

Казахская национальная академия имени Темирбека Жургенова

УДК 791.43.071.1:316.7 (574)
Н18

на правах рукописи

НАЙЗАБЕКОВ АЯН СЕРИКОВИЧ

Трансформация киноязыка в режиссуре игрового
кино Казахстана через призму социокультурных факторов

8D02184 – Режиссура Кино и ТВ
Диссертация на соискание степени
доктора философии (PhD)

Научный консультант:
Доктор PhD
Уразбаева Ш.Н.

Научный консультант:
Доктор PhD
Маисова Н.

Алматы, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ	3
ОПРЕДЕЛЕНИЯ	5
ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ	7
ВВЕДЕНИЕ	8
I ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЭКРАННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В РЕЖИССУРЕ ИГРОВОГО КИНО В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ	18
1.1 Экранный язык игрового кино в условиях глобализации: теоретические подходы и интерпретационные модели	18
1.2 Репрезентация национальной идентичности в экранной форме: социокультурные детерминанты и режиссерские приемы выразительности	35
Выводы по I разделу	55
II ЭМПИРИКО-АНАЛИТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЭВОЛЮЦИИ КИНОЯЗЫКА В РЕЖИССУРЕ СОВРЕМЕННОГО ИГРОВОГО КИНО КАЗАХСТАНА	60
2.1 Динамика экранной выразительности в казахском игровом кино: социокультурные, технологические и режиссерские аспекты	60
2.2 Семиотико-герменевтический анализ киноязыковых изменений: структура, функции и типология режиссерских решений	69
Выводы по II разделу	86
III ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ УСЛОВИЯ И ПЕРСПЕКТИВНЫЕ МОДЕЛИ ТРАНСФОРМАЦИИ КИНОЯЗЫКА СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСКОГО КИНО	89
3.1 Профессиональная среда и нормативно-правовое регулирование как факторы обновления киноязыка	89
3.2 Перспективная модель развития современного казахского игрового кино в контексте обновления режиссерских решений	109
Выводы по III разделу	119
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	123
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	127
Приложение А. Социокультурные детерминанты репрезентации национальной идентичности и соответствующие экранные стратегии киноязыка	135
Приложение Б. Перспективные направления институционального развития национального киноязыка и их киноязыковые эффекты...	139
Приложение В. Социокультурный контекст киноязыка игрового кино, направления и факторы трансформации	142

НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ

В настоящей диссертации использованы ссылки на следующие стандарты:
Закон Республики Казахстан от 3 января 2019 года № 212-VI «О кинематографии» (с изменениями и дополнениями). – Официальный источник опубликования: информационно-правовая система «Zakon». URL: https://online.zakon.kz/Document/?doc_id=39029378&show_di=1 (дата обращения: 02.04.2025).

1. Постановление Правительства Республики Казахстан от 15 марта 2019 года № 113 «О создании некоммерческого акционерного общества „Государственный центр поддержки национального кино“». – Официальный источник опубликования: информационно-правовая система «Әділет». URL: <https://adilet.zan.kz/rus/docs/P1900000113> (дата обращения: 02.04.2025).

2. Распоряжение Премьер-министра Республики Казахстан от 14 июня 2019 года № 108-р «О Межведомственной комиссии по вопросам государственной финансовой поддержки национальных фильмов». – Официальный источник опубликования: информационно-правовая система «Әділет». URL: <https://adilet.zan.kz/rus/docs/R1900000108> (дата обращения: 02.04.2025).

3. Правила отбора кинопроектов, претендующих на признание их национальными фильмами, для оказания государственной финансовой поддержки по их производству, утвержденные приказом исполняющего обязанности Министра культуры и спорта Республики Казахстан от 15 марта 2019 года № 64 (с изменениями и дополнениями). – Официальный источник опубликования: информационно-правовая система «Әділет». URL: <https://adilet.zan.kz/rus/docs/V1900018405> (дата обращения: 02.04.2025).

4. Приказ Министра культуры и информации Республики Казахстан от 27 марта 2024 года № 108-НҚ «О внесении изменений в приказ исполняющего обязанности Министра культуры и спорта Республики Казахстан от 15 марта 2019 года № 64». – Официальный источник опубликования: информационно-правовая система «Әділет». URL: <https://adilet.zan.kz/rus/docs/V2400034178/info> (дата обращения: 02.04.2025).

5. Указ Президента Республики Казахстан от 4 ноября 2014 года № 939 «О Концепции культурной политики Республики Казахстан» (с изменениями и дополнениями). – Официальный источник опубликования: информационно-правовая система «Әділет». URL: <https://adilet.zan.kz/rus/docs/U1400000939> (дата обращения: 02.04.2025).

6. Постановление Правительства Республики Казахстан от 30 ноября 2021 года № 860 «Об утверждении Концепции развития креативных индустрий на 2021–2025 годы». – Официальный источник опубликования: информационно-правовая система «Әділет». URL: <https://adilet.zan.kz/rus/docs/P2100000860> (дата обращения: 02.04.2025)

7. Официальные разъяснительные и информационно-методические материалы о статусе национального фильма, размещенные на интернет-ресурсе НАО «Государственный центр поддержки национального кино». URL: <https://kazakhcinema.kz/status-nacionalnogo-filma> (дата обращения: 02.04.2025).

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

В настоящей диссертации применяются следующие термины с соответствующими определениями:

Государственное финансирование – метод безвозвратного предоставления финансовых ресурсов субъектам хозяйствования за счет средств бюджетных и внебюджетных фондов, посредством которого происходит целенаправленное перераспределение финансовых ресурсов между субъектами хозяйствования.

Киноиндустрия – отрасль промышленности, занимающаяся производством кинофильмов, мультипликационных продуктов, спецэффектов, с применением технических и технологичных средств.

Кинематографическая организация – юридическое лицо, основными видами деятельности которого являются: производство фильма и (или) кинолетописи, прокат фильма, показ фильма, восстановление фильма, техническое обслуживание кинозала, изготовление киноматериалов, выполнение работ и оказание услуг по производству фильма, образовательная, научная, исследовательская, издательская, рекламно-пропагандистская деятельность в сфере кинематографии, хранение фильма.

Кинематографический язык (киноязык) – основные компоненты, элементы кинопродукта, система и средство выражения информации, эмоций, художественных реалий, смысловых контекстов, реализованных посредством синергии глобальных идей современности.

Киноязык – синтетическая и трансформирующаяся система художественной коммуникации, сочетающая элементы театра, литературы, изобразительного искусства, синтезируемые в уникальной структуре современного кинематографа. Многоаспектный киноресурс и зеркало отражения и формирования общественных ценностей, поиска идентичности и диалога культур и поколений. Метод повествовательного выражения смысла целостного произведения искусства, система нарративных, визуальных и звуковых средств и монтажных стилей для передачи художественной реальности.

Киноязык национального кино – уникальная система выразительных средств, используемая кинематографистами для передачи культурных, исторических и социальных особенностей конкретной страны.

Элементы киноязыка – это визуальные, звуковые, световые, цветовые приемы, которые используют режиссеры для передачи истории, эмоций и смысла на экране. К ним относятся: монтаж, ракурсы камеры и операторские приемы, звуковой и цветовой дизайн, мизансцена, игра актера, свет и освещение.

Нарративность – характеристика, система кодов, или свойство текста, фильма, связанное с повествованием через последовательность событий, образов и диалогов, объединенных единой темой, вовлекающих зрителя в процесс интерпретации.

Национальное кино – кинопродукт, отражающий уникальные особенности культуры, истории, с учетом традиций, языка и интересов

конкретной страны. В Законе РК «О кинематографии» понятие «национальное кино» определено так: «Фильм должен быть создан на высоком художественном уровне, способен удовлетворять духовные потребности народа и служить государственным интересам».

Социокультурные факторы – элементы, жизненные социальные и культурные факторы, которые проявляются через тематику, жанры и приемы кино, отражающие запросы общества.

Социально значимые фильмы – актуальные фильмы, в том числе исторические, направленные на повышение патриотического, духовного, нравственного, интеллектуального и культурного потенциала общества и воспитание подрастающего поколения.

Семиотико-герменевтический метод – синтез подходов: семиотики (наука о знаках), анализирующая кино, как систему визуальных, звуковых и нарративных кодов и герменевтики (искусство интерпретации), раскрывающая смыслы через контекст, авторский замысел и культурные условия.

Творческий метод – система принципов художественного освоения мира, которой присуща такая качественная особенность как познавательная, оценочная, созидательная и семиотическую целостность. Динамика структуры творческого метода зависит от факторов: историческая изменчивость, разноречивость требований, предъявляемых к искусству, многообразие видовых, родовых и жанровых форм.

Трансформация киноязыка – непрерывный и динамический процесс от немого кино до жизнеутверждающих повествовательных образов, глобальные изменения в структуре и функциях киноязыка в мире под влиянием разноплановых факторов, таких как: социальных и культурных аспектов, социально-экономических кризисов и неравенств, глобализации, цифровизации, государственной политики в области культуры.

Фильм совместного производства – фильм, производство которого осуществляется с участием иностранных физических и/или юридических лиц и граждан Республики Казахстан и/или юридических лиц Республики Казахстан.

Фильмы, произведенные в Республике Казахстан – фильмы, произведенные гражданами Республики Казахстан и (или) юридическими лицами Республики Казахстан и правообладателями которых также являются граждане Республики Казахстан и (или) юридические лица Республики Казахстан.

ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

Киноязык – кинематографический язык

ИИ – искусственный интеллект

CNC/НЦК – Centre national du cinéma et de l'image animée / Национальный центр кинематографии

«Казахфильм» – киностудия «Казахфильм» имени Шакена Айманов

CGI – computer-generated imagery (изображения, сгенерированные компьютером)

НАО «ГЦПНК» – НАО «Государственный центр поддержки национального кино»

VR-кино – кино в виртуальной реальности

CNC– Le Centre national du cinéma et de l'image animée во Франции

BTI – British Film Institute

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика диссертационной работы

Диссертационное исследование посвящено анализу трансформации киноязыка современного игрового кино Казахстана как художественно-коммуникативной системы, в которой изменения нарративной организации, пространственно-временной модели, типа героя, темпоритма, визуально-звуковой композиции и режиссерских выразительных решений обусловлены взаимодействием социокультурных, технологических, профессиональных и нормативно-правовых факторов. В работе киноязык рассматривается не как совокупность технических приемов, а как механизм смыслопроизводства, репрезентации национальной идентичности и культурной памяти, что позволяет исследовать игровое кино Казахстана как форму художественной самоинтерпретации общества в условиях современной медиасреды.

Актуальность исследования

В XXI веке игровое кино Казахстана развивается в условиях интенсивной перестройки социокультурной, технологической и институциональной среды. На кинопроцесс одновременно воздействуют цифровизация производства, изменение моделей дистрибуции, расширение платформенной медиасреды, активизация частного продюсерского сектора, международная фестивальная интеграция, а также обновление механизмов государственной поддержки кино. В результате трансформируется не только тематический круг казахстанских фильмов, но и сама система режиссерского экранного высказывания: нарративная организация, визуально-пространственная композиция, монтажный ритм, звуковая драматургия, тип героя, структура конфликта и способы репрезентации социальной реальности.

В этих условиях киноязык современного казахского игрового кино приобретает особое значение как художественно-коммуникативная система, через которую кинематограф осмысляет историческую память, культурную преемственность, социальные противоречия, урбанизационные процессы, поколенческие сдвиги и изменения в представлениях о национальной идентичности. Киноязык выступает не только совокупностью выразительных режиссерских средств, но и механизмом смыслопроизводства, позволяющим экранному производству формировать образ общества, выявлять его ценностные ориентиры и предлагать модели интерпретации прошлого, настоящего и будущего.

Особая актуальность исследования обусловлена тем, что после рубежа 2000-х годов казахское кино оказалось в ситуации взаимодействия нескольких разнонаправленных тенденций. С одной стороны, усиливается потребность в сохранении национально-культурных кодов, обращении к исторической памяти, традиции, фольклорной образности и локальной социокультурной проблематике. С другой стороны, отечественный кинематограф все активнее включается в глобальные художественные, жанровые и производственные процессы, ориентируется на международные фестивальные практики, массовый

рынок, цифровую аудиторию и транснациональные формы экранного повествования. Это создает сложное поле, в котором национальная идентичность репрезентируется не только через сюжет и тематику, но и через режиссерские выразительные решения: композицию кадра, темпоритм, работу с пространством, светом, цветом, звуком, монтажом и актерской пластикой.

Актуальность темы также определяется недостаточной изученностью режиссерских киноязыковых изменений современного казахского игрового кино именно в их системной связи с социокультурными, профессиональными, технологическими и нормативно-правовыми факторами. В существующих исследованиях значительное внимание уделяется истории казахского кинематографа, вопросам национальной идентичности, экранной образности, визуальной культуры и институционального развития киноиндустрии. Однако трансформация киноязыка как целостного процесса, проявляющегося в режиссерских выразительных стратегиях современного игрового кино Казахстана, требует специального комплексного анализа.

Объект исследования – киноязык современного игрового кино Казахстана как художественно-коммуникативная система, реализуемая в режиссерских выразительных решениях.

Предмет исследования – трансформация киноязыка в режиссерских выразительных решениях современного игрового кино Казахстана (нарративных, визуально-пространственных, темпоритмических, монтажно-звуковых) под воздействием социокультурных, технологических, профессиональных и нормативно-правовых факторов.

Цель исследования – выявить и методологически обосновать закономерности трансформации киноязыка современного игрового кино Казахстана в режиссерских выразительных решениях, а также разработать модель перспектив его дальнейшего развития в условиях современной медиасреды.

Для достижения цели поставлены следующие **задачи**:

1. Систематизировать теоретические подходы к осмыслению киноязыка игрового кино и конкретизировать его интерпретацию как многоуровневой художественно-коммуникативной системы.
2. Выявить специфику киноязыка как механизма репрезентации национальной идентичности и определить социокультурные детерминанты ее экранного выражения.
3. Выявить закономерности трансформации киноязыка современного игрового кино Казахстана и обосновать ее периодизацию.
4. Провести семиотико-герменевтический анализ киноязыковых трансформаций и на этой основе разработать типологию режиссерских выразительных решений.
5. Проанализировать профессиональные и нормативно-правовые факторы трансформации киноязыка современного игрового кино Казахстана.

6. Разработать модель перспектив развития современного игрового кино Казахстана в условиях трансформации киноязыка и определить условия устойчивого воспроизводства новых режиссерских выразительных стратегий.

Степень разработанности проблемы

Проблематика киноязыка получила широкую разработку в классической и современной теории кино, где экранное произведение рассматривается как особая система художественной коммуникации, основанная на взаимодействии изображения, монтажа, звука, ритма, композиции, актерской пластики и пространственно-временной организации. Теоретические основания исследования киноязыка были заложены в трудах С. Эйзенштейна, Л. Кулешова, В. Пудовкина, Д. Вертова, Б. Балаша, Г. Козинцева, А. Базена, З. Кракауэра, М. Мартена, Ж. Садуля, Ю. Тынянова, В. Нильсена, К. Разлогова, С. Фрейлиха и других исследователей, в работах которых анализируются монтаж, кадр, композиция, экранная образность, фотогения, реалистическая природа кино и специфика кинематографического мышления.

Особое значение для настоящего исследования имеют труды С. Эйзенштейна, в которых киноязык осмысливается как форма режиссерского смыслообразования, основанная на взаимодействии монтажа, ритма, пластической композиции и образной структуры фильма. Важным методологическим основанием выступает также концепция Ю. Лотмана, позволяющая рассматривать фильм как многоуровневый текст, организованный системой визуальных, звуковых, повествовательных и культурных кодов. В семиотическом и структурном аспектах исследование опирается на работы У. Эко, К. Метца, Ж. Митри, Ж. Омона, М. Мари, Д. Бордуэлла, К. Томпсон, Д. Смита, Д. Монако, Р. Стэма и Д. Эндрю, в которых кино рассматривается как сложная система знаков, нарративных моделей, зрительского восприятия и художественных конвенций.

Для анализа визуальной природы киноязыка существенное значение имеют исследования Р. Арнхейма, В. Беньямина, У. Дж. Т. Митчелла, Дж. Бергера, Р. Барта, С. Зонтаг, Г. Кресса и Т. ван Левена, в которых изображение рассматривается как самостоятельная форма мышления, репрезентации и культурного кодирования. При изучении звукового компонента киноязыка важна концепция М. Шиона, позволяющая рассматривать звук не как вспомогательный элемент фильма, а как активный участник формирования экранного смысла. При осмыслении телесности, зрительского опыта и феноменологии восприятия значимы труды В. Собчак, Т. Эльзессера и М. Хагенера.

В контексте трансформации экранности и изменения медиасреды особое значение имеют труды Ж. Делеза, Л. Мановича, Дж. Д. Болтера, Р. Грузина, М. Маклюэна и П. Вирилио. В этих исследованиях кинематограф рассматривается в связи с изменением режимов визуального мышления, цифровизацией, ремедиацией, медиатехнологической средой и новыми формами экранного восприятия. Данный теоретический блок позволяет анализировать современный киноязык не как статичную систему приемов, а как динамичную структуру,

изменяющуюся под воздействием технологических, эстетических и коммуникационных процессов.

Проблема репрезентации национальной идентичности получила разработку в трудах С. Холла, Б. Андерсона, Х. Бхабхи, Э. Саида, Э. Хигсона, Э. Шохат и Р. Стэма. Эти авторы позволяют рассматривать национальный кинематограф не только как совокупность фильмов, произведенных в пределах определенного государства, но и как пространство символического конструирования сообщества, культурной памяти, образа «своего» и «чужого», а также как поле взаимодействия локальных и глобальных смыслов. В связи с этим киноязык может быть исследован как механизм репрезентации идентичности, в котором художественная форма становится способом культурной самоинтерпретации общества.

История и специфика казахского кино получили отражение в трудах К. Сиранова, Р. Абдухатовой, Р. Оспановой, И. Смаиловой, Б. Ногербека, Г. Абикеевой, Б. Ногербека, Г. Наурызбековой и Н. Мукушевой. В этих работах рассматриваются этапы становления национального кинематографа, особенности советского и постсоветского кинопроцесса, связь экранной образности с историко-культурным контекстом, фольклорной традицией, национальной эстетикой и художественной памятью. Особенно важны труды Б. Ногербека, в которых раскрывается значение экранно-фольклорных традиций, мифопоэтических структур и национальной образности в казахском кино, а также исследования Г. Абикеевой, посвященные кино Центральной Азии, кинематографу независимого Казахстана и отражению процессов национального строительства в экранной культуре.

Современное казахское игровое кино изучается в работах Г. Абикеевой и А. Сабитовой, С. Баймухановой, А. Костылева, И. Смайловой, А. Айдар и соавторов, Б. Кылышбаевой и О. Борецкого, А. Машуровой, Н. Мукушевой, М. Бакеевой и Ж. Пошанова. В этих исследованиях анализируются визуальный язык казахского кино, трансформация образа общества, социокультурная реальность в зеркале кинематографа, женские образы, историческая память, пространственно-временная организация фильма, зрительские практики и место национального кино в современной культурной среде. Отдельное значение имеют исследования С. Баймухановой, посвященные визуальным решениям и кинооператорскому искусству Казахстана, поскольку они позволяют рассматривать киноязык не только на уровне тематики, но и на уровне конкретных экранных форм.

Зарубежные исследования казахского кино представлены работами Р. Айзекса, А. Камзы и А. Зафара, в которых казахский кинематограф рассматривается через призму истории культурного наследия, национальной идентичности, институциональных условий, рыночных факторов и творческой динамики. Эти труды важны для включения казахского материала в более широкий международный исследовательский контекст и позволяют сопоставить локальные особенности национального кино с глобальными подходами к изучению кинематографа, идентичности и культурной политики.

Методологическая основа исследования

Методологическую основу исследования составляют семиотический, герменевтический, историко-культурный, сравнительно-сопоставительный и нормативно-правовой подходы, позволяющие рассматривать киноязык как структурную художественно-коммуникативную систему, а фильм – как сложный культурный текст, в котором нарративные, визуальные, звуковые и ритмические решения выступают производящими смысл структурами. Принципиальным для работы является рассмотрение киноязыка во взаимосвязи с социокультурной динамикой, профессиональной средой и институциональными условиями функционирования игрового кино.

Методы исследования

В исследовании применен комплекс взаимодополняющих методов, обеспечивающих системный анализ трансформации киноязыка:

1. Системный и историко-культурный анализ – для выявления этапов эволюции киноязыка и социокультурных контекстов его изменения.
2. Сравнительно-сопоставительный анализ – для определения сходств, различий и устойчивых тенденций в киноязыковых решениях в мировом и казахском кинематографе.
3. Семиотико-герменевтический метод анализа фильма – для интерпретации смыслов через визуальные, звуковые и нарративные коды в их культурно-историческом контексте.
4. Структурно-функциональный анализ режиссерских выразительных решений (мизансцена, организация действия в кадре, визуально-пространственная композиция, темпоритм, монтажно-звуковая структура) – для выявления повторяющихся моделей трансформации киноязыка.
5. Нормативно-правовой анализ – для оценки влияния законодательства, механизмов государственной поддержки и институциональной среды на условия формирования и трансформации киноязыка игрового кино.

Хронологические рамки исследования, эмпирическая база и принципы отбора материала

Выделение трех периодов внутри хронологических рамок исследования обусловлено различием доминирующих условий функционирования национального кино и соответствующих киноязыковых конфигураций. Период 2001–2010 гг. характеризуется институциональной стабилизацией и постсоветской культурной рефлексией; период 2011–2018 гг. – жанровой диверсификацией и усилением фестивальной интеграции; период 2019–2024 гг. – цифровизацией, платформенной дистрибуцией и гибридизацией киноязыка. Такая периодизация позволяет сопоставить изменение выразительных стратегий с различными режимами производства, легитимации и зрительской адресации.

Эмпирическая база исследования включает 16 полнометражных игровых фильмов, отражающих различные модели киноязыковых стратегий и институциональных условий производства.

Эмпирическую базу диссертационного исследования составляет репрезентативная выборка художественных фильмов казахстанского производства 2001–2024 гг., сформированная с учетом жанрового, институционального и эстетического разнообразия национального кинематографа. Выбор указанного временного диапазона обусловлен тем, что именно с начала 2000-х годов в Казахстане фиксируется этап структурной модернизации киноиндустрии: формирование обновленной системы государственной поддержки, расширение международной фестивальной интеграции, активизация частного продюсерского сектора, а также внедрение цифровых технологий производства и дистрибуции.

В исследовательский материал также включены отдельные сериальные проекты эпохи платформенной дистрибуции (2018–2024 гг.), отражающие трансформацию нарративных и визуальных стратегий в условиях цифровых медиа и OTT-форматов. Сериальные проекты рассматриваются как дополнительный аналитический материал и не включены в количественную структуру основной выборки фильмов.

Принципы отбора материала

Отбор материала осуществлялся на основе совокупности взаимодополняющих критериев:

1. Национальный статус фильма. В исследование включены фильмы, официально признанные национальными в соответствии с Законом Республики Казахстан «О кинематографии» (2019), либо созданные казахстанскими продюсерскими компаниями при участии казахстанских авторов и правообладателей.

2. Институциональная репрезентативность. Выборка охватывает фильмы, произведенные:

– при государственной поддержке, включая НАО «Государственный центр поддержки национального кино»;

– в рамках международных копродукций;

– частными продюсерскими компаниями.

Данный критерий позволяет сопоставить киноязыковые стратегии в различных институциональных моделях производства.

3. Фестивальная и профессиональная легитимация. В выборку включены фильмы, представленные на международных кинофестивалях (Канны, Берлин, Венеция, Москва и др.) либо получившие значимые профессиональные награды. Это обеспечивает анализ киноязыка в контексте транснациональной циркуляции смыслов.

4. Жанровая диверсификация. В исследование включены исторические драмы, социально-психологическое кино, авторские фестивальные проекты, коммерческие жанровые фильмы и массовые проекты, что позволяет избежать стилистической однородности выборки и выявить различные модели трансформации киноязыка.

5. Режиссерско-киноязыковая релевантность. Отбор осуществлялся с учетом выраженных изменений по одному или нескольким параметрам киноязыка:

- нарративная структура;
- визуальная пластика кадра;
- монтаж;
- звуковая организация;
- модель репрезентации национальной идентичности.

Таким образом, эмпирическая база исследования обеспечивает репрезентативность и аналитическую достаточность для выявления закономерностей трансформации киноязыка современного игрового кино Казахстана, а предложенная периодизация позволяет соотнести изменение киноязыковых стратегий с различными социокультурными, институциональными и медиатехнологическими условиями их формирования.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в комплексном методологическом обосновании и эмпирической верификации трансформации киноязыка современного игрового кино Казахстана как системного процесса, обусловленного взаимодействием социокультурных, технологических и институционально-нормативных факторов.

Автором было определено следующее:

1. Конкретизировано понимание киноязыка игрового кино как многоуровневой художественно-коммуникативной системы, поддающейся операционализации и структурному анализу, внутренняя организация которой обусловлена социокультурными и институциональными факторами и трансформируется в условиях глобализации.

2. Выявлена специфика киноязыка как механизма репрезентации национальной идентичности и определены социокультурные детерминанты ее экранного выражения, на основе чего выделены типологические модели репрезентации идентичности, отражающие устойчивые формы социокультурной детерминации киноязыка.

3. Выявлены закономерности трансформации киноязыка современного игрового кино Казахстана и обоснована его трехэтапная периодизация, отражающая системное изменение структуры киноязыка под воздействием социокультурных, технологических и институциональных факторов.

4. На основе семиотико-герменевтического анализа разработана типология режиссерских выразительных решений в современном игровом кино Казахстана, отражающая устойчивые модели семиотической организации киноязыка. Типология фиксирует воспроизводимые конфигурации параметров экранной формы и их связь с социокультурными, технологическими и институциональными детерминантами.

5. Установлена роль профессиональных и нормативно-правовых факторов в трансформации киноязыка казахского кино, при которой институциональная среда выступает механизмом культурной селекции и

воспроизводимости киноязыковых решений, формируя устойчивые модели экранного высказывания.

6. Предложена авторская модель перспектив развития современного казахского игрового кино, основанная на согласованном развитии институционально-регулятивного, профессионально-производственного, индустриально-дистрибуционного и культурно-интерпретационного контуров устойчивой трансформации киноязыка.

Теоретическая и практическая значимость

Теоретическая значимость исследования состоит в уточнении представлений о киноязыке как о динамичной системе художественной коммуникации и в развитии методологических оснований анализа трансформации киноязыка в социокультурном контексте киноиндустрии.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования его результатов:

- в образовательных курсах по режиссуре и киноведению;
- при разработке методических материалов по анализу режиссерских выразительных решений;
- в экспертно-аналитической деятельности в сфере национального кино;
- в практике разработки режиссерских концепций аудиовизуальных произведений.

Положения, выносимые на защиту

1. Киноязык игрового кино представляет собой многоуровневую художественно-коммуникативную систему, анализ которой требует сочетания семиотического, герменевтического и социокультурного подходов. Он включает взаимосвязанные выразительные уровни — визуально-пространственный, нарративный, монтажно-ритмический и звуковой, функционирующие как единая структура смыслообразования. Его формирование и трансформация обусловлены социокультурными и институциональными условиями, в том числе влиянием глобализации и транснациональных медиапроцессов.

2. Киноязык игрового кино выступает механизмом репрезентации национальной идентичности, в рамках которого художественная форма выполняет функцию ее конструирования и интерпретации. Его выразительные решения обусловлены социокультурными детерминантами и реализуются в системе режиссерских приёмов, формирующих устойчивые модели экранного высказывания.

3. Трансформация киноязыка современного игрового кино Казахстана носит закономерный характер и представляет собой системное изменение структуры экранного высказывания. Она обусловлена взаимодействием социокультурных, технологических и институциональных факторов и проявляется в перестройке нарративной организации, пространственно-временной модели, темпоритма и аудиовизуальной композиции.

4. Семиотико-герменевтический анализ позволяет выявить устойчивые типы режиссерских выразительных решений, отражающие различные модели

экранной интерпретации социальной реальности и национальной идентичности и формирующие закономерно воспроизводимые модели организации киноязыка в зависимости от социокультурных, технологических и институциональных условий.

5. Профессиональные и нормативно-правовые факторы выступают самостоятельным механизмом трансформации киноязыка, влияющим на воспроизводимость различных выразительных стратегий современного игрового кино Казахстана. Их действие проявляется в институциональной селекции и закреплении тех киноязыковых решений, которые становятся устойчивыми в практике национального кинопроизводства.

6. Перспективы развития казахского кино связаны с реализацией авторской модели устойчивой трансформации киноязыка, основанной на согласованном развитии институтов поддержки, профессионального воспроизводства, индустриального баланса и публичной интерпретации, при которой новые киноязыковые решения закрепляются и переходят из единичных практик в устойчивые формы национального кинопроизводства.

Апробация работы и внедрение результатов

Положения и выводы диссертационного исследования прошли многоуровневую апробацию в научной и профессионально-творческой среде. Концептуальные основания настоящей работы развивают положения магистерской диссертации автора «Современное правовое положение в киноиндустрии Казахстана», в которой были сформулированы теоретико-методологические подходы к анализу нормативно-правовой среды национального кинематографа. В докторском исследовании данные подходы расширены и интегрированы в междисциплинарную модель анализа взаимосвязи институциональных факторов и трансформации киноязыка как художественно-коммуникативной системы. Основные теоретические положения и результаты исследования отражены в публикациях в научных изданиях, рекомендованных Комитетом по обеспечению качества в сфере науки и высшего образования Республики Казахстан. В частности, вопросы трансформации киноязыка и репрезентации современного человека в национальном кинематографе раскрыты в статье: Найзабеков А.С. «Представление в кино человека современного мира» // *Central Asian Journal of Art Studies*. 2023. Т. 8. № 3. С. 132–144.

Анализ направлений и факторов развития кино XXI века представлен в совместной публикации: Найзабеков А.С., Уразбаева Ш.Н. «Кино XXI века: направления и факторы развития» // *Central Asian Journal of Art Studies*. 2024. Т. 9. № 2. С. 275–288.

Институционально-нормативные аспекты функционирования национального кинематографа и роль государственной поддержки в культурной политике проанализированы в статье, индексируемой в международной базе данных Scopus: Naizabekov A., Urazbayeva S., Popov V. Role of State Support for National Cinema in the Context of the Country's Cultural Development – Case Study

Методологическая база исследования формировалась также в ходе международных академических стажировок и профессиональной практики, что позволило сопоставить национальные и зарубежные модели функционирования киноиндустрии и уточнить аналитическую модель трансформации киноязыка в условиях глобализации.

Структура диссертационной работы

Диссертация включает нормативные ссылки, определения ключевых терминов, введение, три раздела, заключение, список использованных источников и приложения. В первом разделе рассматриваются теоретические основы трансформации киноязыка игрового кино в контексте социокультурных факторов и раскрываются подходы к анализу киноязыка как механизма репрезентации национальной идентичности. Во втором разделе осуществляется эмпирико-аналитический анализ трансформации киноязыка современного игрового кино Казахстана и разрабатывается типология режиссерских выразительных решений. В третьем разделе исследуются профессиональные и нормативно-правовые факторы трансформации киноязыка, а также предлагается модель перспектив развития казахского игрового кино в условиях трансформации киноязыка. В заключении подводятся итоги исследования и формулируются выводы по поставленным задачам.

I ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЭКРАННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В РЕЖИССУРЕ ИГРОВОГО КИНО В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

1.1 Экранный язык игрового кино в условиях глобализации: теоретические подходы и интерпретационные модели

Понятие «киноязык» занимает фундаментальное положение в системе теоретического осмысления кинематографа как формы художественной, семиотической и социокультурной коммуникации, поскольку именно через категорию «языка» становится возможным связать воедино три ключевых измерения экранного искусства: материально-выразительное (кадр, свет, цвет, звук, монтаж, ритм), знаково-смысловое (кодирование/декодирование значений, устойчивые культурные конвенции, семантические поля образов) и коммуникативно-институциональное (производство смысла в конкретных исторических условиях, адресованность аудитории, режимы циркуляции и легитимации). Уже на ранних этапах становления киноискусства исследовательская мысль была направлена не столько на описание «приемов», сколько на выявление специфики экранного высказывания как автономного способа мышления и познания мира: требовалось объяснить, каким образом движущееся изображение и организованный звук формируют смысл не по правилам литературы или театра, а по собственным принципам – через монтажную связность, оптико-акустические корреляции, темпоритмическую архитектуру и особую онтологию «показанного» на экране. Тем самым киноязык мыслится как система, в которой эстетическая форма выступает механизмом порождения смысла, однако ее функционирование не является автономным и определяется историческими, культурными и институциональными условиями производства экранного высказывания.

В условиях глобализации данная проблематика получает дополнительное методологическое измерение, поскольку национальные кинематографии оказываются включенными в плотные транснациональные потоки образов, нарративных структур, жанровых форм, индустриальных стандартов и практик потребления, что качественно меняет статус киноязыка. Он перестает быть исключительно «внутренним» художественным инструментарием отдельной традиции и становится полем постоянного согласования (и конфликта) между локальными культурными кодами и глобальными моделями видения. В такой ситуации киноязык национального кино функционирует одновременно как: 1) средство художественной саморепрезентации, закрепляющее историческую память и культурную специфику; 2) механизм интернациональной «переводимости» смыслов, вынужденный учитывать универсализированные ожидания аудитории; 3) форма символической конкуренции в медиасреде, где видимость и узнаваемость зачастую определяются не «национальной» тематикой как таковой, а способом организации экранного опыта.

Следовательно, трансформация традиционных моделей киноязыка в глобализированном контексте не сводится к внешнему заимствованию приемов; она затрагивает глубинные параметры экранной речи: композиционную логику, темпоритм, структуру взгляда, режимы реалистичности, способы создания эффекта достоверности и эмоционального присутствия.

Григорий Козинцев рассматривал экран как особое пространство художественного мышления, в котором визуальный образ не сводится к миметическому воспроизведению действительности, а выступает как активный конструкт смыслов и эмоций [1]. Существенность его позиции состоит в том, что «экран» мыслится не как нейтральная поверхность демонстрации, а как глубинная среда организации опыта, где изображение приобретает объем и напряжение за счет точного соотнесения пластических, ритмических и драматургических начал. В этом подходе киноязык вырастает из принципиального тезиса: кино не «пересказывает» мир, а переустраивает его в форме зримо-ритмической конструкции; и потому вопрос о киноязыке – это вопрос о том, каким образом кинематограф осуществляет собственное познание реальности через видимое и слышимое. По Козинцеву, выразительные средства значимы не сами по себе и не как сумма приемов, а как система взаимозависимостей, где монтаж, движение, масштаб, свет, мизансцена и актерская пластика образуют единую смыслопорождающую архитектуру [1]. Отсюда следует принципиально важное для исследования игрового кино положение: киноязык есть структура отношений, а не набор «национальных признаков»; культурная специфика проявляется не только в тематике или фольклорных маркерах, но прежде всего в том, как национальный опыт организуется формально – в том, какие ритмы выбираются, как распределяется внимание, какие визуальные доминанты становятся носителями смысла.

По его концепции, киноязык формируется в результате сложного взаимодействия формы и содержания, ритма и пластики, монтажных структур и внутренней динамики кадра [1]. В данном тезисе существенна идея синтетического целого: экранное изображение функционирует как единый организм, в котором каждая выразительная деталь приобретает значение только в системе отношений с другими элементами – через контраст, повтор, вариацию, акцент, паузу, внутреннее движение и композиционную направленность взгляда. Такая постановка вопроса позволяет перейти от описания киноязыка как «техники» к пониманию его как модели художественного мышления, где смысл не прикладывается к изображению извне, а «выплавается» из структурной организации экранного материала. В современных условиях эта мысль приобретает особую актуальность, поскольку киноязык национального кино вынужден одновременно опираться на локальный культурный опыт и адаптироваться к универсальным визуальным кодам глобальной медиасреды. Иначе говоря, на передний план выходит проблема двойной адресованности: национальное кино сохраняет обязанность «говорить изнутри культуры», но одновременно вынуждено быть понятным и конкурентоспособным в пространстве интернациональных конвенций восприятия. Именно здесь подход

Козинцева дает продуктивный методологический ключ: глобализация воздействует на национальный киноязык не только через рынок и жанровые шаблоны, но через перестройку самой структуры отношений внутри экранного высказывания – через иные ритмы, иную скорость смыслообразования, иную конфигурацию зрительского внимания и иные стандарты выразительной ясности [1].

Существенный вклад в разработку теории киноязыка внес Сергей Эйзенштейн, для которого монтаж представлял собой не просто технический прием организации экранного материала, но фундаментальный принцип кинематографического мышления и универсальный механизм смыслообразования [2]. В его концепции киноязык осмысливается как система интеллектуальных и аффективных конфликтов, возникающих в результате целенаправленного столкновения образов, планов, ракурсов, ритмов и пластических акцентов. Монтаж перестает быть вспомогательной стадией производства фильма и приобретает статус эпистемологической категории: именно через монтаж осуществляется преобразование зрительного материала в структуру мысли. Сергей Эйзенштейн трактует монтаж как форму диалектического синтеза, в котором значение рождается не внутри отдельного кадра, а в промежутке между ними, в зоне напряжения и семантического разрыва. Тем самым киноязык определяется как динамическая система порождения новых смыслов, выходящих за пределы линейного повествования и простого иллюстрирования сюжета.

В более поздних работах Сергей Эйзенштейн развивает идею синтеза искусств, утверждая кино как принципиально интегративную форму, способную соединять выразительные принципы живописи, театра, музыки и литературы в единой экранной структуре [3]. Он рассматривает киноязык как результат сложного взаимодействия пластических, ритмических и семантических слоев, где визуальная композиция, актерская выразительность и музыкально-звуковая организация образуют единую систему воздействия на сознание и эмоции зрителя. В контексте национального кино данный подход приобретает особое методологическое значение, поскольку позволяет интерпретировать киноязык как открытую и исторически подвижную систему, интегрирующую элементы традиционной культуры – мифологические мотивы, фольклорные образы, символику пространства и телесности – в современный выразительный аппарат. Таким образом, национальная специфика проявляется не как набор внешних признаков, а как особая конфигурация синтетических отношений между визуальными, звуковыми и нарративными компонентами киноязыка.

Луи Деллюк, вводя понятие «фотогении», акцентировал внимание на специфическом кинематографическом качестве образа, возникающем исключительно в процессе его экранной фиксации и воспроизведения [4]. В его интерпретации фотогения обозначает не просто эстетическую выразительность кадра, а принципиальную трансформацию реальности, происходящую в момент ее кинематографического опосредования. Реальный объект, попадая в пространство киноизображения, утрачивает свою повседневную

функциональность и приобретает статус чувственно-эстетического феномена, обладающего особой интенсивностью присутствия. Тем самым киноязык раскрывается как механизм переорганизации чувственного опыта, в котором зрительное и эмоциональное восприятие соединяются в новую форму художественного переживания.

В условиях глобализации концепция фотогении получает дополнительное интерпретационное измерение: национальное кино оказывается перед необходимостью поиска таких визуальных решений, которые позволили бы культурно специфическим образам быть не только аутентичными, но и коммуникативно эффективными в интернациональном контексте. Фотогения здесь выступает как способ «перевода» локального культурного содержания на универсальный визуальный язык, способный вызвать эмоциональный отклик у зрителя, не принадлежащего к данной культурной традиции. Следовательно, киноязык национального кино формируется в зоне напряжения между уникальностью образа и его интернациональной читаемостью, между локальной символикой и глобальными режимами зрелищности.

Ежи Теплиц рассматривал кино как форму массового искусства, в которой эстетические решения неизбежно коррелируют с социальными, политическими и идеологическими условиями эпохи [5]. Его концепция исходит из понимания кинематографа как институционально и исторически обусловленной практики, где художественная форма неотделима от механизмов производства, распространения и восприятия. Киноязык в этой перспективе предстает не как автономная эстетическая система, а как результат взаимодействия художественных интенций с социальными ожиданиями, идеологическими дискурсами и культурной политикой.

Данный подход подчеркивает, что киноязык не существует в изоляции от общественных процессов, а формируется как отражение и одновременно как интерпретация доминирующих ценностей, конфликтов и символических иерархий эпохи. Для национального кино это означает необходимость учитывать не только внутренние художественные задачи, но и культурно-политические параметры собственного функционирования: представления о коллективной идентичности, модели исторической памяти, нормативные образы героя и сообщества. В условиях глобализации эта зависимость усложняется, поскольку национальный киноязык оказывается включенным в транснациональное поле конкурирующих смыслов и визуальных идеологий. Тем самым киноязык выступает не только как форма художественного выражения, но и как инструмент символической репрезентации общества, через который артикулируются и переосмысливаются его социальные и культурные противоречия.

Системное осмысление киноязыка как знаковой структуры было предложено Юрием Лотманом, рассматривавшим фильм как сложный многоуровневый текст, организованный на пересечении визуальных, звуковых, пространственных и нарративных кодов [6]. В рамках его семиотической концепции киноязык выступает не просто как совокупность выразительных

средств, а как целостный механизм перевода культурных смыслов в форму экранного повествования. Лотман исходит из положения о том, что каждый фильм представляет собой систему вторичных моделирующих языков, где изображение, звук, монтаж и композиция образуют особую грамматику экранного текста. Значение возникает не в отдельном элементе, а в структуре их взаимосвязей, что позволяет рассматривать кино как форму культурной памяти и как средство интерпретации социальной реальности. В данном контексте киноязык становится медиатором между коллективным опытом культуры и индивидуальным актом зрительского восприятия.

В условиях глобализации данная семиотическая модель приобретает дополнительную аналитическую продуктивность, поскольку позволяет выявлять процессы гибридизации киноязыка, при которых локальные культурные коды вступают во взаимодействие с универсальными знаковыми структурами. Национальное кино оказывается включенным в пространство перекодирования смыслов: мифологические образы, этнокультурные символы, особенности исторической памяти трансформируются в формы, совместимые с интернациональными конвенциями визуального повествования. Таким образом, киноязык функционирует как динамическая система перевода между различными культурными регистрами, в которой устойчивые национальные значения не исчезают, а претерпевают структурную переработку, приспособляясь к новым режимам зрелищности и коммуникации.

Сергей Фрейлих развивал идею целостности экранного образа, в котором монтаж, композиция, ритм и драматургия образуют единую выразительную систему [7]. Его теоретическая позиция основывается на понимании кино как синтетического искусства, где формальные элементы не подчинены сюжетной функции, а выступают активными носителями смысла. Фрейлих подчеркивал, что киноязык нельзя свести к сумме приемов: он представляет собой относительно самостоятельную художественную реальность, структурно обусловленную историческими и социокультурными параметрами кинопроизводства. В этом смысле киноязык оказывается не производной от литературы или театра, а самостоятельной формой эстетического мышления, способной порождать специфические способы переживания и интерпретации мира.

Данный тезис принципиально важен при рассмотрении игрового кино, поскольку позволяет освободить его от позиции вторичности по отношению к доминирующим мировым тенденциям. Киноязык предстает как самостоятельная эстетическая практика, формирующая собственные структуры выразительности, даже в условиях активного диалога с глобальными визуальными моделями. Это означает, что процессы заимствования не уничтожают автономию национального киноязыка, а включаются в его внутреннюю логику, преобразуясь в элементы новой художественной целостности.

Современные исследования казахского кинематографа фиксируют устойчивое влияние глобальных визуальных стратегий на формирование национального киноязыка. В частности, в публикации «Observatory Journal»

показано, что визуальные методики казахского кино в период с 1930 по 2020 годы развивались в сложном диалоге между локальной культурной традицией и международными художественными моделями [8]. Авторы демонстрируют, что эволюция визуального стиля национального кино происходила не как линейное заимствование, а как процесс селективной адаптации и переосмысления внешних эстетических импульсов в рамках собственных культурных задач. Это свидетельствует о гибридном характере национального киноязыка, формирующегося в поле пересечения различных эстетических парадигм – реалистической, модернистской, авторской и массово-жанровой.

Такое понимание киноязыка позволяет интерпретировать его не как фиксированную систему, а как подвижную конфигурацию выразительных средств, реагирующую на изменения социальной структуры, культурной политики и медиатехнологий. Национальный киноязык в этом смысле представляет собой форму культурного компромисса между сохранением идентичности и необходимостью включения в глобальный визуальный дискурс.

Вальтер Беньямин в своей концепции технической воспроизводимости искусства указал на радикальное изменение статуса художественного произведения в условиях массового тиражирования [9]. Он показал, что механическое воспроизводство разрушает «ауру» уникальности и сакральности произведения, одновременно расширяя его доступность и коммуникативный потенциал. Для киноязыка это означает переход от элитарной формы художественного опыта к массовой системе визуальной коммуникации, в которой эстетическое переживание становится частью коллективного потребления образов.

Национальное кино в глобальном медиапространстве оказывается включенным в конкурентную систему визуальных форм, где эстетические решения приобретают статус элементов культурного обмена и символического соперничества. Киноязык в этой перспективе выступает как инструмент не только художественного, но и социокультурного позиционирования: через него национальная культура заявляет о себе в поле международных смыслов. Тем самым беньяминовская концепция позволяет рассматривать трансформацию киноязыка как процесс, обусловленный не только внутренними художественными поисками, но и логикой массовой коммуникации, в которой национальные формы вынуждены сосуществовать с универсализированными моделями зрелищности.

Лора Малви, анализируя структуру зрительского взгляда, продемонстрировала, что киноязык формирует устойчивые модели восприятия и идентификации, неразрывно связанные с идеологическими механизмами культуры [10]. В ее концепции визуальное повествование рассматривается как система символических позиций, в которых зритель вовлекается в определенный режим «смотрения», структурированный властью, гендерными ролями и культурными ожиданиями. Киноязык, таким образом, перестает быть нейтральным каналом передачи образов и предстает как активный инструмент конструирования субъективности. Малви показывает, что монтаж, композиция

кадра, организация взгляда камеры и драматургия повествования участвуют в формировании специфических режимов желаний, идентификации и интерпретации, закрепляя доминирующие культурные модели. В национальном кино данный подход открывает возможность анализа не только тематических пластов, но и глубинных визуальных стратегий репрезентации культурных различий: способов изображения тела, пространства, социальной иерархии, гендерных ролей и исторической памяти. Тем самым киноязык предстает как поле идеологического производства, в котором национальная культура артикулирует собственные представления о «своем» и «чужом», о норме и отклонении, о традиции и модерности.

Историко-культурные исследования Неи Зоркой подчеркивают зависимость киноязыка от социально-политических условий развития кинематографа, фиксируя прямую корреляцию между изменениями художественной формы и трансформациями общественного контекста [11]. Зоркая рассматривает кино как чувствительный индикатор эпохи, в котором эстетические решения отражают не только уровень технического развития, но и доминирующие идеологические установки, культурные страхи и ожидания. Аналогичный культурно-исторический подход представлен у Роберта Склэра, интерпретирующего кино как форму культурной истории общества, через которую реконструируются коллективные представления о реальности, власти, морали и идентичности [12]. В его концепции киноязык выступает как своеобразный архив культурных смыслов, где визуальные и нарративные структуры фиксируют динамику общественного самосознания. Эти теоретические позиции задают методологическую рамку анализа киноязыка как формы национального опыта, в которой художественная структура фильма соотносится с историческими и социальными процессами, а эстетика становится способом культурной рефлексии.

Евгений Марголит, исследуя эволюцию советского кинематографа, показал, что киноязык подвергался постоянным трансформациям под воздействием идеологических, эстетических и институциональных сдвигов [13]. Его анализ демонстрирует, что выразительные формы кино не обладают устойчивой раз и навсегда заданной структурой, а находятся в состоянии непрерывного пересоздания в зависимости от исторической конъюнктуры. Марголит выявляет, каким образом менялись принципы повествования, визуальные стили и образные системы в ответ на изменения культурной политики и общественных ожиданий. Тем самым киноязык предстает как исторически подвижная система, в которой художественные решения одновременно отражают и интерпретируют социальные противоречия эпохи. Данный подход принципиально важен для исследования игрового кино в условиях глобализации, поскольку позволяет рассматривать трансформации киноязыка не как отклонение от «традиции», а как закономерный процесс адаптации выразительных средств к новым культурным и медиареальностям.

Теоретические основы визуального построения кадра разработаны Владимиром Нильсеном, который рассматривал операторское мастерство как

ключевой уровень формирования киноязыка, где композиция, свет, движение камеры и глубина пространства образуют пластическую структуру экранного высказывания [14]. Он трактует кадр как автономную единицу смыслообразования, в которой визуальная организация пространства направляет восприятие зрителя и задает эмоционально-смысловые акценты. Композиционные принципы экранного изображения были систематизированы Питером Уордом, предложившим развернутую модель анализа кадра как визуально организованной системы отношений между объектами, светом, перспективой и движением [40]. Эти труды позволяют исследовать киноязык на уровне пластической организации визуального пространства и операторского мышления, выявляя, каким образом эстетические решения воплощают культурные смыслы. В контексте национального кино данный уровень анализа приобретает особое значение, поскольку именно через композицию кадра, работу с пространством и телесностью формируются визуальные коды идентичности, связывающие художественную форму с культурным воображаемым общества.

Эстетические основания киноязыка получают системное философско-теоретическое обоснование в трудах Виктора Бычкова и Юрия Борева, в которых искусство трактуется как целостная система ценностных, чувственных и символических форм, направленных на освоение и переосмысление действительности [15; 21]. В их концепциях эстетическое не сводится к категории «прекрасного» или к сфере эмоционального переживания, а понимается как особый способ организации опыта, в котором чувственное восприятие сопрягается с культурно обусловленными ценностными структурами. Применительно к киноязыку это означает, что визуально-звуковая форма фильма выступает не только как средство выражения содержания, но как самостоятельная эстетическая реальность, обладающая собственной логикой формирования смыслов. Бычков подчеркивает онтологическую значимость художественного образа как формы духовного освоения мира, тогда как Боров акцентирует внимание на социокультурной функции эстетического, связывая художественную форму с системой общественных идеалов и норм. В совокупности эти подходы позволяют рассматривать киноязык как особую ценностно-эстетическую структуру, в которой соединяются чувственное воздействие, символическое значение и социальная интерпретация реальности.

Информационно-эстетическая концепция Абраама Моля расширяет данную перспективу за счет включения в анализ параметров структуры сообщения и процессов его восприятия [16]. Моль трактует художественное произведение как особый тип информационной системы, в которой эстетическая ценность определяется не только содержанием, но и степенью организации, избыточности и вариативности формы. Применительно к киноязыку это означает, что монтаж, ритм, композиция кадра и звуковая организация функционируют как элементы сложной коммуникативной схемы, в рамках которой зритель не пассивно принимает информацию, а активно реконструирует смысл на основе визуально-звуковых сигналов. Такой подход позволяет

рассматривать киноязык как информационно-эстетический механизм, где художественная форма становится способом регулирования восприятия и интерпретации, а не простым носителем сюжетного сообщения.

Философские интерпретации кино как формы визуального мышления представлены в трудах Анри Бергсона и Рудольфа Арнхейма, которые по-разному, но взаимодополняюще раскрывают природу экранного образа [17; 18]. Бергсоновская концепция длительности и движения позволяет интерпретировать кинематограф не как механическую фиксацию реальности, а как особый способ постижения времени через непрерывный поток образов. В этом смысле киноязык соотносится с самой структурой сознания, основанной на изменчивости, становлении и памяти. Арнхейм, в свою очередь, рассматривает визуальное восприятие как активный когнитивный процесс, в котором форма, композиция и ритм определяют не только эстетическое впечатление, но и способы мышления. Его теория подчеркивает, что художественный образ не копирует действительность, а конструирует ее по законам визуальной логики. В совокупности эти философские позиции позволяют рассматривать киноязык как форму образного мышления, где эстетическая структура становится эквивалентом интеллектуального и эмоционального постижения мира.

Дальнейшее развитие данные идеи получают в семиотике Умберто Эко и психоаналитической теории Кристиана Метца, где киноязык трактуется как механизм воображаемого означивания [19; 20]. Эко интерпретирует художественный текст как открытую структуру, допускающую множественность интерпретаций в зависимости от культурного кода зрителя. В этом контексте киноязык выступает как система знаков, смысл которых формируется не только внутри фильма, но и в процессе взаимодействия с культурным опытом аудитории. Метц, опираясь на психоаналитическую традицию, показывает, что киноязык вовлекает зрителя в особое пространство воображаемого, где идентификация с экранными образами становится ключевым механизмом смыслообразования. Таким образом, киноязык предстает как структура, соединяющая знаковую организацию и психическую динамику восприятия, что особенно важно для анализа национального кино как формы коллективного воображаемого.

Визуальная культура как идеологическая конструкция получает развернутый анализ в работах Уильяма Джона Томаса Митчелла и Елены Петровской [22; 23]. Митчелл рассматривает образы не как нейтральные отражения реальности, а как активных участников культурных и политических процессов, формирующих представления о мире. Он подчеркивает, что визуальные формы обладают собственной «риторикой», через которую транслируются властные отношения и символические иерархии. Петровская развивает данную линию, исследуя образ как философскую категорию, связанную с проблемой видимости, присутствия и смысла. В ее интерпретации визуальный образ не только показывает, но и скрывает, не только репрезентирует, но и конструирует реальность. Эти подходы позволяют рассматривать киноязык как поле идеологического производства, где

визуальные структуры участвуют в формировании культурных представлений и идентичностей.

Критическое осмысление идеологии киноязыка получает дополнительную глубину в трудах Славой Жижека, который анализирует кинематограф как пространство проявления бессознательных механизмов культуры и идеологии [24]. Жижек показывает, что киноязык не просто отражает социальные мифы, но активно воспроизводит и трансформирует их, создавая иллюзию естественности определенных ценностных установок. Его подход позволяет выявлять скрытые идеологические структуры в визуальных и нарративных формах кино. В этом контексте киноязык предстает как инструмент символического управления восприятием, где эстетическая форма служит медиатором между сознанием и идеологией.

Философия фотографии Вилема Флюссера подчеркивает технологическую обусловленность визуального мышления и тем самым расширяет анализ киноязыка в сторону медиатеории [25]. Флюссер рассматривает техническое изображение как продукт аппарата, задающего определенные программы восприятия и интерпретации. Киноязык, в этой перспективе, оказывается не только художественной, но и технологической системой, в которой аппарат съемки, монтажа и воспроизведения формирует специфические способы видения мира. Это позволяет рассматривать трансформации киноязыка как результат взаимодействия культурных смыслов и технических условий их визуализации.

Историко-теоретические обзоры развития киноязыка представлены в работах Кирилла Разлогова, Жоржа Садуля и Гуидо Аристарко, которые прослеживают эволюцию выразительных форм кинематографа в контексте мировых художественных и культурных процессов [26; 27; 32]. Разлогов акцентирует внимание на проблемах выразительности экрана и взаимодействии кино с другими искусствами, Садуль предлагает широкую историческую панораму развития кино как искусства, а Аристарко систематизирует основные теоретические школы и концепции киноязыка. Эти исследования формируют методологическую базу для понимания киноязыка как исторически изменяющейся системы, подверженной влиянию социальных, эстетических и технологических факторов.

Философская концепция Жюльена Делеза вводит принципиально новое измерение в анализ киноязыка, различая образ-движение и образ-время как два фундаментальных режима экранного мышления [28]. Делез интерпретирует кинематограф не как язык в лингвистическом смысле, а как форму философского мышления через образы. Его теория позволяет анализировать трансформацию киноязыка как эволюцию самих структур восприятия и мышления, где меняются не только художественные приемы, но и способы переживания времени, пространства и субъективности. В этом контексте национальное кино может рассматриваться как особая модификация образа-движения и образа-времени, отражающая культурно-исторические условия формирования коллективного опыта.

Таким образом, рассмотренные эстетические, философские, семиотические и идеологические концепции образуют многоуровневое теоретическое поле, в рамках которого киноязык предстает как сложная система взаимодействия чувственного, символического, технологического и культурного. Усиление внимания к этим аспектам позволяет анализировать национальный киноязык не как производную от глобальных тенденций, а как самостоятельную форму эстетического и философского освоения реальности, включенную в процессы транснациональной циркуляции образов и смыслов. В настоящем исследовании данные теоретические подходы рассматриваются не как равноценный перечень интерпретаций, а как иерархически организованная методологическая рамка, в которой приоритет отдается анализу киноязыка на уровне структурной организации кадра, нарратива и пространственно-временной конфигурации, соотносимых с социокультурной детерминацией.

Реалистические и символические аспекты киноязыка получают глубокое теоретическое обоснование в трудах Андре Базена и Марселя Мартена, которые по-разному, но взаимодополняюще раскрывают природу экранной репрезентации действительности [29; 30]. Базен рассматривает кино как искусство онтологического родства с реальностью, подчеркивая способность фотографического и кинематографического изображения фиксировать физическое присутствие мира и тем самым создавать эффект достоверности. В его концепции киноязык опирается на доверие к видимому, на «прозрачность» образа, который не столько конструирует смысл, сколько открывает зрителю фрагменты реальности в их временной и пространственной непрерывности. Вместе с тем Базен не сводит кино к простому копированию действительности, а трактует реализм как особую форму художественного мышления, где символическое измерение возникает из самой структуры видимого.

Марсель Мартен, напротив, акцентирует внимание на языке кино как системе выразительных средств, обладающих собственной грамматикой и синтаксисом [30]. Он показывает, что даже при ориентации на реализм киноязык неизбежно преобразует реальность через монтаж, ракурс, свет, движение камеры и ритм повествования. Тем самым реальное и символическое оказываются не противопоставленными, а взаимосвязанными уровнями экранного текста. В совокупности подходы Базена и Мартена позволяют рассматривать киноязык как поле напряжения между онтологической связью с физической реальностью и символической переработкой опыта, что приобретает особое значение для национального кино, стремящегося одновременно фиксировать конкретность культурного мира и наделять ее обобщающим смыслом.

Юрий Арабов и Жан Митри смещают акцент анализа в сторону субъективности камеры и психологии зрительского восприятия [31; 38]. Арабов интерпретирует кино как форму переживания и осмысления реальности через внутренние структуры восприятия, где киноязык становится медиатором между объективным изображением и субъективным опытом зрителя. Он подчеркивает, что кадр и монтаж не просто организуют повествование, но задают определенный режим чувствования и понимания мира. Митри, развивая идеи

субъективной камеры, показывает, что киноязык способен моделировать не только внешнее пространство событий, но и внутреннее пространство сознания персонажа, превращая экран в зону психологической идентификации. В этом контексте киноязык выступает как механизм формирования зрительской эмпатии и как инструмент реконструкции индивидуального и коллективного опыта. Для национального кино данный аспект особенно значим, поскольку позволяет анализировать, каким образом через визуальные и звуковые решения формируются специфические модели переживания исторических и культурных травм, памяти и идентичности.

Связи киноязыка с поэтикой и литературной традицией получают развернутое теоретическое осмысление в трудах Юрия Тынянова и Михаила Ямпольского [33; 34]. Тынянов рассматривал кино как продолжение и трансформацию литературных форм, подчеркивая, что кинематограф заимствует у литературы не сюжетные схемы, а принципы организации художественного времени, образа и ритма. В его концепции киноязык включается в систему культурных форм, где каждое искусство переосмысливает выразительные средства другого. Ямпольский, анализируя историю французской киномысли, выявляет сложные связи между кинематографом и философией, литературой, визуальными искусствами, показывая, что киноязык формируется как результат длительного интеллектуального диалога различных традиций. Эти подходы позволяют рассматривать национальный киноязык не изолированно, а в контексте более широкой культурной поэтики, где экранное высказывание наследует и трансформирует литературные и философские модели мышления.

Современные концепции Николая Изволова, а также Томаса Эльзессера и Мальте Хагенера радикально расширяют поле анализа, рассматривая кино не только как текст или знаковую систему, но как телесный и эмоциональный опыт [35; 37]. Изволов интерпретирует кино как феномен, в котором соединяются визуальность, телесность и историческая память, подчеркивая роль кинематографа в формировании чувственного отношения к миру. Эльзессер и Хагенер развивают идею кино как медиума аффекта, где зрительское восприятие вовлекается не только на уровне интерпретации, но и на уровне телесных реакций и эмоций. В этой перспективе киноязык предстает как система, воздействующая не столько на рациональное понимание, сколько на чувственно-эмоциональные структуры субъективности. Это особенно важно для анализа национального кино, где репрезентация идентичности осуществляется не только через сюжет и символы, но и через атмосферу, ритм, темп и телесную выразительность образов.

Теория реализма Зигфрида Кракауэра подчеркивает принципиальную связь киноязыка с физической реальностью и материальностью мира [36]. Кракауэр рассматривал кинематограф как искусство, призванное «освободить» видимую реальность, выявляя в ней скрытые структуры и динамику повседневного существования. В его концепции киноязык ориентирован на регистрацию случайного, фрагментарного, непредсказуемого, что делает его уникальным инструментом познания социальной и культурной

действительности. Для национального кино это означает возможность репрезентации конкретных форм жизни, телесности и пространства как носителей культурного смысла, не сводимых к абстрактным символам.

Обобщающую и систематизирующую модель анализа киноязыка предлагают Дэвид Бордуэлл, Кристин Томпсон и Джефф Смит, соединяя историческую перспективу с формально-аналитической процедурой [39]. В рамках данной оптики киноязык предстает, с одной стороны, как продукт исторического развития кинематографа и институционализации его выразительных норм, а с другой – как структура решений, поддающихся детальному описанию на уровне нарративных стратегий, визуальной организации и режимов зрительского восприятия. Это делает возможным комплексное рассмотрение кино не только как художественной, но и как культурной системы, чьи формы изменяются вместе с конфигурациями внимания, ожидания и интерпретации. Для исследования национального кино данная модель особенно продуктивна, поскольку позволяет одновременно выявлять общие закономерности эволюции киноязыка и фиксировать специфические модификации, обусловленные локальными культурными контекстами и историческими траекториями.

Совокупность задействованных теоретических подходов – эстетических, философских, семиотических, историко-культурных и медиатеоретических – позволяет рассматривать киноязык национального кино в условиях глобализации как многомерную и динамическую систему, включающую взаимосвязанные уровни анализа: от пластики кадра и организации восприятия до культурных механизмов смыслообразования и нормативных режимов выразительности. Киноязык формируется в поле пересечения локальной культурной памяти и глобальных визуальных практик, что порождает гибридные формы экранного высказывания, в которых традиционные символические структуры переопределяются через универсализированные коды наррации, зрелищности и медиапотребления. Тем самым теоретическая рамка исследования задает основания для анализа трансформации киноязыка как механизма репрезентации национальной идентичности: речь идет не о поверхностном заимствовании приемов, а о более глубокой реконфигурации принципов организации экранного опыта, обусловленной изменением культурных и медиальных условий его производства и чтения [40].

Вместе с тем для операционализации указанной рамки необходимо уточнить, какие именно механизмы смыслообразования рассматриваются как базовые в классических и современных моделях киноязыка и каким образом они применимы к анализу национального кино в режиме глобализированной циркуляции образов. В этом отношении методологически значимы концепции, трактующие кино как специфический способ организации реальности – через отбор, монтажную связность и ритмическую архитектуру экранного материала, где смысл возникает не как внешнее «сообщение», наложенное на изображение, а как эффект структурирования видимого и слышимого. Так, в совокупности текстов Дзиги Вертова киноязык задается через идею «кино-глаза»

как эпистемологической практики: камера понимается как инструмент производства знания о мире, а монтаж – как логика аналитической сборки, выявляющая закономерности в самой фактуре видимого и формирующая особую модель кинематографического мышления [41]. Вертова принципиально важно привлекать именно как теоретика структурной организации экранного высказывания, поскольку в его позиции киноязык выступает принципом конструирования реальности через ритм, сопоставление, повтор и вариацию; в условиях глобализации эта установка непосредственно соотносится с задачей национального кино выстраивать собственные режимы видимости внутри транснациональных потоков визуальных стандартов.

Монтажная проблематика получает более операциональное и методологически строгого вида оформление у Льва Кулешова, который фиксирует фундаментальный принцип киноязыка как реляционную природу значения: смысл возникает не внутри отдельного кадра, а в системе его отношений – в сопряжении планов, в их последовательности и в управляемой перестройке зрительского ожидания [42]. В логике Кулешова киноязык предстает механизмом синтаксической организации экранных единиц, где «грамматика» фильма строится на регуляции восприятия; тем самым его подход задает аналитический инструмент для выявления того, как национальные кинематографии способны переопределять универсальные жанровые и нарративные модели, модифицируя способы связи кадровых элементов и режимы смыслообразования. Параллельно Всеволод Пудовкин предлагает перцептивно ориентированное понимание киноязыка, трактуя монтаж и актерскую выразительность как систему адресного воздействия на зрителя: киноязык в его модели связан с тем, как формируется эмоционально-волевой контур восприятия и как зрительское переживание организуется через ритм, акценты и драматургически выстроенную последовательность действий [43]. В совокупности позиции Вертова, Кулешова и Пудовкина задают три взаимодополняющих основания анализа: эпистемологическое (кино как знание), структурно-синтаксическое (кино как реляционная система) и перцептивно-психологическое (кино как управляемое переживание).

Если монтажные школы формируют ядро понимания киноязыка как структурной организации, то эстетико-феноменологическое измерение ранней теории кино концентрируется у Бэллы Балаша, для которого киноязык раскрывается через выразительность видимого и специфику крупного плана как инструмента считывания микродвижений и пластики, формирующих особую антропологию экрана [44]. Перспектива Балаша важна в контексте национального кино тем, что связывает киноязык не только с нарративом и монтажом, но и с телесностью, лицом, жестом, то есть с теми элементами экранной выразительности, через которые культурная специфика артикулируется тонко и недекларативно – на уровне интонации, ритма присутствия и визуальной аффективности образа. В дальнейшем линия киноязыка как дисциплины выразительности и аскетической точности формы получает нормативное оформление у Робера Брессона: его «заметки» задают

этику киноязыка, где смысл конденсируется в экономии средств, а режиссерская работа понимается как строгая организация видимого и слышимого, исключая риторическую избыточность [45]. Принципиальная значимость Брессона для данного раздела состоит в том, что он позволяет показать: национальный киноязык способен противостоять глобальному режиму зрелищности не только тематически, но и формально – посредством аскетических стратегий, работы с паузой и минимизацией экспрессивных жестов, а также через внутреннюю метричность кадра.

Сопряженная с этим, но принципиально иная по темпоральной философии концепция Андрея Тарковского переводит проблему киноязыка в плоскость времени как основного материала кинематографа: киноязык здесь определяется не столько монтажной склейкой, сколько «лепкой времени» – организацией длительности, внутренней ритмики, фактуры непрерывного присутствия и памяти [46]. Для анализа национального кино в контексте глобализации этот тезис особенно значим, поскольку позволяет связать трансформации киноязыка с изменением режимов темпоральности: глобальная медиасреда ускоряет производство и потребление образов, тогда как национальные авторские традиции нередко удерживают иные скорости смыслообразования, и в конфигурациях темпа проявляются не только эстетические, но и культурные различия.

Переходя от авторских и классических моделей к систематизированным теориям практики, следует подчеркнуть вклад Ноэля Берча, концептуализирующего киноязык как совокупность исторически изменчивых норм и конвенций, регулирующих способы организации кадра, пространства, времени и звука; тем самым киноязык предстает не «естественным» набором приемов, а дисциплиной производства смысла, закрепленной в институционально поддерживаемых формах кинопрактики [47]. Методологически это позволяет связать киноязык с культурной политикой и индустриальными стандартами: в условиях глобализации национальное кино сталкивается не просто с внешними стилями, а с конкурирующими нормативными режимами киноязыка, задающими критерии читаемости, качества и выразительной эффективности в транснациональном поле. В логике инструментальной аналитики Жак Омон и Мишель Мари предлагают язык описания фильма как объекта анализа: киноязык раскрывается через процедуры декомпозиции и интерпретации – выделение уровней формы, типов знаковости, механизмов наррации, визуальной организации и отношений между ними [48]. Их подход принципиален тем, что переводит дискуссию из метафорики «языка» в операционализируемую методологию: киноязык становится тем, что можно аналитически разложить, описать и сопоставить – в том числе при сравнении национальных вариантов экранной выразительности.

На уровне строгой теории повествования ключевым выступает анализ Дэвида Бордуэлла, где киноязык понимается как система нарративных стратегий, регулирующих распределение знания, режимы причинности, временные перестановки и структуру зрительских ожиданий [49]. Если в

монтажных теориях значение возникает из столкновения планов, то в бордуэлловской перспективе оно формируется как результат управляемого производства «понимания» – того, как фильм организует когнитивную работу зрителя. Эта модель особенно продуктивна для национального кино в глобализированной среде, поскольку позволяет диагностировать не только стилистику, но и архитектуру интерпретации: каким образом национальные кинематографии адаптируют универсальные схемы повествования, сохраняя локальные интонации, и где происходят ключевые сдвиги – в причинности, темпоральности, фокализации или типе зрительского участия. Неоформалистская линия Кристин Томпсон усиливает данный тезис, фокусируя внимание на форме как системе мотивировок и на исторически изменчивых нормах восприятия: киноязык трактуется как динамический баланс между традицией, отклонением и переопределением нормы, что позволяет интерпретировать трансформации как внутренне мотивированные эстетические решения, а не как внешние заимствования [50]. В этом контексте киноязык национального кино может быть рассмотрен как поле нормативных согласований между локальными традициями формы и транснациональными стандартами читаемости.

Более синтетическую и медиально расширенную рамку интерпретации предлагает Джеймс Монако, рассматривающий киноязык как часть общей системы аудиовизуальной грамотности и как инструмент чтения медийных текстов в расширенной среде – от кино до мультимедиа [51]. Его позиция важна тем, что фиксирует: глобализация трансформирует не только производство киноязыка, но и режимы его «прочтения», поскольку зрительская компетентность формируется в гибридной медиасреде, а национальное кино неизбежно конкурирует за внимание внутри более широкой экологии экранных форм. Систематизирующую функцию по отношению к разнообразию теорий кино выполняет Роберт Стэм: он очерчивает поле киноконцепций и показывает, что понятие киноязыка пересекает несколько теоретических традиций – формальную, семиотическую, культурную, идеологическую, – и потому требует осознанного выбора аналитической оптики в зависимости от исследовательской задачи [52]. В этом же ряду Дадли Эндрю предлагает картографирование ключевых теоретических парадигм, подчеркивая, что киноязык как исследовательский объект меняет очертания в зависимости от того, понимается ли кино как отражение реальности, как система знаков, как поэтика формы или как культурный институт [53].

Историческая перспектива, необходимая для анализа трансформаций киноязыка, получает масштабное обоснование у Дэвида Кука, показывающего, что развитие нарративного кино связано с институционализацией определенных форм выразительности, стандартизацией жанров и закреплением нормативных моделей повествования [54]. В контексте глобализации это принципиально: национальные кинематографии включаются в уже сложившуюся историю нарративных конвенций и вынуждены либо входить в нее через адаптацию, либо выстраивать альтернативные линии выразительности. На другом полюсе

находится концепция «кино аттракционов», представленная Томом Ганнингом, где акцент смещается с повествовательной логики на режим демонстрации, непосредственного воздействия и зрелищной адресации [55].

Технологически-индустриальное измерение трансформации киноязыка в позднем XX веке детально описывает Стивен Принс, анализируя электронный поворот Голливуда 1980-х годов – изменение визуальных стандартов, производственных практик и стилистических норм под влиянием новых технологий изображения и постпроизводства [56]. Этот анализ продуктивен как модель осмысления того, каким образом технологические инновации институционально закрепляют новые нормы киноязыка, которые затем распространяются транснационально и задают порог конкурентоспособности национальных кинематографий. В сходной логике Дэвид Бордуэлл показывает, как современный Голливуд вырабатывает характерные способы рассказа и стилистики – ускорение темпа, повышение событийной плотности, специфические режимы монтажа и визуального акцентирования, – формируя стандартизированный язык массового кино с высокой экспортной мощностью [57].

Европейская перспектива на эту асимметрию представлена у Томаса Эльзессера, который демонстрирует, что европейское кино постоянно соотносит свою идентичность с Голливудом – через конкуренцию, заимствование, дистанцирование и переопределение авторского статуса; тем самым трансформации киноязыка оказываются вписанными в поле культурной политики и символического обмена [58]. Критический ракурс Эллы Шохат и Роберта Стэма дополняет данную линию, вводя проблему евроцентризма и неравномерности глобальных культурных потоков: «универсальные» киноязыковые модели нередко выступают как привилегированные стандарты, а национальные и постколониальные кинематографии сталкиваются с задачей перевода собственной культурной специфики в язык, признанный легитимным в мировой медиасистеме [59].

Медиатеоретический уровень анализа трансформаций киноязыка наиболее последовательно раскрывается у Льва Мановича, трактующего новые медиа как систему, задающую иные принципы организации экранного материала – модульность, вариативность, алгоритмичность и перестройку нарративной и визуальной логики под влиянием цифровых интерфейсов [60]. В этой рамке киноязык перестает быть исключительно кинематографическим и начинает функционировать в гибридной среде экранных практик, где монтажная логика, композиция и ритм соотносятся с формами цифровой навигации и экранного взаимодействия. Концепция ремедиации Джея Дэвида Болтера и Ричарда Грузина фиксирует, что новые медиа не отменяют старые, а переупаковывают и перерабатывают их выразительные формы: киноязык в глобализированной медиасреде существует как поле постоянного взаимного заимствования и переразметки границ между кино, телевидением, интернет-видео и интерактивными форматами [61]. Это положение методологически важно для национального кино: его киноязык формируется не только в оппозиции к

мировому кино, но и в условиях конкуренции внутри медиасистемы, где режимы видимости и узнаваемости задаются многоуровневыми практиками ремедиации.

Классический тезис Герберта Маршала Маклюэна о медиа как «расширениях человека» позволяет концептуально связать трансформации киноязыка с изменением сенсорной организации опыта: киноязык является не только эстетической, но и перцептивной технологией, перестраивающей способы воспринимать пространство, время и тело [62]. В условиях глобализации эта перестройка усиливается за счет плотности экранной коммуникации и ускорения циркуляции образов: национальное киноязыковое высказывание конкурирует за внимание в среде, где зрительская перцепция ориентирована на высокую скорость и многоканальность. Радикализирует данную линию Поля Вирилио, трактующий кино в связке с логистикой восприятия и военными технологиями видимости: киноязык оказывается включенным в режимы ускорения, стратегической визуализации и управления вниманием, где экранные формы становятся частью более широкой политики видимости и контроля [63]. Для анализа национального кино в глобализированной среде этот тезис задает важный вывод: трансформация киноязыка определяется не только художественными поисками, но и изменением инфраструктур восприятия – технологических, институциональных и геополитических, – внутри которых национальная культура вынуждена артикулировать себя.

Именно поэтому совокупность обозначенных подходов позволяет рассматривать киноязык игрового кино в условиях глобализации как динамическую систему, в которой (а) формально-структурные решения (монтаж, композиция, наррация), (б) историческая изменчивость норм выразительности и (в) медиально-технологические режимы восприятия образуют единую аналитическую рамку. В настоящем исследовании данные теоретические позиции интегрируются не как равнозначный обзор, а как структурированная методологическая иерархия, в которой базовыми остаются: формально-структурный анализ киноязыка, семиотико-культурная логика перекодирования смыслов и социокультурная детерминация выразительных стратегий; остальные концепции используются как уточняющие инструменты, позволяющие точнее фиксировать механизмы гибридизации и нормативных сдвигов киноязыка в глобальной медиасреде.

1.2 Репрезентация национальной идентичности в экранной форме: социокультурные детерминанты и режиссерские приемы выразительности

Киноязык в структуре игрового кинематографа следует рассматривать не только как художественно-выразительную систему, фиксирующую совокупность формально-стилистических средств (кадр, монтаж, звук, композиция, ритм, драматургия, актерская пластика), но и как сложный социокультурный механизм, посредством которого осуществляется репрезентация, артикуляция и нормативизация коллективной идентичности. В

рамках настоящего исследования киноязык интерпретируется как структурно детерминированная система художественной коммуникации, параметры которой изменяются в зависимости от социокультурной, технологической и институциональной конфигурации исторического периода. В контексте Казахстана данная проблематика приобретает дополнительную сложность в силу постсоветского культурного наследия, полиэтничности и многоязычия, а также переходного характера институциональной среды, что требует адаптации универсальных теоретических моделей к специфике национального историко-культурного опыта. Через визуальные, нарративные и символические структуры кинематограф задает способы осмысления исторического опыта, конфигураций социальной структуры, ценностных иерархий и границ «мы/они», предлагая зрителю определенные режимы узнавания себя в образах на экране. Следовательно, национальная идентичность в кино не является объектом простого воспроизведения: она конструируется в процессе экранного моделирования реальности, где художественная форма выступает медиатором между исторической памятью, актуальными общественными дискурсами и зрительским восприятием. Данный тезис опирается на конструктивистские модели культурной идентичности, рассматривающие нацию как результат символической артикуляции в публичном пространстве. При этом киноязык работает как система отбора и акцентирования: он делает одни элементы культурного опыта видимыми и значимыми, другие – маргинализирует, переводя их в фоновый слой или вовсе исключая из поля репрезентации. Именно поэтому исследование киноязыка в контексте идентичности требует рассматривать фильм как культурный артефакт, в котором формальные решения выступают формой социальной мысли, а эстетика – особым способом производства исторического и ценностного знания.

Кабыш Сиранов в своем фундаментальном труде показал, что киноискусство Советского Казахстана развивалось как пространство сложного синтеза художественных задач и идеологических установок эпохи, в рамках которого формировались устойчивые образы «национального» через визуальные и сюжетные структуры [64]. Наиболее значимым в его исследовании является то, что «национальное» трактуется не как самодостаточная сущность, а как сконструированная категория, возникающая в зоне пересечения культурной традиции и государственной идеологической программы. Сиранов демонстрирует, что советская модель репрезентации идентичности в кино опиралась на управляемое введение этнографических, исторических и фольклорных элементов в нарративные схемы, соответствующие нормативной картине мира: национальные мотивы становились допустимыми и «легитимными» лишь тогда, когда они вписывались в общий идеологический горизонт. Тем самым киноязык выступал не нейтральным выразительным инструментом, а институционально обусловленным способом «перевода» культуры на язык политической современности.

Сиранов убедительно доказывает, что киноязык функционировал как инструмент культурной политики, где репрезентация традиций, быта и

исторических сюжетов подчинялась задаче формирования социалистической модели идентичности [64]. В этой логике нация на экране конструировалась через определенные типы героев, конфликта и исторического времени: визуальные коды (костюм, пространство, предметный мир), нарративные траектории (переход от «старого» к «новому», от архаики к модернизации), а также риторика коллективности и трудовой этики становились частью единого семиотического комплекса, производящего «правильную» идентичность. Важный аспект его анализа заключается в выявлении того, что киноязык не только отражал социокультурные смыслы, но и активно их переформатировал, задавая рамки допустимого представления прошлого и настоящего. Национальное в кино оказывалось включенным в систему символического регулирования, где художественные формы одновременно сохраняли элементы культурной памяти и перенастраивали их под требования новой идеологической грамматики.

Принципиальная ценность подхода Сиранова для настоящего исследования заключается в том, что он позволяет увидеть киноязык как механизм не просто «репрезентации» идентичности, но ее институционального производства: идентичность проявляется на уровне не только тематического содержания, но и структурной организации фильма – в способах распределения внимания, в типологии образов, в композиции времени и пространства, в интонации повествования. В результате киноязык в советском Казахстане предстает как исторически конкретная модель культурной коммуникации, где национальная специфика конструируется в диалоге – и зачастую в напряжении – между локальной традицией и идеологическими универсалиями. Это задает методологическую основу для дальнейшего анализа: последующие трансформации киноязыка в постсоветский период и в условиях глобализации могут быть корректно поняты лишь на фоне того, как ранее был институционально закреплён репрезентативный «канон» национального в кино и какие выразительные стратегии обеспечивали его устойчивость [64].

Назира Мукушева, исследуя казахское документальное кино, показала, что экранное отражение исторического времени является ключевым фактором формирования национальной идентичности, поскольку именно через хроникальность изображения, пространственную организацию кадра и фигуру человека в визуальном поле конструируется образ нации как исторического субъекта [65]. В ее интерпретации документальное кино перестает быть нейтральной фиксацией фактов и приобретает статус культурного текста, в котором прошлое не просто воспроизводится, а структурируется в соответствии с определенной логикой смысла. Мукушева подчеркивает, что киноязык документального фильма формирует особый режим памяти, в котором визуальные фрагменты действительности переходят в разряд культурных знаков, закрепляющих представление о непрерывности исторического опыта. Пространство кадра становится носителем исторической семантики, а человеческая фигура – медиатором между индивидуальной биографией и коллективной судьбой. Тем самым документальный киноязык выступает как

механизм символического присвоения времени: он не только фиксирует происходящее, но и выстраивает иерархию событий, придавая одним эпизодам статус репрезентативных, а другие переводя в область периферии исторического сознания. В этом смысле кино становится не просто свидетельством эпохи, а активным инструментом интерпретации прошлого, формирующим устойчивые визуальные схемы исторической идентичности.

Материалы «Казахской советской энциклопедии» фиксируют процесс институционализации представлений о национальной культуре в советский период, демонстрируя, каким образом художественные формы, в том числе кинематограф, включались в систему официального знания о нации [66]. Энциклопедическое знание выступает здесь как форма нормативной кодификации культурных смыслов, где определяются допустимые образы истории, традиций и художественного наследия. Включение кино в подобную систему знаний означает признание его не только как искусства, но и как инструмента культурной легитимации. Через статьи, терминологию и классификации формируется канонический образ национального кинематографа, в котором эстетические и идеологические критерии оказываются тесно переплетенными. Это позволяет рассматривать киноязык как часть более широкой культурной матрицы, где экранное изображение функционирует в сопряжении с философскими, историческими и этнографическими дискурсами, образуя целостную систему символического производства идентичности. Таким образом, киноязык оказывается встроенным в институциональный механизм культурной памяти, где художественная форма служит опорой для воспроизводства официальных представлений о прошлом и настоящем нации.

Исследования эстетики кочевой культуры, выполненные в Институте философии НАН РК, раскрывают глубинные символические структуры традиционного мировосприятия, среди которых особое значение имеют образ пространства, цикличность времени, сакрализация природы, телесность и путь как экзистенциальная категория [67]. В этих работах показано, что кочевая культура формирует особую модель отношения человека к миру, в которой пространство воспринимается не как статическая среда, а как динамическое поле движения и смыслового опыта, а время – как повторяющийся цикл, связанный с ритмами природы и жизни сообщества. Эти архетипические структуры находят визуальное выражение в киноязыке через пейзаж, композицию кадра, темпоритм повествования и характер движения персонажей. Кадр в казахском кино часто приобретает символическую нагрузку, превращаясь в образ пути, границы или перехода, а телесность героя – в знак сопричастности к космическому и социальному порядку. Таким образом, киноязык национального кино оказывается укорененным в философии традиционной культуры не на уровне прямого цитирования фольклорных мотивов, а на уровне глубинной организации визуального мышления. Он воспроизводит не столько сюжетные элементы кочевого мира, сколько его онтологические основания –

представление о пространстве, времени и человеческом существовании как взаимосвязанных измерений культурного опыта.

Андроника Мартонова, анализируя болгарский фильм «Ага», показала, что современное кино способно радикально трансформировать идентичностный дискурс, смещая его акцент с этнической и национально-исторической проблематики в сторону экологического и экзистенциального измерения, при этом используя поэтику пустоты и минимализма как ключевую выразительную стратегию [68]. В ее интерпретации пространство фильма становится не просто фоном действия, а самостоятельным семантическим полем, в котором идентичность переживается как опыт одиночества, утраты и предельного соприкосновения человека с природной средой. Минималистская визуальная организация кадра, редукция диалога, замедленный ритм повествования формируют особый тип киноязыка, где смысл рождается не через символические декларации, а через атмосферу и телесное присутствие героя в пространстве. Мартонова демонстрирует, что идентичность в современном игровом кино может репрезентироваться не как совокупность этнокультурных маркеров, а как форма экзистенциального переживания мира, в котором национальное преломляется через универсальные категории жизни, смерти, памяти и одиночества. Этот пример выявляет универсальный механизм, релевантный и для национального игрового кино Казахстана: в условиях глобализации идентичность все чаще артикулируется не через прямое воспроизведение традиционных символов, а через визуальные стратегии пространства, ритма и телесности. Киноязык смещается от репрезентации знаков к репрезентации состояний, от этнографической описательности к философской образности, что свидетельствует о переходе национального игрового кино к более сложным и опосредованным формам культурного самоосмысления.

Бауржан Ногербек в своем труде выявил устойчивость экранно-фольклорных традиций, проявляющихся в сюжетных структурах, системе образов и пластике национального кино [69]. Его исследование показывает, что фольклор в кинематографе функционирует не как архаический рудимент, а как живой символический ресурс, способный адаптироваться к новым историческим и художественным условиям. Ногербек подчеркивает, что фольклорные мотивы – путь героя, испытание, жертва, сакральное пространство, бинарные оппозиции «свой–чужой», «жизнь–смерть» – сохраняют свою структурообразующую роль, даже когда они лишаются прямой этнографической формы. В современном киноязыке они преобразуются в визуальные метафоры, ритмические структуры и типы пространственной организации кадра. Тем самым киноязык национального кино демонстрирует способность соединять архаические формы мышления с современными визуальными кодами, создавая гибридные художественные формы, в которых мифологическое сознание взаимодействует с реалистическим и авторским кинематографическим дискурсом. Существенным является вывод Ногербека о том, что фольклор в кино выполняет не декоративную функцию, а функцию глубинного культурного кода, через который общество воспроизводит представления о судьбе, справедливости,

коллективной памяти и историческом предназначении. Это позволяет рассматривать киноязык как медиум трансляции не только актуальных социальных смыслов, но и долговременных культурных архетипов.

Гульнара Абикеева и Алима Сабитова показали, каким образом советские идеологемы структурировали киноязык Казахстана, формируя канонические модели героя, конфликта и исторического времени [70]. Их анализ демонстрирует, что идентичность в кино конструировалась не спонтанно и не исключительно на основе культурной традиции, а в рамках жестко заданных нормативных нарративов, определявших допустимые формы национального самовыражения. Авторы выявляют, что визуальные и сюжетные решения подчинялись логике социалистического реализма, где национальное должно было быть вписано в универсальный проект советской модернизации. Герой становился носителем идеологически корректной идентичности, соединяющей этнокультурные черты с образом «нового человека», а историческое время представлялось как линейное движение от архаики к социалистическому будущему. Киноязык, таким образом, выступал как дисциплинарный механизм культурной репрезентации, нормализующий способы говорить о прошлом, настоящем и коллективном «мы». Абикеева и Сабитова показывают, что даже фольклорные и этнографические элементы в советском кино подвергались переработке и символическому «очищению» от потенциально конфликтных смыслов. Тем самым идентичность в кино формировалась как результат идеологически опосредованного художественного конструирования, где национальное не уничтожалось, но переводилось в рамки допустимого культурного дискурса. Этот вывод принципиально важен для понимания дальнейших трансформаций киноязыка в постсоветский период, когда разрушение прежних идеологических матриц привело к пересмотру выразительных стратегий и поиску новых форм репрезентации идентичности.

Роза Абдухатова в своих очерках истории казахского кино предприняла систематический анализ процесса становления художественного языка национального кинематографа как формы относительной культурной автономии внутри советской идеологической системы [71]. Существенным в ее подходе является рассмотрение киноязыка не как производной от централизованной модели советского кинематографа, а как пространства постепенного выстраивания собственных выразительных стратегий, способных артикулировать специфику исторического опыта и культурной памяти казахского общества. Абдухатова показывает, что формирование национального киноязыка происходило через сложный процесс диалога и напряжения между нормативными эстетическими требованиями социалистического реализма и стремлением к сохранению этнокультурных мотивов, символов и сюжетных структур. Киноязык в этой перспективе предстает как медиум культурной самоидентификации, в котором национальный опыт не только отражался, но и расширялся за счет включения новых образных форм, новых типов героя и новых способов организации исторического времени. Автор подчеркивает, что именно в кино происходило постепенное раздвижение

символических границ допустимого национального высказывания: визуальные образы быта, ландшафта, традиций и человеческих отношений приобретали статус легитимных элементов художественного дискурса. Тем самым киноязык становился пространством медленной, но устойчивой институционализации национального воображаемого внутри универалистского советского проекта.

Снежана Баймуханова, анализируя посттоталитарное кино стран Восточной Европы, показала, что в условиях распада прежних идеологических систем национальная идентичность начинает формироваться преимущественно через работу с травматическим опытом памяти и переосмысление исторических нарративов [72]. В ее исследовании подчеркивается, что киноязык посттоталитарного периода смещает акцент с героико-эпических моделей прошлого к фрагментарным, субъективным и зачастую болезненным формам репрезентации истории. Центральным становится не утверждение целостного образа нации, а проблематизация коллективного опыта, в котором прошлое предстает как поле конфликтных интерпретаций. Vaimukhanova показывает, что визуальные стратегии – использование разорванной нарративной структуры, немонументальных пространств, телесной уязвимости персонажей – служат средствами выражения кризиса идентичности и поиска новых форм самопонимания. Эти выводы имеют прямые параллели с казахстанским кино постсоветского периода, где разрушение советского идеологического канона привело к необходимости заново конструировать образы истории, памяти и национального субъекта. В этом контексте киноязык становится пространством символической реконструкции идентичности, в котором травма и рефлексия выступают не как побочные темы, а как фундаментальные структуры художественного высказывания.

Снежана Баймуханова и Александр Костылев, исследуя визуально-пластический образ города в казахстанском кино, выявили, что трансформация киноязыка тесно связана с изменением пространственных моделей репрезентации социокультурной реальности [73]. Их анализ демонстрирует, что город в кино перестает быть лишь декорацией действия и приобретает статус самостоятельного символического агента, через который артикулируются процессы модернизации, маргинализации и кризиса идентичности. Визуальный язык фильмов фиксирует напряжение между традиционными формами жизни и новыми урбанистическими структурами, между коллективной памятью и индивидуальным опытом. Авторы подчеркивают, что пространство города становится носителем культурных кодов: архитектура, улицы, интерьеры и телесные траектории персонажей формируют визуальную карту идентичности, в которой отражаются социальные разрывы и исторические переломы. Таким образом, киноязык оказывается тесно связанным с пространственной антропологией культуры, где идентичность конструируется через образ среды обитания человека. Их выводы подтверждают, что национальное кино репрезентирует не только этнические или исторические смыслы, но и формы повседневного существования, через которые общество осознает собственные трансформации.

Справочное издание «Кино Казахстана. Кто есть кто» фиксирует институциональную структуру национального кинематографа, демонстрируя взаимосвязь персоналий, художественных школ, направлений и тематических доминант [74]. Его значение выходит за рамки простого биографического или справочного ресурса: оно формирует карту культурного поля, в которой киноязык предстает как результат коллективной и исторически обусловленной практики. Через систематизацию режиссеров, актеров, сценаристов и ключевых фильмов выявляется логика формирования национальной кинематографической традиции как совокупности устойчивых выразительных стратегий. Это позволяет рассматривать киноязык не только как индивидуальное художественное высказывание, но и как институционально закрепленную форму культурной памяти. В данном контексте киноязык оказывается вписанным в сеть профессиональных, эстетических и идеологических отношений, где каждая фигура и каждое произведение участвуют в формировании общего образа национального кинематографа. Тем самым справочник выступает как документ символической легитимации национального кино, фиксируя его как автономную область культурного производства и как механизм коллективной идентификации.

Раушан Оспанова в своем исследовании убедительно показала, что развитие киноязыка казахского кинематографа сопровождалось формированием устойчивых образов национального героя и специфической модели исторического сюжета, выполнявших функцию символического ядра репрезентации идентичности [75]. Существенным в ее анализе является выявление того, что фигура героя в национальном кино не является простой калькой с универсальных жанровых типов, а конструируется как носитель коллективных ценностей и исторических ожиданий общества. Через образ героя закрепляются представления о моральном идеале, отношении к прошлому, ответственности перед сообществом и модели поведения в ситуации исторического выбора. Исторический сюжет, в свою очередь, выступает не как линейное повествование о событиях, а как форма культурной интерпретации времени, в которой прошлое организуется в соответствии с актуальными идеологическими и этическими координатами. Оспанова подчеркивает, что киноязык, формируя устойчивые нарративные и образные структуры, создает символическую матрицу национального самосознания, где история предстает не как архив фактов, а как пространство смыслов и ценностей, транслируемых через экран.

Инна Смаилова в своем исследовании выявила специфику стилевых решений казахских художественных фильмов как форму выражения культурного самосознания и художественной рефлексии над собственной идентичностью [76]. Ее анализ показывает, что стиль в национальном кино выступает не только как эстетическая категория, но и как семиотический механизм, через который артикулируются особенности мировосприятия, отношения к пространству, телесности и историческому опыту. Смаилова подчеркивает, что визуальные и нарративные решения казахских фильмов

формируются в зоне взаимодействия традиционных образных кодов и современных кинематографических практик, создавая уникальную конфигурацию выразительных средств. Стиль становится формой культурного высказывания, где национальное проявляется не в прямом цитировании фольклора, а в способе организации кадра, ритма и драматургии. Тем самым киноязык оказывается носителем глубинных структур культурного самосознания, выражающих отношение общества к собственной истории и современности.

Гульнара Абикеева в работе о независимом кино Казахстана доказала, что постсоветский киноязык превратился в пространство активного экспериментирования с формами идентичности и исторической памяти [77]. Она показывает, что разрушение советских идеологических канонов открыло возможность для пересмотра традиционных нарративов и поиска новых способов художественного осмысления прошлого. В центре внимания независимого кино оказываются травматические темы, фрагментарность исторического опыта, кризис коллективных мифов и индивидуализация восприятия истории. Киноязык приобретает черты рефлексивности и многозначности: вместо монументальных образов прошлого появляются субъективные перспективы, вместо линейных сюжетов – разорванные повествовательные структуры. Абикеева подчеркивает, что именно в этом экспериментальном поле формируются новые модели национальной идентичности, основанные не на идеологической заданности, а на художественном диалоге с памятью и культурной традицией. Таким образом, постсоветский киноязык предстает как лаборатория культурного самопознания, в которой идентичность не закрепляется окончательно, а постоянно переосмысливается.

В более раннем исследовании кино Центральной Азии Абикеева показала, что региональный киноязык формировался как сложный диалог национального и транснационального, где локальные культурные коды вступали во взаимодействие с глобальными эстетическими моделями [78]. Она выявляет, что кинематограф региона развивался в пространстве множественных влияний – советской традиции, восточной образности и западных кинематографических форм, что обусловило гибридный характер его выразительных стратегий. Национальная идентичность в этом контексте перестает быть замкнутой категорией и предстает как результат постоянного обмена символами и стилями. Абикеева демонстрирует, что киноязык Центральной Азии формируется как трансграничное культурное явление, где национальные особенности проявляются через адаптацию и переосмысление универсальных визуальных кодов. Этот вывод позволяет рассматривать казахский киноязык как часть более широкого регионального культурного процесса, в котором идентичность конструируется в диалоге с иными культурными традициями.

Баймуханова и Ногербек, анализируя визуально-пластический образ города Алматы, раскрыли его как символ культурной модернизации и трансформации национального самосознания [79]. В их исследовании город

предстает не просто как место действия, а как знаковое пространство, в котором пересекаются традиционные и современные формы жизни. Архитектура, уличные ландшафты, ритм городской среды и телесные траектории персонажей формируют визуальный язык, через который артикулируются процессы социального изменения и культурной гибридизации. Авторы подчеркивают, что образ Алматы в кино становится метафорой переходного состояния общества, где прошлое и настоящее сосуществуют в напряженном диалоге. Киноязык, фиксируя эти пространственные трансформации, создает символическую карту идентичности, в которой город выступает как медиатор между локальной традицией и глобальной модерностью.

Лидия Зайцева продемонстрировала, что экранный образ времени «оттепели» стал формой символического переосмысления коллективной памяти и культурного опыта позднесоветского общества [80]. Ее анализ показывает, что киноязык этого периода не просто отражал социальные изменения, но активно участвовал в формировании нового образа прошлого, где идеологическая риторика уступала место психологической и нравственной проблематике. Через особые визуальные и нарративные стратегии – интонацию интимности, внимание к повседневности, отказ от монументальности – формировался иной режим исторического восприятия. Экранное время становилось пространством рефлексии над судьбой человека в истории, а не только хроникой событий. Этот опыт важен для понимания последующих этапов развития национального киноязыка, поскольку он заложил основания для более сложных и многомерных форм репрезентации памяти и идентичности в постсоветском кинематографе.

Софи Харман интерпретирует кино как особый визуальный метод анализа политики, в рамках которого киноязык становится не просто художественной формой, а инструментом репрезентации власти, идентичности и символических структур общественного устройства [81]. В его концепции кинематограф выступает как пространство визуального мышления, где политические процессы не иллюстрируются напрямую, а моделируются через образы, ритмы, композицию и нарративные конфигурации. Нарман подчеркивает, что киноязык формирует специфический режим видимости власти: он определяет, какие субъекты оказываются в центре внимания, какие формы социального опыта легитимируются и какие конфликты получают право на существование в публичном воображении. Через визуальные стратегии – дистанцию камеры, пространственное распределение персонажей, символику ландшафта и телесности – кино создает образ нации как политического и культурного целого. В этом смысле киноязык функционирует как форма визуальной социологии и политической антропологии, позволяя исследовать не только институциональные структуры власти, но и глубинные механизмы формирования коллективной идентичности. Для национального кино данный подход принципиален, поскольку позволяет рассматривать репрезентацию идентичности не как эстетический жест, а как форму символической политики, в которой культура становится ареной интерпретации исторического и социального опыта.

Бибигуль Кылышбаева и Олег Борецкий предложили методологические подходы к анализу социокультурной реальности через киноязык как зеркало общественных процессов [82]. Их исследование опирается на междисциплинарный синтез социологии, культурологии и визуальных исследований, в рамках которого фильм трактуется как документ эпохи, фиксирующий структуру ценностей, конфликтов и повседневных практик. Авторы показывают, что киноязык отражает не только поверхностные социальные изменения, но и глубинные трансформации ментальности, связанные с модернизацией, кризисом традиционных форм идентичности и переосмыслением исторической памяти. Особое внимание уделяется тому, что визуальные и нарративные решения фильма позволяют реконструировать символические модели общества: образ семьи, фигуру героя, структуру пространства и времени. Тем самым киноязык предстает как форма социокультурной диагностики, в которой художественное высказывание приобретает статус аналитического инструмента. Для исследования национального кино это означает возможность рассматривать фильмы как тексты, в которых зафиксированы ключевые параметры коллективного самосознания и способы его художественной артикуляции.

Аида Машурова выявила специфику женских образов в историческом кино Казахстана и Центральной Азии как форму культурной идентификации и символического конструирования прошлого [83]. В ее анализе женская фигура предстает не как второстепенный элемент повествования, а как носитель смыслов, связанных с традицией, памятью и моральным порядком общества. Машурова показывает, что киноязык исторического жанра использует образ женщины для репрезентации устойчивости культурных ценностей, а также для обозначения кризисных точек исторического развития. Через костюм, пластику, пространственное положение в кадре и характер взаимодействия с другими персонажами формируется сложный визуальный код, в котором соединяются мифологические, этнографические и современные представления о роли женщины в национальной культуре. Тем самым женский образ становится медиатором между прошлым и настоящим, между традиционной моделью идентичности и ее современными интерпретациями. Киноязык исторического фильма в этом контексте выступает как инструмент не только реконструкции событий, но и переосмысления культурных ролей и символических структур нации.

Алма Айдар и соавторы показали этапы трансформации отображения общества в казахском игровом кино, выявив закономерности изменения визуальных и нарративных стратегий в зависимости от исторических и социокультурных условий [84]. Их исследование демонстрирует, что киноязык эволюционирует от идеологически нормативных моделей к более рефлексивным и многозначным формам репрезентации социальной реальности. Авторы прослеживают, как меняются типы персонажей, конфигурации конфликтов и способы изображения повседневности, что позволяет говорить о кино как о пространстве социальной саморефлексии. Важным выводом является то, что

трансформация киноязыка сопровождается переходом от коллективистских моделей идентичности к более индивидуализированным и проблематизированным формам самосознания. Таким образом, киноязык становится индикатором изменений в структуре общества, отражая не только внешние события, но и внутренние сдвиги в системе ценностей и представлений о социальном порядке.

Кумысбала Молтобарова раскрыла философию пространственно-временных отношений как основу художественного образа, показав, что именно организация пространства и времени определяет способ репрезентации человеческого опыта в искусстве [85]. В ее концепции художественный образ формируется как результат взаимодействия пространственных координат (место, путь, граница, центр) и временных структур (память, цикличность, историческая перспектива). Применительно к киноязыку это означает, что идентичность репрезентируется не только через сюжет и персонажей, но и через конфигурацию экранного пространства и ритм повествования. Пространство кадра становится носителем культурных значений, а время – формой интерпретации исторического опыта. Для национального кино такой подход позволяет выявлять, каким образом через образ дороги, степи, города или дома формируется символика принадлежности и укорененности в культурной традиции.

Куляш Нурланова проанализировала символику мира в традиционном искусстве казахов как фундамент национального визуального мышления [86]. Она показала, что традиционная культура формирует целостную систему образов, в которой природа, человек и космос связаны в единую символическую структуру. Эти представления находят продолжение в современном киноязыке через визуальные метафоры пространства, света, движения и телесности. Нурланова подчеркивает, что национальное визуальное мышление основано на сакрализации мира как целостного организма, где каждый элемент наделен смыслом и ценностью. В кино это проявляется в особом отношении к пейзажу, к ритму природных процессов, к образу пути как экзистенциальной категории. Таким образом, киноязык национального кинематографа оказывается укорененным в глубинных символических структурах традиционной культуры, которые продолжают функционировать в модернизированной художественной форме.

М. Сабит рассмотрел национальную идею как философско-политический контекст художественной репрезентации, показав, что идентичность формируется в пространстве взаимодействия культуры, идеологии и общественного сознания [87]. В его интерпретации национальная идея выступает не как абстрактная доктрина, а как совокупность смыслов, определяющих способы понимания истории, будущего и коллективного предназначения. Киноязык в этом контексте становится медиатором между философскими концепциями и массовым восприятием, превращая сложные идеи в визуальные и нарративные образы. Сабит подчеркивает, что художественная репрезентация всегда включена в политический контекст, поскольку через нее

формируются модели гражданской идентичности и культурной солидарности. Следовательно, анализ киноязыка как механизма репрезентации национальной идентичности невозможен без учета философско-политических оснований, в рамках которых вырабатываются представления о «национальном» как ценностной и символической категории.

Инна Смаилова, анализируя проблему изображения в современном казахском кино, выявила кризис традиционных форм киноязыка, связанный с утратой устойчивых выразительных моделей и размыванием прежних эстетических ориентиров [88]. В ее интерпретации данный кризис проявляется не как упадок художественной формы, а как симптом глубинных социокультурных трансформаций, затрагивающих саму структуру визуального мышления. Она показывает, что разрушение нормативных канонов советского киноязыка привело к ситуации неопределенности, в которой прежние способы репрезентации действительности оказываются недостаточными для выражения новых исторических и экзистенциальных смыслов. Киноязык сталкивается с необходимостью выработки иных стратегий изображения, способных передать фрагментарность опыта, множественность идентичностей и нестабильность культурных координат. В этом контексте кризис формы становится продуктивным моментом, открывающим пространство для экспериментальных визуальных решений, новых типов нарратива и переосмысления отношений между образом и реальностью. Тем самым проблема изображения интерпретируется как точка перехода от репрезентативной модели киноязыка к рефлексивной и критической, где сам акт показа становится предметом художественного анализа.

Сэмюэль Хантингтон, рассматривая идентичность как систему различий, показал, что она формируется через символические границы «мы – они», определяющие принадлежность и исключение, культурное сходство и инаковость [89]. Его концепция позволяет интерпретировать кинематограф как пространство визуального конструирования этих границ, где киноязык участвует в формировании образов коллективного «мы» и образов «другого». В фильмах эти границы проявляются через типы персонажей, модели поведения, пространственные и телесные коды, а также через способы изображения прошлого и настоящего. Национальное кино, опираясь на киноязык, выстраивает систему идентификаций, где зритель соотносит себя с определенными фигурами и ценностными позициями. В этом смысле кино становится не просто формой культурного высказывания, а механизмом символического разграничения, в котором репрезентация идентичности всегда сопряжена с вопросом о границах культурного сообщества. Подход Хантингтона позволяет рассматривать киноязык как инструмент не только интеграции, но и дифференциации, где визуальные и нарративные стратегии задают структуру коллективного самосознания.

Михаил Жабский разработал концепцию социокультурной драмы кинематографа, интерпретируя его как форму отражения и переработки кризисов общества [90]. В его теории киноязык предстает как медиум социальной

рефлексии, в котором художественные формы выражают напряжения между традицией и модернизацией, между стабильностью и разрушением, между индивидуальным и коллективным опытом. Жабский показывает, что кинематограф реагирует на переломные моменты истории через трансформацию выразительных стратегий: изменяются типы героя, структура конфликта, способы изображения времени и пространства. Киноязык становится ареной символической драмы, где общественные противоречия переводятся в образы, сюжеты и визуальные метафоры. В этом контексте репрезентация национальной идентичности приобретает драматический характер, поскольку она формируется в условиях социальной неопределенности и переоценки ценностей. Теория Жабского позволяет рассматривать кино не как зеркало реальности, а как активный участник социокультурных процессов, формирующий новые модели понимания истории и современности.

Жабский и Кирил Тарасов, развивая социологическое направление в исследовании кино, показали тесную связь киноязыка со зрительскими практиками и механизмами восприятия [91]. Их анализ подчеркивает, что киноязык не существует автономно, а функционирует в пространстве коммуникации между фильмом и аудиторией. Зрительские ожидания, культурный опыт и социальные установки оказывают прямое влияние на формирование выразительных стратегий кино. Авторы демонстрируют, что репрезентация идентичности в кино определяется не только замыслом режиссера, но и структурой рецепции: тем, как зрители интерпретируют образы, соотносят их с собственным жизненным опытом и коллективной памятью. Таким образом, киноязык предстает как социально распределенная система смыслов, в которой идентичность формируется в процессе взаимодействия художественного текста и зрительского сознания. Этот подход позволяет рассматривать национальное кино как форму коллективного диалога о прошлом, настоящем и будущем общества.

Андрианова, Давыденко и Черненко выявили экзистенциальные измерения зрительского опыта в кино, показав, что восприятие фильма связано не только с когнитивной интерпретацией сюжета, но и с переживанием фундаментальных вопросов человеческого существования [92]. В их исследовании подчеркивается, что киноязык воздействует на зрителя через эмоциональные и телесные механизмы, формируя чувство сопричастности, тревоги, утраты или надежды. Экзистенциальный аспект киноязыка проявляется в том, что идентичность переживается не как абстрактная категория, а как личный опыт соотнесения себя с образом другого, с историей и с миром. Через визуальные и звуковые структуры кино создает пространство сопереживания, где национальная идентичность становится частью индивидуального внутреннего опыта зрителя. Это расширяет понимание киноязыка как механизма репрезентации идентичности, показывая его связь с глубинными структурами человеческого сознания.

Гордон Грэй рассматривает кино как форму визуальной антропологии, в рамках которой киноязык становится инструментом культурного самопознания

и исследования человеческих сообществ [93]. В его концепции фильм выступает как способ наблюдения и интерпретации социальных практик, ритуалов, форм поведения и мировоззрения. Киноязык здесь выполняет функцию антропологического метода, переводя культурный опыт в визуальные структуры, доступные анализу и осмыслению. Gray подчеркивает, что кинематограф позволяет увидеть культуру «изнутри», через телесность, пространство и повседневные действия, что делает его уникальным инструментом изучения идентичности. В контексте национального кино такой подход означает, что каждый фильм может рассматриваться как визуальный этнографический текст, в котором зафиксированы способы существования культуры в конкретный исторический момент. Киноязык становится формой рефлексивного знания о нации, соединяя художественное выражение с антропологическим анализом и превращая экран в пространство культурного самонаблюдения.

В развитие обозначенных линий принципиально важным становится культурно-теоретическое уточнение того, каким образом идентичность конструируется через репрезентацию как систему знаков, практик означивания и социальных норм видимости. В этом отношении концепция Холла задает методологический каркас анализа киноязыка как репрезентационного механизма: идентичность мыслится не как «данность», а как эффект дискурсивного производства смыслов, в рамках которого значения закрепляются, циркулируют и оспариваются в институционально обусловленных практиках представления [94]. Для национального кино это означает, что киноязык выступает не только инструментом выражения культурной специфики, но и технологией ее конструирования: через выбор кодов, жанровых конвенций, визуальных режимов и нарративных структур формируются нормативные образы «своего» и «чужого», «центра» и «периферии», «традиции» и «современности». В данном контексте репрезентация предстает пространством борьбы за интерпретационную власть, а киноязык – системой, в которой культурные различия не просто отражаются, но производятся как социально значимые различия.

Проблематика национальной идентичности в киноязыке получает дополнительную теоретическую артикуляцию через модель «воображаемых сообществ» Бенедикта Андерсона: нация конструируется как символическое единство, поддерживаемое практиками воображения, коммуникации и разделяемых нарративов [95]. Перенесенная в анализ кинематографа, эта логика позволяет рассматривать киноязык как медиум, обеспечивающий переживание коллективности через общие визуальные и повествовательные формы, в которых национальная общность переживается как «узнаваемый» образ мира. Постколониальная перспектива Хоми Бхабхи уточняет данный тезис, подчеркивая гибридность культурных идентичностей и их пограничный характер: национальное высказывание формируется в пространстве «между», где смысловые структуры постоянно переопределяются через перевод, мимикрию и амбивалентность [96]. В этой рамке киноязык национального кино

предстает как поле продуктивной неопределенности: он не только воспроизводит устойчивые культурные знаки, но и порождает новые конфигурации идентичности, возникающие на стыке локальных традиций и транснациональных форм. Критическая линия Эдварда Саида позволяет дополнительно показать, что репрезентация «другого» в киноязыке не является нейтральной: она встроена в исторические отношения власти и нередко воспроизводит схемы символического господства, формируя «ориенталистские» режимы видимости и интерпретации [97]. Для анализа национального кино эта перспектива значима двояко: во-первых, как инструмент выявления внешних, навязанных матриц репрезентации; во-вторых, как способ описания внутренних стратегий сопротивления, когда киноязык переопределяет взгляд, дистанцию и позицию говорящего субъекта. На уровне киноинституциональной проблематики Эндрю Хигсон демонстрирует, что «национальное кино» конструируется не только эстетически, но и через дискурсы культурной политики, критики и индустриальных практик, задающие рамки того, что признается «национальным» и каким образом оно должно выглядеть [98]. Следовательно, киноязык оказывается сопряжен с режимами легитимации: идентичность формируется не только в кадре, но и в системе институционального признания, где закрепляются критерии репрезентативности и культурной «подлинности».

Переход от макромоделей национального воображения к микромеханизмам визуальной репрезентации требует опоры на теории взгляда и визуальной культуры. Джон Бергер, анализируя «способы видения», показывает, что визуальность всегда социально организована: смотреть – значит занимать позицию, встроенную в культурные коды и отношения власти [99]. Это положение принципиально для киноязыка, поскольку камера и монтаж не только демонстрируют, но и распределяют позиции видимости: кто имеет право быть увиденным, в каком режиме и с какой дистанции. Р. Барт, вводя феноменологию фотографического образа, раскрывает особый статус визуального свидетельства и аффективного «укола» изображения, через который зритель переживает присутствие, утрату и память [100]. Для национального кино это задает продуктивную линию анализа того, как киноязык связывает идентичность с переживанием историчности: образ становится носителем не только информации, но и памяти как чувственной формы принадлежности. Сьюзан Сонтаг дополняет данную перспективу критикой визуального потребления: изображение способно одновременно фиксировать и отчуждать, превращая опыт в объект наблюдения и тем самым перестраивая моральные и политические отношения к реальности [101]. В контексте репрезентации идентичности это позволяет выявлять напряжение между видимостью как признанием и видимостью как объективацией. Уильям Джон Томас Митчелл, развивая «picture theory», подчеркивает, что образы обладают собственной риторикой и агентностью: они функционируют в культуре как носители власти, желания и социального воображаемого [102]. Следовательно, киноязык может быть рассмотрен как система визуальной аргументации, где идентичность

формируется через устойчивые фигуры, метафоры и визуальные сценарии. Наконец, социальная семиотика Гюнтере Кресса и Тео ван Левена задает аналитическую «грамматику» изображения, позволяя описывать композицию, модальность, векторность, перспективу и интерактивные отношения между изображаемым и зрителем [103]. Тем самым формируется операционализируемый инструментарий анализа киноязыковых стратегий идентичности: каким образом пространственная организация кадра, фокализация и визуальные акценты производят эффект «своего мира» и «чужой территории», «близости» и «отчуждения».

Особый блок репрезентации связан с гендерными режимами видимости и структурой зрительского взгляда. Малви, анализируя визуальное удовольствие, демонстрирует, что классический киноязык способен закреплять асимметричную структуру желания и идентификации, встраивая зрителя в определенную позицию взгляда и тем самым превращая репрезентацию в механизм идеологического воспроизводства [104]. Мэри Энн Доан, исследуя «женский фильм», показывает, что репрезентация женской субъективности структурируется не только сюжетно, но и через формы адресации, эмоциональные режимы и типы зрительского участия, задающие специфическую грамматику идентичности [105]. Линда Уильямс расширяет аналитическую перспективу, вводя понятие «телесности» жанра и аффекта: киноязык действует как система телесного воздействия, в рамках которой идентичности конструируются через интенсивности, избыточность и жанровую «физиологию» переживания [106]. В совокупности эти подходы позволяют анализировать национальную идентичность не только как дискурсивную конструкцию, но и как аффективно-телесный режим репрезентации: принадлежность формируется через организацию эмоций, телесных реакций и структур вовлечения.

Идеологическое измерение репрезентации получает теоретическое уточнение в аппаратной концепции Жан Луис Бодри, где киноязык рассматривается через призму кинематографического аппарата, производящего специфическую субъективность и эффект естественности репрезентации [107]. Для анализа национального кино это существенно, поскольку «нейтральность» изображения оказывается эффектом аппарата: техника, институции и режимы показа задают условия, в которых определенные культурные смыслы воспринимаются как самоочевидные. Психоаналитический ракурс, представленный в сборнике под редакцией Жижека, усиливает критическое измерение: киноязык интерпретируется как пространство, где идеология функционирует через структуру желания, фантазма и бессознательных сценариев, вследствие чего идентичность предстает не только социальным, но и психическим конструктом [108]. Важно, что в данной перспективе национальное высказывание подлежит анализу не на уровне декларативных тем, а на уровне повторяющихся образных матриц и механизмов вовлечения, посредством которых нормируется «естественность» определенной картины мира.

Феноменологическая линия Вивиан Собчак связывает репрезентацию с телесным опытом зрителя: киноязык выступает адресацией взгляду и телу, формируя специфическую ситуацию присутствия, в которой смысл переживается как воплощенный опыт, а не как исключительно когнитивная интерпретация [109]. Это принципиально для настоящего раздела, поскольку переводит национальную идентичность в регистр переживания: принадлежность конструируется через атмосферу, ритм, сенсорную плотность образа и характер зрительской вовлеченности. В документальном кино проблема репрезентации приобретает особую методологическую остроту. Билл Николс в «Introduction to Documentary» систематизирует модальности документального высказывания и показывает, что «документальность» – не отсутствие формы, а специфический риторический режим, в котором киноязык организует отношение к реальности и ответственность за представление другого [110]. В «Representing Reality» Николс развивает понятие документальной репрезентации как комплекса этических и концептуальных проблем: изображение реальности всегда предполагает позицию, отбор и дискурсивную рамку [111]. Карл Плантинга, анализируя риторику и репрезентацию в неигровом кино, подчеркивает, что киноязык документального фильма действует как аргументация: он убеждает, интерпретирует, конструирует доверие и задает критерии достоверности [112]. Сборник Майкла Ренова «Theorizing Documentary» дополняет эти подходы, фиксируя множественность функций документального кино – от фиксации и анализа до поэтики и выражения, – что позволяет рассматривать документальный киноязык как поле конкурирующих режимов истины и идентичности [113]. Для национального кино данный блок дает ключевой вывод: репрезентация нации в документальном режиме неизбежно сопряжена с этикой видимости, политикой свидетельства и риторикой достоверности.

Визуально-антропологическая перспектива, соотносимая с тезисом о кино как этнографическом тексте, получает углубление у Дэвида Макдугалла, который рассматривает кинообраз как телесно-чувственный способ знания: кинематограф фиксирует культуру не только как набор символов, но и как практики, жесты, пространственные режимы и сенсорные формы существования [114]. Сара Пинк развивает методологию визуальной этнографии, показывая, что визуальные материалы выступают не простой иллюстрацией, а инструментом исследования, в котором репрезентация связана с процессом производства знания и рефлексии [115]. В коллективном томе Маркуса Бэнкса и Джэй Руби визуальная антропология рассматривается исторически и концептуально, что позволяет связать киноязык с научными и культурными режимами наблюдения и интерпретации другого [116]. Практико-ориентированная рамка Джиллиан Роуз в «Visual Methodologies» задает набор аналитических процедур исследования визуальных материалов – от дискурс-анализа до институционального контекста производства и циркуляции образов [117]. В совокупности эти источники методологически закрепляют тезис о том, что киноязык национального кино способен функционировать как форма «самоэтнографии» культуры: репрезентация идентичности осуществляется

через чувственно организованную видимость повседневности, телесности и пространства, а также через рефлексивные способы предъявления культурного опыта.

Социологическая перспектива позволяет удержать репрезентацию идентичности в рамке социальной структуры и культурной коммуникации. Мария Самчук, описывая социокультурное пространство как структуру взаимосвязанных элементов (ценности, нормы, коммуникации, институты), дает основания рассматривать киноязык как механизм пространственной и символической организации опыта, в котором идентичность артикулируется как способ «расположения» субъекта в культурном мире [118]. Татьяна Мартыненко, анализируя кино как объект социологического рассмотрения, показывает, что кинематограф функционирует в системе массовых практик, где киноязык связан с социальными ожиданиями, культурными сценариями и механизмами воздействия [119]. Обобщающе-эмпирическую рамку задают Михаил Жабский, Константин Тарасов и Юрий Фохт-Бабушкин, рассматривающие функции кино в современном обществе – воздействие, востребованность, роль в формировании ценностных ориентаций и социальных представлений, – что позволяет связать киноязык не только с эстетикой репрезентации, но и с социокультурной эффективностью экранных форм [120].

Логика соотнесения социокультурных детерминант репрезентации национальной идентичности с киноязыковыми механизмами и типовыми выразительными стратегиями представлена в Приложении А.

Предложенная в Приложении А аналитическая систематизация позволяет перейти от перечисления отдельных исследований и разрозненных наблюдений к выявлению устойчивых типологических моделей репрезентации национальной идентичности в киноязыке. На этой основе можно выделить по меньшей мере пять доминирующих социокультурных моделей, каждая из которых задает собственную конфигурацию выразительных стратегий и уровней киноязыка, определяя способы конструирования «национального» как дискурсивного, визуального и рецептивного феномена [94; 95; 98].

Первая модель – институционально-идеологическая, наиболее характерная для советского периода. В рамках данной модели национальная идентичность конструируется как нормативно закреплённая форма через канон «правильного» героя, телеологически организованную модель исторического времени и управляемую этнографичность, интегрированную в систему культурной политики и официального знания [64; 66; 70]. Киноязык функционирует здесь как дисциплинарный механизм символической легитимации, в котором композиция, нарративная причинность и режимы визуальной «очевидности» поддерживают заданный образ коллективного «мы», а эффект естественности репрезентации обеспечивается институциональными и аппаратными условиями производства и показа [107; 98].

Вторая модель – мнемоническо-травматическая, формирующаяся в постсоветском и посттоталитарном контексте, где идентичность утрачивает статус монолитной конструкции и переходит в режим проблематизации,

рефлексии и внутреннего конфликта. В этой модели киноязык организуется вокруг фрагментарных нарративов, разорванных темпоральных структур и субъективных перспектив, посредством которых артикулируется кризис прежних исторических мифологем и опыт культурной трансформации [77; 78; 90]. Документальная перспектива усиливает данную линию за счет особой этики свидетельства и риторики достоверности: репрезентация прошлого и социальных травм оказывается связанной с вопросом позиции, отбора и ответственности за предъявление «реальности» [65; 110; 111; 112; 113]. Тем самым визуальные стратегии направлены здесь не на утверждение устойчивого образа нации, а на демонстрацию ее незавершенности, неоднородности и конфликтности как условий современного самоописания.

Третья модель – онтологически-традиционалистская, укорененная в символике кочевой культуры и глубинных структурах национального визуального мышления. В ее рамках киноязык воспроизводит не фольклор как декоративный ресурс, а философию пространства пути, цикличности времени и сакрализации природы, переводя эти основания в ритм кадра, композицию и телесную пластичность персонажей [67; 86; 69]. Идентичность формируется здесь как экзистенциальная принадлежность к миру, выражаемая через организацию пространства и телесный опыт, а не через прямые этнокультурные маркеры; данная линия методологически сопрягается с феноменологическими и аффективно-телесными подходами к киноязыку, где смысл переживается как воплощенный опыт присутствия [109; 106]. Показательно, что в некоторых современных авторских практиках эта традиционалистская онтология может смыкаться с экологической оптикой, когда среда и ландшафт становятся ключевыми носителями идентичности и способом ее универсализации в межкультурной коммуникации [68].

Четвертая модель – пространственно-модернизационная, в которой центральным носителем идентичности становится городская среда и социальная топография. Урбанизация и сдвиги социальной структуры выдвигают на первый план архитектуру, повседневные практики и телесные траектории персонажей как элементы визуального самоописания общества [79; 73; 82; 119]. В данной модели киноязык конструирует идентичность через образ среды обитания, превращая город в символическое пространство столкновения традиции и модерности, памяти и повседневности, центра и периферии; аналитически это требует внимания к «грамматике» изображения – композиции, перспективе, модальности и адресации зрителю, – через которые производится эффект принадлежности либо отчуждения [103; 99]. Тем самым репрезентация фиксирует не только культурные смыслы, но и социальные отношения, институциональные контуры и практики жизни, составляющие ткань национального опыта.

Пятая модель – коммуникативно-рецептивная, в рамках которой национальная идентичность формируется не только внутри структуры фильма, но и в процессах его восприятия и социального функционирования. Границы «мы/они» задаются через режимы репрезентации и распределение позиций

видимости, то есть через то, как киноязык организует взгляд, идентификацию и доступ к голосу [94; 97; 99; 104]. При этом зрительские практики и аффективные режимы восприятия переводят идентичность в форму переживаемого опыта – сопричастности, тревоги, утраты, надежды, – что позволяет связать киноязык с экзистенциальными измерениями зрительского участия и с антропологической оптикой кино как культурного самонаблюдения [92; 93; 109]. Социологическая перспектива дополняет данную линию, показывая, что кино функционирует как институт массовой коммуникации: оно воздействует, формирует востребованность и закрепляет культурные сценарии, в рамках которых национальное становится предметом коллективного обсуждения и самоописания [120; 90; 91].

В совокупности выделенные модели позволяют рассматривать киноязык национального кинематографа не как автономную формально-эстетическую систему, а как динамическую структуру выразительных стратегий, формирующуюся на пересечении памяти и власти, символики традиции, социального пространства и рецептивной среды. Национальная идентичность в кино предстает не объектом отражения, а процессом культурного производства, осуществляемым через дискурсивные практики репрезентации, визуальные и нарративные формы, а также телесно-аффективные режимы зрительского опыта [94; 95; 96; 98; 109]. В сопоставительном горизонте постсоциалистических и посттоталитарных кинематографий казахский киноязык демонстрирует как общие закономерности трансформации, так и специфические формы адаптации к глобализированному медиополю и к изменяющимся режимам культурной легитимации [72; 77; 78].

Тем самым подраздел 1.2 обосновывает методологически значимый вывод: анализ киноязыка как механизма репрезентации идентичности требует перехода от описания отдельных образов и тем к исследованию устойчивых моделей социокультурной детерминации выразительных стратегий. Данное положение задает теоретическую основу для дальнейшего рассмотрения трансформации киноязыка в современном кинематографе и будет использовано как аналитическая рамка интерпретации казахстанских фильмов, отобранных для исследования, 2001–2024 гг.

Выводы по I разделу

В первом разделе диссертационной работы киноязык национального кинематографа был концептуализирован как многоуровневая система художественной и социокультурной коммуникации, в которой формальные компоненты экранного высказывания (кадр, монтаж, ритм, звук, композиция, организация взгляда и телесности) выполняют не вспомогательную, а смыслопорождающую функцию. Показано, что киноязык не может быть описан как совокупность «приемов» или стилистических особенностей: он представляет собой структуру отношений – между визуальным и акустическим, между образом и нарративом, между формой и аффектом, – где значение возникает из

соположения элементов и управления зрительским вниманием. Данный вывод методологически опирается на классическую теорию кино, согласно которой кинематограф обладает автономной логикой мышления, не сводимой ни к литературному, ни к театральному высказыванию: у Г. Козинцева экран мыслится как среда художественного познания, в которой пластика, ритм и драматургия образуют единую архитектонику смысла; у С. Эйзенштейна монтаж выступает не техникой, а принципом диалектического мышления, генерирующего значения в «промежутке» между кадрами, и одновременно интегративным механизмом синтеза искусств; у Л. Деллюка «фотогения» раскрывает кинематографическое преобразование реальности и перевод материального мира в интенсивность экранного присутствия. Тем самым теоретическая рамка 1.1 фиксирует: киноязык является специфическим способом производства знания и опыта, в котором эстетика выступает формой мысли, а не декоративной оболочкой.

Методологическая значимость первого раздела состоит в системной интеграции эстетических, семиотических, медиатеоретических и социокультурных подходов в единую аналитическую модель, позволяющую рассматривать киноязык не как автономную художественную форму, а как структурно обусловленный механизм культурной реконфигурации идентичности в условиях глобализации. В рамках настоящего исследования предложена типология социокультурных моделей репрезентации национальной идентичности, соотнесенная с конкретными уровнями киноязыка.

Одновременно подраздел 1.1 показал, что в условиях глобализации статус киноязыка принципиально меняется: национальные кинематографии включаются в транснациональные потоки жанровых конвенций, индустриальных стандартов и режимов зрительского потребления, что делает киноязык полем постоянного согласования локального и универсального. Это позволяет рассматривать институциональную среду не как внешний фон производства фильмов, а как структурный фактор формирования параметров киноязыка. В этой перспективе национальный киноязык функционирует одновременно как механизм культурной саморепрезентации и сохранения памяти, как инструмент «переводимости» смыслов на языке интернациональных зрительских ожиданий и как ресурс символической конкуренции в медиасреде. На уровне теории эта двойная адресованность раскрывается через идеи социально-исторической обусловленности кинематографа и через концепции массовой воспроизводимости и медийной циркуляции образов. Тем самым трансформация киноязыка в глобализированном контексте интерпретируется не как «заимствование приемов», а как реконфигурация глубинных параметров экранной речи: скорости смыслообразования, режимов реалистичности, структур взгляда и аффективной организации восприятия.

Семиотический и медиатеоретический блок 1.1 позволил уточнить механизм этой реконфигурации: киноязык функционирует как система перекодирования культурных смыслов, где национальные символы не исчезают, а структурно перерабатываются в формы, совместимые с интернациональными

конвенциями. Это положение обосновано через семиотику кино как многоуровневого текста и через представление художественного сообщения как информационно-эстетической системы, в которой форма регулирует процесс восприятия. Существенное уточнение вносит концепция «открытого текста» и психоаналитическая модель воображаемого означивания, показывающие, что смысл киноязыка соотносится не только с внутренней структурой фильма, но и с культурным опытом аудитории и механизмами идентификации. В результате киноязык национального кино описывается как динамическая система взаимодействия знаковой организации, рецептивных практик и медиатехнологической обусловленности визуального мышления.

Подраздел 1.2 развил эти положения, переведя анализ из плоскости общей теории киноязыка в плоскость его социокультурной функции: киноязык показан как механизм репрезентации, артикуляции и нормативизации национальной идентичности, где формальные решения выступают формой социальной мысли и способом производства историко-ценностного знания. Ключевой вывод состоит в том, что идентичность в кино не «воспроизводится», а конструируется: через отбор, акцентирование и символическую организацию времени, пространства, телесности и типологии героя. Исторический анализ советского периода демонстрирует институциональную природу этого конструирования: К. Сиранов показал, что репрезентация «национального» в кино Советского Казахстана формировалась в зоне напряжения между культурной традицией и идеологической программой, где этнографические и фольклорные элементы становились легитимными лишь при включении в нормативные нарративы социалистической модернизации. Данный тезис подкрепляется тем, что официальная кодификация национальной культуры фиксировалась не только кинематографом, но и системой «официального знания», что задавало для киноязыка режимы допустимости и канонизации образов истории, героя и социального конфликта. Следовательно, советский киноязык предстает как дисциплинарная форма символического регулирования идентичности, соединяющая сохранение элементов культурной памяти с их перенастройкой под идеологическую грамматику.

Показано, что постсоветская и посттоталитарная трансформация киноязыка имеет иной смысловой режим: идентичность переходит от монолитной канонизации к проблематизации, рефлексии и работе с травматической памятью. Этот вывод обоснован через концепт посттоталитарного кино, где нация репрезентируется через кризис исторического нарратива и субъективность опыта, и через анализ независимого кино Казахстана как пространства экспериментирования с формами памяти и множественностью идентичностей. Внутри этой рамки «кризис традиционных форм изображения» интерпретируется не как эстетический упадок, а как симптом смены культурных координат и одновременно как продуктивный источник новых выразительных стратегий. Тем самым в разделе доказано: изменение исторического контекста приводит не к «исчезновению национального», а к смене способов его репрезентации – от нормативной

линейности к фрагментации, от декларативных символов к состояниям, телесности и пространству.

Существенное значение в первом разделе получило выявление устойчивых глубинных культурных оснований киноязыка, сохраняющих структурообразующую функцию в разных исторических условиях. Исследования эстетики кочевой культуры и анализ символики традиционного искусства казахов показали, что национальная визуальность опирается на особую онтологию пространства и времени (путь, граница, цикличность, сакральность природы), которые в кино проявляются не как «фольклорный декор», а как внутренняя организация кадра, темпоритма и движения. В сопряжении с этим Ногербек доказал устойчивость экранно-фольклорных структур, преобразующихся в современном киноязыке в визуальные метафоры и ритмические модели. Таким образом, национальная специфика киноязыка выявляется на уровне формальной организации опыта – в том, как кино «собирает» пространство, время и телесность, – а не только на уровне тематических маркеров.

Отдельный блок выводов связан с пространственными и социальными параметрами репрезентации идентичности в условиях модернизации и урбанизации. Показано, что город в казахстанском кино приобретает статус символического агента, через который артикулируются процессы социальной трансформации и кризиса идентичности: Баймуханова и Костылев выявили, что архитектура, топография и телесные траектории персонажей формируют «визуальную карту» культурной принадлежности, а Баймуханова и Ногербек раскрыли образ Алматы как метафору модернизационного перехода и гибридизации самосознания. Тем самым доказано, что киноязык национального кино репрезентирует идентичность не только в историко-этническом горизонте, но и в антропологии повседневности, где среда обитания человека становится носителем культурного смысла.

Наконец, раздел обосновал, что киноязык как механизм идентичности неизбежно связан с политикой различий и с практиками восприятия. Концепция границ «мы – они» позволяет интерпретировать фильм как пространство визуального разграничения и включения/исключения; теория социокультурной драмы кинематографа показывает, что репрезентация идентичности разворачивается как символическая переработка общественных кризисов; социология кино раскрывает зависимость выразительных стратегий от зрительских ожиданий и интерпретативных практик. В дополнение к этому экзистенциальные аспекты зрительского опыта и трактовка кино как визуальной антропологии позволили зафиксировать: идентичность функционирует не только как социальная категория, но и как переживание, формируемое аффективной и телесной работой киноязыка.

В целом первый раздел подтверждает ключевую методологическую позицию исследования: киноязык национального кинематографа представляет собой динамическую систему, в которой художественная форма и социокультурная детерминация неразделимы. Его эволюция обусловлена

сменой исторических режимов власти и знания, травматической переработкой памяти, устойчивыми архетипами традиционной культурной онтологии, модернизационными сдвигами, а также трансформацией рецептивных и аффективных режимов. Полученные выводы формируют теоретико-методологическую основу анализа отобранных фильмов 2001–2024 гг., позволяя трактовать изменения киноязыка не как стилистическую вариативность, а как структурную реконфигурацию механизмов репрезентации национальной идентичности. В Приложении В.1 рассмотрены особенности направлений в кинопроизводстве посредством конкретных казахстанских фильмов в которых демонстрируют, как через киноязык игрового кино передаются исторические и современные аспекты жизни народа, укрепляя связь между прошлым и настоящим. Казахстанский кинематограф активно развивается, стремясь сохранить свою национальную идентичность и одновременно интегрироваться в мировой контекст. Это отражается в динамичности уникального киноязыка, который сочетает в себе традиционные и современные направления в кинопроизводстве.

В рамках настоящего исследования данные положения конкретизируются в виде операционализируемых аналитических критериев, включающих:

- тип нарративной организации (линейность / фрагментарность / множественная перспективность);
- режим репрезентации времени (историческая непрерывность / травматическая разорванность / цикличность);
- пространственную модель (степное пространство, урбанистическая среда, пограничные и транзитные зоны);
- тип героя (канонический, деконструированный, травмированный, рефлексивный);
- аффективный режим (монументально-эпический, рефлексивный, экзистенциальный, минималистский).

Это позволяет перевести теоретическую модель киноязыка в плоскость структурного анализа эмпирического материала и обеспечить сопоставимость результатов на протяжении всего периода 2001–2024 гг. Сформулированные положения задают аналитические критерии для последующего анализа выборки фильмов 2001–2024 гг., представленной во II разделе диссертации, где теоретические выводы первого раздела получают эмпирическую проверку и конкретизацию.

II ЭМПИРИКО-АНАЛИТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЭВОЛЮЦИИ КИНОЯЗЫКА В РЕЖИССУРЕ СОВРЕМЕННОГО ИГРОВОГО КИНО КАЗАХСТАНА

2.1 Динамика экранной выразительности в казахском игровом кино: социокультурные, технологические и режиссерские аспекты

Второй раздел исследования предполагает уточнение методологического статуса категории «закономерность трансформации киноязыка» как ключевого аналитического инструмента. В рамках настоящей работы под закономерностью понимается не эмпирическая повторяемость отдельных стилистических приемов и не смена тематических акцентов, а структурно обусловленное и воспроизводимое изменение внутренних связей между элементами экранного текста. Речь идет о трансформации не внешних характеристик формы, а конфигурации ее семиотической организации. В логике классических теорий, рассматривающих кино как автономную форму художественного мышления, смыслообразование в кинематографе трактуется не как механическое «присоединение» идеи к изображению, а как результат организации системы отношений – между пластикой кадра, мизансценой, светотональной моделью, монтажной логикой, ритмической архитектурой и акустической средой [1].

Отсюда вытекает принципиальное положение настоящей работы: трансформация киноязыка представляет собой изменение конфигурации этих отношений и, следовательно, изменение функций формы – того, каким образом экранный текст действует как художественно-коммуникативный механизм. Иначе говоря, речь идет не о стилистическом обновлении, а о перестройке семиотической структуры фильма как системы.

Монтажная теория позволяет углубить данное понимание. В логике С. Эйзенштейна [2] смысл в кино возникает в интервале – в напряжении между кадрами, в динамике столкновений, в синтаксисе переходов. Следовательно, трансформация киноязыка может быть описана как изменение принципов соединения, конфликта и синтеза экранных элементов. Это означает, что для анализа казахского кинематографа «новое качество» следует фиксировать не в поверхностном уровне приемов, а в устойчивых изменениях нарративной архитектуры, темпоритмической организации, пространственно-временной модели и аудиовизуальной композиции.

Семиотическая перспектива переносит анализ из плоскости техники в плоскость культурного кодирования [6]. Киноязык в этом случае понимается как многоуровневая система перекодирования смыслов, в которой изображение, звук, монтаж и композиция образуют грамматику культурного сообщения. Для казахского контекста это имеет принципиальное значение: национальная идентичность здесь не «представляется» напрямую, а формируется через способы организации времени, пространства, героя и зрительской позиции. Идентичность проявляется в темпоральной модели повествования, в дистанции

между камерой и телом, в выборе визуального режима – монументального, документального, интимного или фрагментарного.

В целях повышения аналитической точности представляется необходимым ввести ряд рабочих понятий, позволяющих описывать трансформацию киноязыка не только как историко-культурный процесс, но и как структурную эволюцию экранной системы.

1. Режим семиотической организации. Под режимом семиотической организации киноязыка в настоящем исследовании понимается устойчивая конфигурация отношений между темпоральной моделью повествования, пространственной структурой кадра, ритмической архитектоникой монтажа и аудиовизуальной средой, воспроизводимая в рамках определенного культурно-исторического периода. Режим не равен стилю и не совпадает с жанром; он характеризует глубинную логику функционирования формы как целостной системы. В этом смысле трансформация киноязыка означает смену или модификацию режима семиотической организации.

2. Механизм структурной адаптации формы. Под данным механизмом понимается процесс, посредством которого киноязык перерабатывает внешние детерминанты (социокультурные, технологические, институциональные), переводя их в изменения внутренних связей между элементами экранного текста. В отличие от тематической реакции, структурная адаптация проявляется в перестройке темпоритма, композиционной плотности, характера монтажных переходов и способа распределения зрительского внимания.

3. Двойная семиотическая кодификация. Двойная кодификация определяется как одновременная ориентация киноязыка на локальные культурные коды и на универсализированные формы глобального экранного дискурса. Данная категория позволяет избежать упрощенного противопоставления «национального» и «глобального» и рассматривать их взаимодействие как структурный синтез. В казахстанском контексте двойная кодификация выражается в сочетании традиционных пространственных архетипов с современными монтажными и жанровыми моделями.

4. Пространственно-временная рефлексивность. Эта категория обозначает способность киноязыка превращать пространство и время не в фоновые параметры повествования, а в активные носители культурной памяти и идентичности. Пространственно-временная рефлексивность проявляется в удлинённой длительности плана, в разомкнутой композиции, в акцентировании ландшафта и в субъективизации исторической перспективы.

5. Институциональная селекция формы. Под институциональной селекцией понимается процесс закрепления определенных киноязыковых стратегий в результате их легитимации профессиональным и дистрибуционным полем. Это понятие позволяет объяснить повторяемость выразительных моделей не только эстетическими, но и структурно-производственными причинами.

Введение указанных категорий позволяет перейти от описательного анализа тенденций к формализации механизмов трансформации. Таким образом, речь идет не просто о смене художественных предпочтений, а о переходе к

новому режиму семиотической организации казахского кино, в котором структура формы становится пространством культурной рефлексии.

На основании изложенного можно сформулировать первую закономерность трансформации киноязыка в Казахстане: формирование режима двойной семиотической адресации.

Кино данного периода одновременно:

- репрезентирует локальные коды культурной памяти, исторического опыта и пространственной антропологии;
- структурируется с учетом глобальных стандартов экранной читаемости, жанровой универсализации и медиаплатформенной адаптивности.

Двойная адресованность не сводится к поверхностному заимствованию жанровых схем или к механическому включению универсализированных драматургических моделей. Речь идет о глубинной перестройке семиотической организации экранного высказывания, затрагивающей саму архитектуру формы. Она проявляется в изменении скорости смыслообразования – переходе от развернутой, созерцательной структуры к более динамичной и фрагментированной; в варьировании степени эксплицитности конфликта – от аллюзивной и метафорической подачи к более артикулированной и сюжетно напряженной; в трансформации плотности событийности и ритмической насыщенности кадра; в модификации уровня «прозрачности» повествовательной структуры; в перераспределении аффективных акцентов, определяющих способ эмоциональной вовлеченности зрителя.

Двойная адресованность реализуется как структурный синтез двух режимов кодирования – локального и универсального. Локальный режим закрепляет культурно-историческую память, национальные пространственные архетипы, типологию героя и специфику темпоральной организации. Универсальный – обеспечивает коммуникативную переводимость, жанровую распознаваемость и адаптивность к глобальным медиапрактикам. Их взаимодействие формирует особый тип семиотической гибридности, в котором национальная идентичность не противопоставляется глобальному экранному языку, а интегрируется в него через внутреннюю структурную переработку.

В этом контексте кино продолжает функционировать как массовое искусство, чья форма неизбежно коррелирует с общественными условиями производства, дистрибуции и рецепции [5]. Однако в казахстанском случае речь идет не о подчиненности глобальным моделям, а о процессе их селективной апроприации и трансформации в рамках собственной семиотической матрицы. Глобальные стандарты не воспроизводятся буквально, а преломляются через национальные культурные коды, что позволяет говорить о формировании адаптивного, но автономного режима киноязыка. Эта постановка вопроса согласуется с тем, как в казахстановедческих исследованиях описывается связь киноязыка и национального строительства. Так, Абикеева рассматривает кинематограф как один из инструментов символической институционализации нации, в котором идентичность формируется не только через тематические декларации, но через устойчивые экранные фигуры общности, модели

исторической памяти и нормативные режимы репрезентации «своего» [121]. В комплементарной перспективе Рико Айзекс показывает, что для Казахстана (в советской и постсоветской динамике) кино выступает ареной перераспределения культурных кодов и политик идентичности: смена общественных рамок приводит к перестройке визуальных и нарративных режимов, через которые коллективное «мы» становится видимым и интерпретируемым [122]. Диссертационное исследование Асель Камзы уточняет данный тезис на уровне аналитики «национального кино» как дискурсивного и эстетического конструкта: национальность здесь понимается не как набор знаков, а как режим производства смысла, где киноязыковые решения соотносятся с институциональными ожиданиями, международной циркуляцией и внутренними механизмами культурной легитимации [123]. Историко-описательная рамка, необходимая для корректной реконструкции исходных норм и последующих сдвигов киноязыка, задается у Ногербека, Наурызбековой и Мукушевой, где эволюция казахского кино представлена как последовательность периодов и школ, фиксирующих смену повествовательных и стилистических конвенций в связи с историческими условиями производства [124]. На уровне собственно визуально-пластической организации киноязыка методологически значимы выводы Баймухановой, которая в исследовании кинооператорского искусства Казахстана (1930–2020) показывает, что трансформации визуального языка проявляются прежде всего в изменении композиционных решений, светотональных моделей, пространственной глубины и способов телесной репрезентации – то есть в тех параметрах формы, которые и задают смену режимов «видимости» культуры [125]. Наконец, тематико-социальное расширение репрезентационных стратегий фиксируется в статье Акмарал Касымхановна и соавторов, где анализ инклюзивного кино Казахстана позволяет рассматривать появление «исключительных» героев как симптом более широкой перестройки норм идентичности: изменение образа героя, режима эмпатии и этики видимости приводит к переопределению самой адресации киноязыка и его коммуникативной функции [126]. В совокупности эти исследования подтверждают, что трансформация киноязыка в Казахстане должна описываться как структурный процесс, в котором эволюция визуально-нарративных решений соотносится с динамикой национального строительства, институциональной легитимации и изменением культурных режимов репрезентации.

Во введении были обозначены три детерминантных контура трансформации: социокультурный, технологический и институционально-нормативный. В настоящем разделе они рассматриваются не как параллельные линии воздействия, а как взаимопереплетенные механизмы структурной медиации, посредством которых внешние исторические, культурные и производственные изменения переводятся во внутренние параметры экранной формы. Каждый контур не просто «влияет» на киноязык, а трансформируется в систему внутренних преобразований – темпоральных, пространственных, ритмических и композиционных.

Трехконтурная модель детерминации демонстрирует, что воздействие этих факторов носит опосредованный характер: изменения социокультурной среды материализуются в нарративной архитектонике, технологические инновации – в визуально-звуковом синтаксисе, институциональные условия – в закреплении определенных формальных стратегий. В результате формируется комплексная киноязыковая конфигурация, в которой внешние детерминанты интегрируются в систему внутренних отношений, определяющих режим семиотической организации фильма.

Именно в этой точке пересечения контуров возникает структурная закономерность трансформации: киноязык изменяется не фрагментарно, а системно, перераспределяя функции формы в соответствии с новыми условиями культурной коммуникации.

I. Социокультурный контур: механизмы темпоральной и пространственной реорганизации

Социокультурный контур периода 2001–2024 гг. включает по меньшей мере четыре направления, каждое из которых имеет системные киноязыковые последствия.

1. Механизм темпоральной фрагментации исторического опыта

Проблематика памяти и посттоталитарной идентичности приводит к пересборке временной модели повествования. Как отмечает С. Баймуханова [49], для постсоветских кинематографий характерны фрагментарность исторического времени, субъективизация перспективы и кризис монументального нарратива. В казахстанском кино это выражается в:

- нелинейных структурах,
- разрывах причинно-следственной логики,
- параллельных временных регистрах,
- снижении каноничности героя.

Таким образом, историческое прошлое перестает быть стабилизирующей легендой и становится внутренним конфликтом, переживаемым через форму. Темпоральная фрагментация выступает не стилистическим эффектом, а механизмом переработки коллективной травмы.

2. Механизм пространственной символизации кочевой культуры

Философско-эстетический анализ культурных оснований фиксирует базовые категории: путь, границу, цикличность, сакрализацию ландшафта [44]. В киноязыке эти категории проявляются:

- в композиционной открытости кадра,
- в удлинённых планах природного пространства,
- в ритмической цикличности,
- в особом режиме телесного присутствия персонажа.

Национальное здесь выражается не через этнографическую декорацию, а через организацию длительности и дистанции. Можно говорить о формировании механизма пространственной рефлексивности – когда пространство становится не фоном, а носителем смысловой памяти.

3. Механизм урбанистической ритмизации

Урбанизация радикально трансформирует пространственную антропологию культуры. Город, по наблюдению А. Костылева, превращается в активный агент смысла [50]. В киноязыке это проявляется в:

- повышенной роли шумовой среды,
- фрагментации монтажного ритма,
- использовании «переходных пространств»,
- изменении телесной пластики героя.

Городская среда структурирует звук и монтаж. Урбанизация усиливает кинетическую составляющую кадра, формируя пульсирующий ритм повествования. Таким образом, социокультурная модернизация материализуется в ритмической динамике киноязыка.

4. Механизм рецептивной адаптации

Изменение зрительских практик приводит к перестройке повествовательных моделей [68]. Конкуренция с цифровыми платформами формирует:

- сокращение длины планов,
- увеличение плотности событий,
- жанровую гибридизацию,
- усиление эмоциональной экспрессии.

Рецептивный фактор становится структурным элементом формы. Кино адаптируется к измененной медиасреде, не утрачивая культурной специфики.

II. Технологический контур: аппаратность как программа видимости

Технологическая трансформация не ограничивается улучшением качества изображения. В логике В. Флюссера техническое изображение определяется программой аппарата [25]. Цифровизация меняет не только материальный носитель, но и режим визуального мышления.

В казахстанском кино это проявляется в:

- расширении цветокоррекционной палитры,
- изменении светотональной модели,
- активизации цифрового постпродакшна,
- усилении звукового дизайна.

Формируется механизм аппаратной нормализации формы: технология задает стандарты темпа, визуальной чистоты, цветовой драматургии. Даже авторское кино функционирует в условиях цифровой программы видимости.

III. Институционально-нормативный контур: селекция и закрепление форм

Институциональная среда не только регулирует производство, но и структурирует киноязык. Профессиональное поле (см. «Кино Казахстана. Кто есть кто» [51]) формирует устойчивые выразительные нормы.

Проведенное сопоставление детерминантных контуров и параметров экранной формы позволяет выявить три устойчивых структурных сегмента, внутри которых трансформация киноязыка приобретает воспроизводимый характер. Речь идет не о жанровом делении, а о системно оформленных моделях организации экранного высказывания, закрепленных в различных институциональных и культурных режимах. Эти сегменты отличаются не

тематикой, а типом нарративной архитектоники, ритмической конфигурацией, пространственной композицией и характером взаимодействия со зрителем, что позволяет рассматривать их как самостоятельные модальности функционирования национального киноязыка в рассматриваемый период:

- Государственно поддерживаемый жанрово-исторический сегмент – монументальная композиция, патетический тон, линейный нарратив.
- Фестивально-авторский сегмент – минимализм, замедленный темп, интимизация камеры, рефлексивный герой.
- Гибридно-индустриальный сегмент – ускоренный монтаж, жанровая универсализация, цифровая эстетика.

Институциональная привязка фильма коррелирует с набором киноязыковых стратегий. Можно говорить о механизме институциональной селекции формы: определенные выразительные модели получают легитимацию и воспроизводятся.

Для систематизации выявленных зависимостей представим их в обобщенном виде. В Таблице 1 отражено сопоставление социокультурных, технологических и институционально-нормативных детерминант с соответствующими параметрами киноязыка, формирующими устойчивые конфигурации экранной формы в казахстанском кинематографе 2001–2024 гг.

Таблица 1 – Корреляция детерминант трансформации и параметров киноязыка (Казахстан, 2001–2024 гг.)

Детерминантны й контур	Ключевые процессы периода 2001–2024 гг.	Механизм структурной трансляции во внутреннюю форму	Изменяемые параметры киноязыка	Формирующая ся киноязыковая конфигурация
Социокультурн ый	Переосмыслени е исторической памяти, посттоталитарн ая рефлексия	Механизм темпоральной фрагментации исторического опыта	Нелинейная нарративная модель; разрывы причинно- следственных связей; параллельные временные регистры; субъективизация точки зрения	Полифоническ ая историческая модель; травматическа я и рефлексивная темпоральност ь
	Актуализация традиционных пространственн ых архетипов (кочевая культура, сакрализация ландшафта)	Механизм пространствен но-временной рефлексивност и	Удлиненная длительность плана; открытая композиция кадра; доминанта природного пространства; дистанцированная камера	Ландшафтная семиотика идентичности; замедленная поэтика пространства

	Урбанизация, модернизационная динамика	Механизм урбанистической ритмизации	Ускорение монтажного ритма; акцентирование шумовой среды; фрагментация пространства; кинетическая пластика героя	Динамическая урбанистическая модель; ритмически пульсирующая структура повествования
	Трансформация зрительских практик, платформенная медиасреда	Механизм рецептивной адаптации формы	Сокращение длины плана; повышение плотности событийности; жанровая гибридизация; усиление эмоциональной экспрессии	Гибридная нарративная модель с повышенной коммуникативной прозрачностью
Технологический	Цифровизация производства и постпродакшна	Механизм аппаратной нормализации формы	Расширенная цветокоррекция; высокий динамический диапазон света; цифровая чистота изображения; сложный звуковой дизайн	Визуально-информационно насыщенная цифровая эстетика
	Стандартизация ОТТ-платформ и сериализация	Механизм синтаксического ускоренности	Частая смена планов; клиповая монтажная логика; серийная композиция; многосюжетность	Ускоренный экранный синтаксис; эпизодическая модульность повествования
Институционально-нормативный	Государственная культурная политика и поддержка историко-патриотических проектов	Механизм институциональной селекции монументальной формы	Линейный нарратив; героико-патетический тон; симметричная композиция; классическая драматургия	Монументально-репрезентативная модель национального кино
	Фестивальная интеграция и арт-сегмент	Механизм легитимации минималистской эстетики	Замедленный темп; минимализм мизансцены; интимизация камеры; акцент на индивидуальном переживании	Авторская рефлексивная модель; поэтика внутреннего конфликта
	Коммерциализация и копродукционные форматы	Механизм гибридной жанровой унификации	Смешение жанровых кодов; универсализированный конфликт; стандартизированная структура сюжета	Индустриально-гибридная модель с глобальной читаемостью

Примечание: таблица представляет собой результат авторской систематизации и типологического синтеза теоретических, историко-методологических и социокультурных положений о трансформации киноязыка в Казахстане в 2001–2024 гг. Корреляции детерминант и параметров киноязыка, представленные в таблице, являются аналитической моделью, предназначенной для операционализации дальнейшего семиотико-герменевтического разбора отобранных фильмов и сопоставления выявленных киноязыковых конфигураций с технологическими и институционально-нормативными условиями их воспроизводства.

Анализ представленных в Таблице 1 структурных корреляций позволяет заключить, что внешние детерминанты трансформации киноязыка в казахстанском кинематографе 2001–2024 гг. не действуют изолированно, а формируют устойчивые конфигурации параметров экранной формы, воспроизводимые в различных институциональных и жанровых сегментах.

IV. Системный синтез

Анализ представленных в Таблице 1 корреляций подтверждает, что трансформация киноязыка в Казахстане 2001–2024 гг. носит системный характер. Внешние контуры взаимодействуют, образуя устойчивые конфигурации:

- Урбанизация + цифровизация → ускорение ритма, усиление звуковой среды.
- Традиционная пространственная символика + авторская эстетика → замедленная поэтика пространства.
- Государственная поддержка + историческая тематика → монументальная композиционная модель.

Повторяемость данных конфигураций в разных фильмах свидетельствует о формировании нового режима семиотической организации национального кино.

Трансформация киноязыка в Казахстане 2001–2024 гг. представляет собой переход от преимущественно канонических и линейных моделей экранной репрезентации к гибридному режиму структурной полифонии, в котором форма выполняет функцию культурной рефлексии.

Кино данного периода функционирует как механизм двойной кодификации: оно одновременно реконструирует национальную память и интегрируется в глобальный медиадискурс. Изменения затрагивают не только тематику, но саму архитектонику экранного высказывания – его темпоральную, пространственную, ритмическую и институционально обусловленную организацию. В свете изложенного трансформация киноязыка в Казахстане 2001–2024 гг. может быть определена как переход от преимущественно монолитной и канонически организованной модели экранной репрезентации к полифоническому режиму структурной адаптации, характеризующемуся двойной семиотической кодификацией, пространственно-временной рефлексивностью и институционально обусловленной вариативностью форм. Данный переход носит не случайный, а закономерный характер, поскольку воспроизводится в устойчивых конфигурациях параметров киноязыка и

коррелирует с системными изменениями социокультурной и технологической среды. В Приложениях В.2 и В.3 представлены систематизированные социокультурные факторы, влияющие на трансформацию киноязыка игрового кино и их основные характеристики.

Тем самым киноязык выступает не отражением изменений, а их активным медиатором, формирующим способы культурного самопонимания и визуальной артикуляции идентичности.

2.2 Семиотико-герменевтический анализ киноязыковых изменений: структура, функции и типология режиссерских решений

Данный подраздел выполняет двуединую методологическую функцию. Во-первых, он формализует процедуру семиотико-герменевтического анализа киноязыка, заявленную во введении как основной исследовательский инструмент. Во-вторых, демонстрирует эвристическую продуктивность данного инструментария на материале репрезентативных фильмов исследовательской выборки 2001–2024 гг., выявляя устойчивые конфигурации трансформирующегося киноязыка в социокультурном контексте независимого Казахстана.

Методологическая установка раздела исходит из принципиального тезиса: киноязык рассматривается не как совокупность выразительных средств, а как структурно организованный механизм смыслопроизводства, функционирующий в поле культурных кодов. Соответственно, семиотико-герменевтический подход соединяет два аналитических измерения – структурное и интерпретативное. Первое фиксирует внутреннюю организацию экранного текста как систему взаимосвязанных знаков, второе раскрывает культурно-смысловые эффекты этой организации в контексте исторических и институциональных изменений.

Семиотическая часть процедуры опирается на положение о фильме как многоуровневой знаковой системе, в которой значение возникает не в изолированном элементе, а в структуре отношений между ними. В логике Ю. Лотмана киноязык представляет собой особый тип вторичной моделирующей системы, переводящей культурные смыслы в экранную грамматику посредством организации времени, пространства, движения, ритма и композиции [6]. Следовательно, анализ киноязыка предполагает выявление устойчивых структурных связей – темпоральных, пространственных, ритмических, нарративных и аудиовизуальных – образующих целостный семиотический режим.

Герменевтическая составляющая метода дополняет структурный анализ установкой на интерпретационную открытость художественного текста. В соответствии с концепцией У. Эко, смысл фильма не исчерпывается авторской интенцией и не сводится к единственной интерпретации; он формируется в пространстве взаимодействия структуры текста и культурных кодов аудитории [19]. Это означает, что задача исследователя состоит не в реконструкции «правильного» замысла, а в выявлении устойчивых смысловых эффектов формы

– тех интерпретационных векторов, которые воспроизводимо актуализируются при соприкосновении структуры фильма с социокультурным контекстом. Психоаналитическое измерение, представленное в работах К. Метца, вносит дополнительную глубину в анализ аффективных режимов киноязыка [20]. Зрительская идентификация, воображаемое означивание и механизм экранного «зеркала» трактуются не как побочные реакции на сюжет, а как структурно заложенные эффекты самой киноязыковой организации. Камера, точка зрения, монтажная позиция и ритм восприятия формируют режим включенности субъекта в экранное пространство, что особенно значимо при анализе трансформаций идентичности в национальном кино.

Философия кино, в частности концепция Делеза, предоставляет инструмент для типологизации режимов времени и движения в экранном тексте [28]. Различение «образа-движения» и «образа-времени» позволяет рассматривать трансформацию киноязыка через изменение способа организации длительности, паузы, события, памяти и пустоты. В казахстанском контексте это различие приобретает методологическую значимость при анализе перехода от преимущественно линейных и причинно-следственных моделей повествования к более разомкнутым, рефлексивным и темпорально усложненным структурам. Семиотико-герменевтический анализ в настоящем исследовании понимается как интегративная методология, соединяющая структурную фиксацию параметров формы и их культурную интерпретацию в поле исторических, институциональных и технологических трансформаций.

В целях операционализации заявленного подхода в диссертации вводится Таблица 2. Таблица выполняет функцию методологического интерфейса между теоретической моделью и эмпирическим материалом: она переводит абстрактные категории (режим семиотической организации, структурная адаптация формы, двойная кодификация, пространственно-временная рефлексивность и др.) в систему наблюдаемых аналитических индикаторов. Тем самым обеспечивается сопоставимость анализа в динамике периода и создаются условия для выявления повторяемых киноязыковых конфигураций. Принципиально подчеркнуть, что представленные параметры не образуют формализованного «чек-листа» признаков. Они структурированы как аналитическая матрица корреляций, внутри которой киноязыковые характеристики рассматриваются во взаимной обусловленности и соотносятся с детерминантными контурами трансформации. Тем самым задается не набор критериев, а модель структурного соотношения элементов экранной формы. Темпоральные параметры коррелируют с механизмами исторической рефлексии; пространственные – с антропологией культурной идентичности; ритмико-монтажные – с медиаплатформенной динамикой и изменением режимов внимания; аудиовизуальные – с технологической программой видимости; нарративно-героические – с типологией субъекта; институциональные – с режимами легитимации и воспроизводства формы. Содержательно Таблица 2 структурирована по блокам параметров и соответствующих индикаторов, обеспечивающих комплексное описание

трансформации киноязыка в 2001+–2024 гг. Такая структурная организация позволяет перейти от описания отдельных выразительных решений к анализу их функциональной взаимосвязанности и типологизации устойчивых моделей экранной организации.

Таблица 2 – Операциональные параметры семиотико-герменевтического анализа трансформации киноязыка (2001–2024 гг.)

Блок анализа	Теоретическая категория	Операциональный параметр	Наблюдаемые индикаторы	Аналитическая функция
I. Темпоральная организация	Режим семиотической организации; образ-время (Ж. Делез [28])	Тип темпоральной модели	Линейность/нелинейность; наличие временных разрывов; флэшбеки; параллельные регистры	Выявление модели исторической памяти и режима репрезентации времени
	Темпоральная фрагментация	Степень разорванности нарратива	Монтажные скачки; эллипсис; расщепленная перспектива	Определение характера переработки травматического или переходного опыта
II. Пространственная структура	Пространственно-временная рефлексивность; кочевая эстетика (44; 63)	Тип пространственной композиции	Открытая/закрытая композиция; доминанта ландшафта; урбанистическая фрагментация	Диагностика модели идентичности через пространственную организацию
	Ландшафтная семиотика	Функция среды в повествовании	Пространство как фон/как агент; длительность плана; дистанция камеры	Определение степени символизации и культурной памяти
III. Ритмико-монтажная архитектура	Монтаж как синтаксис (Эйзенштейн [2]; Бордуэлл [39])	Темпоритм повествования	Средняя длина плана; частота склеек; клиповая логика; серийная модульность	Фиксация динамики коммуникации и медиаплатформенной адаптации
	Механизм синтаксической	Плотность событийности	Информационная насыщенность кадра; параллельные сюжетные линии	Анализ соответствия глобальным

	ускоренности			экранным стандартам
IV. Аудиовизуальный режим	Аппаратность и программа видимости (Флюссер [25])	Свето-тональная модель	Цветовая драматургия; цифровая чистота изображения; контрастность	Определение технологического контура трансформации
	Звуковая среда	Тип звукового дизайна	Доминанта шума/тишины; пространственная акустика; эмоциональная маркировка	Анализ ритмической и аффективной регуляции восприятия
V. Нарративно-героическая модель	Типология героя; идентичность (Лотман [6]; Абикеева [54])	Тип героя	Монументальный/рефлексивный/уязвимый/фрагментарный субъект	Диагностика модели культурной самоидентификации
	Степень эксплицитности конфликта	Характер драматургии	Линейный конфликт; множественная конфликтность; аллюзивность	Определение коммуникативной прозрачности
VI. Институциональный режим	Институциональная селекция формы	Тип производства и легитимации	Государственная поддержка; фестивальное формат; ОТТ-дистрибуция	Выявление структурной корреляции формы и производственного поля
	Двойная семиотическая кодификация	Уровень гибридности	Сочетание локальных архетипов и универсальных жанровых моделей	Определение степени структурной адаптации киноязыка

Примечание: таблица представляет собой результат авторской операционализации теоретических категорий, разработанных в рамках классической и современной теории кино, семиотики и философии образа, исследований национального и постсоветского кинематографа Казахстана, социологии кино и визуальной антропологии. Представленные параметры не являются универсальным «чек-листом», а образуют взаимосвязанную аналитическую систему, предназначенную для выявления устойчивых конфигураций киноязыка в динамике 2001–2024 гг. Таблица служит инструментом сопоставительного анализа отобранных фильмов и обеспечивает методологическую воспроизводимость исследования.

Предложенная система параметров фиксирует переход от дескриптивного описания к структурной интерпретации киноязыка как целостной семиотической

системы, функционирующей в поле культурных и институциональных детерминаций. Речь идет не о механическом расширении перечня аналитических признаков, а о формировании операциональной модели, способной выявлять внутреннюю логику организации экранного текста. Каждый блок параметров соотносится с определенным детерминантным контуром трансформации и одновременно интегрируется в единую модель семиотической организации фильма, где элементы формы рассматриваются во взаимной обусловленности. Темпоральные характеристики коррелируют с механизмами исторической рефлексии и типами переживания прошлого; пространственные – с культурной антропологией идентичности и символическими моделями среды; ритмико-монтажные – с медиаплатформенной динамикой и изменением режимов внимания и восприятия; аудиовизуальные – с технологической программой видимости и аппаратной нормализацией образа; нарративно-героические – с трансформацией типологии культурного субъекта; институциональные – с режимами легитимации, селекции и воспроизводства выразительных стратегий.

Следовательно, таблица не фрагментирует анализ на изолированные признаки и не подменяет интерпретацию механическим перечислением индикаторов. Она формирует многомерную структурную модель, позволяющую выявлять повторяемые киноязыковые паттерны и типологически устойчивые конфигурации экранной организации в различных сегментах национального кинопроцесса. Аналитически значимой оказывается не изолированная фиксация параметра, а воспроизводимость их устойчивых сочетаний – например, нелинейной темпоральности, удлиненной длительности плана, разомкнутой композиции и минималистской мизансцены. В совокупности данные корреляции указывают на формирование специфического режима семиотической организации, что позволяет интерпретировать трансформацию как закономерный структурный процесс, а не как совокупность случайных стилистических вариаций.

Процедура анализа структурирована как последовательность методологических этапов, обеспечивающих переход от операционализации параметров к их системной корреляции и культурной интерпретации. Для обеспечения методологической прозрачности и воспроизводимости исследования вводится Рисунок 1, схематизирующий алгоритм семиотико-герменевтического анализа. Алгоритм фиксирует движение от первичной фиксации параметров к выявлению их структурных взаимосвязей и последующей интерпретации в контексте социокультурной и институциональной динамики периода. Тем самым создается методологически прозрачная и теоретически обоснованная модель анализа, позволяющая рассматривать киноязык как активный механизм культурного самопонимания, а не как совокупность изолированных художественных решений.

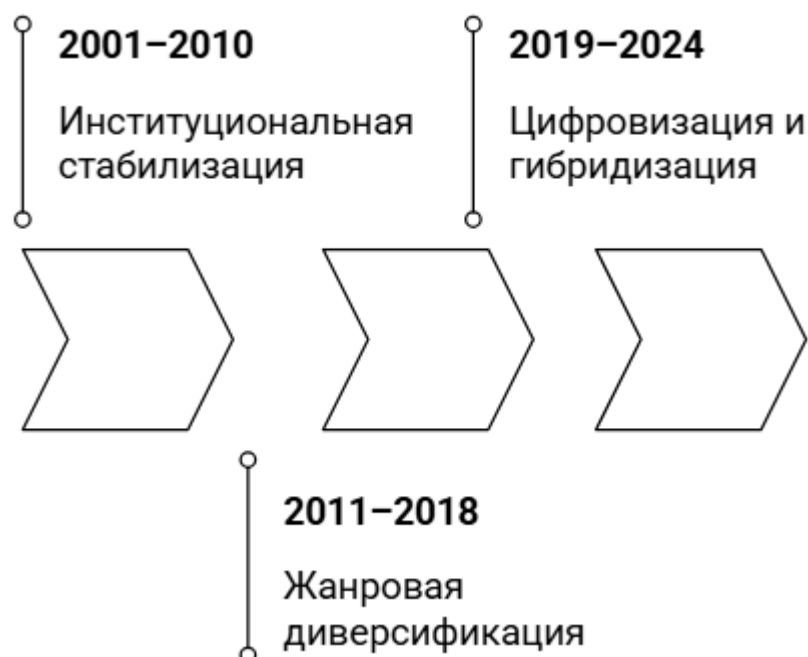


Рисунок 1 – Алгоритм семиотико-герменевтического анализа киноязыка в хронологических рамках исследования (2001–2024)

Примечание: алгоритм отражает последовательность перехода от операционализации параметров к их структурной корреляции и культурной интерпретации, обеспечивая методологическую целостность анализа трансформации киноязыка.

Рисунок 1 схематизирует движение от первичной операционализации параметров (табличная фиксация) к их структурной корреляции и последующей интерпретации в социокультурном контексте. Взаимосвязь Таблицы 2 и Рисунка 1 обеспечивает целостность методологической процедуры: таблица задает аналитические координаты, а алгоритм демонстрирует логику их последовательного применения в исследовательской практике.

Тем самым формируется двухуровневая аналитическая структура исследования: первичный уровень обеспечивает эмпирическую фиксацию параметров экранной формы, второй – их герменевтическую интерпретацию в контексте социокультурных, технологических и институциональных трансформаций. Такая структура позволяет рассматривать трансформацию киноязыка не как набор стилистических инноваций, а как закономерную эволюцию режима семиотической организации национального кинематографа.

На последующих этапах исследования данная процедура апробируется на репрезентативных примерах исследовательской выборки по периодам. Важно подчеркнуть, что представленные разборы носят модельный характер и предназначены для демонстрации аналитического инструментария; расширенные покадровые карты и протоколы анализа выносятся в эмпирический раздел и приложения диссертации.

1. Период 2001–2010: институциональная стабилизация и постсоветская культурная рефлексия. Анализ периода 2001–2010 в пределах исследовательской выборки строится на сопоставлении трех различных киноязыковых стратегий: наблюдательно-реалистической, архаизирующе-онтологической и

жанрово-социальной. Такой выбор позволяет выявить не «общий стиль», а вариативность форм, через которые национальное кино решает задачу репрезентации современности.

«Тюльпан» показывает модель наблюдательно-реалистической организации, где смысл производится через длительность и материальность среды. Нарративная структура в данном случае стремится к прозрачности: причинно-следственная линия считывается, но ключевая функция формы заключается в том, что повседневность и пространство становятся смысловыми агентами. Пространственная модель степи здесь строится как онтология присутствия: кадр не столько иллюстрирует действие, сколько удерживает реальность как среду, в которой человек и сообщество «вписаны» в ритм мира. Темпоритм тяготеет к наблюдательности; монтаж избегает аттракционности и удерживает эффект непрерывности, тем самым поддерживая доверие к видимому как к источнику смысла в духе реалистической установки, связывающей кино с онтологической близостью к физической реальности Андре Базен [29]. Звук в подобной конфигурации функционирует как среда: он не только информирует, но и материализует пространство, превращая бытовые шумы и паузы в элементы семантики принадлежности. Тип героя фиксируется как субъект «внутри» среды; аффективный режим – сдержанный, погруженный, ориентированный на эмпатию через присутствие, а не через драматургическое форсирование.

«Келин» репрезентирует архаизирующе-онтологическую модель, где трансформация киноязыка проявляется как сознательная редукция вербального и усиление пластического и ритуально-пространственного. Нарратив здесь, как правило, воспринимается как мифо-ритуальная схема: причинность не столько объясняется, сколько проживается через ритм и телесную организацию. Отказ от речи как доминирующего канала высказывания переводит смыслообразование в сферу фотогении – особого кинематографического качества образа, возникающего при экранном опосредовании реальности, когда предмет и тело становятся интенсивными знаками присутствия Луи Деллюк [4]. Пространственная модель в этом случае строится как сакральная структура, а время – как цикличность и повтор, что позволяет интерпретировать национальное не как этнографический набор, а как режим бытия. Монтаж и темпоритм организованы так, чтобы поддерживать не событийную динамику, а ритмическую неизбежность; аффективный режим тяготеет к напряженной немоте и телесной конкретности, где эмоция рождается из столкновения ритуала и индивидуальной уязвимости.

«Рэкетир» задает жанрово-социальную модель, важную для анализа того, как национальное кино осваивает глобальные конвенции жанра для описания постсоветской реальности. Нарративная организация здесь, как правило, более линейна и событийна; герой конструируется через этику выбора и конфликта, а темпоритм и монтаж работают на усиление напряжения и зрительской вовлеченности. Пространственная модель смещается в сторону города как среды социальной конкуренции и риска; звуковая организация чаще выполняет

жанровую маркировку, усиливая эффект действия и угрозы. В теоретико-аналитическом плане этот пример важен тем, что демонстрирует механизм двойной адресованности: локальный социальный опыт переводится в форму, читаемую в универсальных жанровых кодах, что соответствует идее кино как массовой коммуникации, подчиненной логике общественного потребления образов Вальтер Беньямин [9]. В результате трансформация киноязыка проявляется как сопряжение национальной проблематики и глобальной грамматики зрелищности.

«Шуга» может быть рассмотрен как дополнительный, но концептуально значимый пример внутри периода 2001–2010 гг., демонстрирующий авторскую модель редуцированной формы и минималистской семиотической организации. В отличие от наблюдательно-реалистической установки «Тюльпана» и мифоритуальной пластики «Келин», «Шуга» строится на принципе предельной композиционной экономии, где выразительность возникает не из насыщенности среды или жанровой динамики, а из лаконизма и внутреннего напряжения паузы. Темпоральная модель в данном случае тяготеет к замедленной развертке, однако замедление не связано с натуралистической длительностью, а выступает структурным приемом смысловой концентрации. Время в «Шуга» функционирует как интервал – в делезовском смысле образа-времени, где событие не столько происходит, сколько «ожидается» и переживается как возможность [28]. Нарративная архитектура характеризуется сдержанностью и редукцией внешней конфликтности; драматургия переносится во внутреннюю плоскость субъекта, что сближает фильм с рефлексивной моделью авторского кино. Пространственная организация минималистична: кадр очищен от избыточной предметности, композиция часто строится на простых симметриях или статичной фиксации фигуры в среде. Пространство не сакрализуется, как в «Келин», и не материализуется в качестве онтологической среды, как в «Тюльпане»; оно функционирует как лаконическая сцена внутреннего состояния. Тем самым формируется особый режим дистанции: камера не «погружает» и не «декларирует», а удерживает холодноватую наблюдательность, создавая пространство интерпретационного напряжения. Монтажная логика характеризуется отказом от динамической аттракционности и от жанрового ускорения; преобладает структурная экономия склеек, что усиливает эффект замкнутости и внутренней сосредоточенности. В этой конфигурации монтаж выполняет не функцию драматургического наращивания, а функцию ритмической стабилизации. Зритель вовлекается не через внешнее действие, а через необходимость «дочитывания» паузы и визуального лаконизма. Аффективный режим фильма можно определить как сдержанно-интровертный. Эмоциональность не артикулируется напрямую; она проявляется в тончайших пластических сдвигах – в паузе, взгляде, минимальном жесте. Здесь оказывается релевантной концепция воображаемого означающего К. Метца [20]: идентификация строится не на драматургическом сопереживании, а на структурной соучастности в пространстве молчания. В контексте периода 2001–2010 гг. «Шуга» демонстрирует еще одну линию трансформации киноязыка –

переход к авторской стратегии семиотической редукции. Если «Тюльпан» утверждает онтологию повседневности, а «Келин» – сакральную телесность, то «Шуга» конструирует минималистский режим внутренней рефлексии. Тем самым национальное кино начала 2000-х обнаруживает вариативность форм репрезентации: от материально-наблюдательной до мифо-ритуальной и авторско-интровертной. В теоретическом отношении данный пример подтверждает, что трансформация киноязыка в рассматриваемый период не сводится к единому стилевому направлению. Напротив, формируется поле конкурирующих режимов семиотической организации, где минимализм выступает не слабостью выразительности, а осознанной стратегией смысловой концентрации.

2. Период 2011–2018: жанровая диверсификация, фестивальная интеграция и усиление рефлексивности формы. Во втором периоде трансформация киноязыка обнаруживает отчетливую поляризацию: с одной стороны, усиливается фестивально-авторская линия, ориентированная на аскезу формы и «дисциплину взгляда»; с другой стороны, расширяется жанровое кино, производящее эпический или приключенческий регистр национальной репрезентации.

«Уроки гармонии» является репрезентативным примером рефлексивно-минималистской модели, где киноязык строится на строгой композиционной организации, выдержанном темпоритме и редукции эксплицитного психологизма в пользу структурного давления среды. Пространственная модель может быть описана как институционально-замкнутая: школьное пространство функционирует как машина дисциплины, в которой распределение тел и взглядов формирует смысл. Нарративная причинность присутствует, однако смыслообразование переносится в область визуальной организации и повторов; монтаж работает не на ускорение, а на закрепление структурной неизбежности. Герой здесь – не «канонический субъект действия», а фигура уязвимости, фиксируемая как функция пространства и социального кода. Аффективный режим – сдержанный, тревожный, формируемый не мелодраматическим воздействием, а ритмической строгостью и визуальной изоляцией. Такая организация хорошо описывается через установку на кино как на форму телесного и эмоционального опыта, где зритель вовлекается не только интерпретативно, но и аффективно Теория кино. Глаз, эмоции, тело [37].

«Чума в ауле Каратас» репрезентирует критико-аллегорическую модель, существенную для анализа того, как киноязык становится инструментом социального диагноза. Условность и сдвиги в логике реалистичности здесь не являются «стилизацией ради стиля»: они выполняют функцию вскрытия идеологических схем и культурных автоматизмов. Нарративная организация может быть прочитана как намеренно напряженная между узнаваемым и абсурдным; пространство функционирует как замкнутый социальный микромир, превращенный в модель культурного механизма. Аффективный режим строится на сочетании тревоги и дистанции, где зритель вынужден удерживать двойное

чение: буквальное и символическое. Методологически продуктивно интерпретировать такой тип киноязыка через идею кино как пространства проявления бессознательных механизмов идеологии, когда форма делает видимым то, что в повседневной культуре скрыто под видом «естественного» Славой Жижек [24].

«Жаужурек мың бала» демонстрирует эпико-историческую модель, где киноязык работает на производство монументального времени и героической идентичности. Нарративная структура здесь в большей мере ориентирована на событийность и ясную мотивацию; тип героя приближается к каноническому, а аффективный режим строится на патетике, риторике испытания и коллективного смысла. Пространство и звук часто организуются как усиливающие компоненты: масштаб, музыкальная экспрессия и монтажная динамика формируют эффект исторической значимости. В исследовательской логике данный пример важен тем, что показывает альтернативный механизм репрезентации национального: не через минимализм и рефлекссию, а через утверждение символической вертикали прошлого. Этот механизм может быть рассмотрен как проявление социокультурной драмы кинематографа, в которой форма перерабатывает общественный запрос на историческую целостность и ценностную опору Михаил Жабский [67].

«Весь мир у наших ног» представляет собой показательную модель глобализированного жанрового кино, в которой трансформация киноязыка проявляется через синтаксическую и визуальную унификацию формы в соответствии с международными стандартами экранной зрелищности. В отличие от рефлексивной строгости «Уроков гармонии» и аллегорической условности «Чумы в ауле Каратас», данный фильм демонстрирует установку на кинематограф как индустриально сконструированное пространство действия, где приоритет принадлежит динамике, телесной мобильности и визуальной аттракционности. Темпоральная модель здесь организована в логике ускоренного образа-движения (в делезовском смысле), где действие доминирует над рефлексией [28]. Нарративная архитектура линейна, конфликты эксплицитны, мотивация героя прозрачна. Однако важнее не сюжетная схема, а способ ее формальной реализации: монтажная плотность, короткая длина плана, акцент на телесной кинетике и пространственной глубине кадра формируют режим «синтаксической ускоренности». Монтаж функционирует как инструмент ритмического давления, удерживающего зрительское внимание в режиме непрерывной стимуляции. Пространственная модель смещается от локального к транслокальному: городское пространство репрезентируется не как культурная среда с антропологической глубиной, а как функциональная сцена действия. Визуальная организация кадра ориентирована на универсальные коды приключенческого и спортивного кино; локальные культурные маркеры присутствуют, но интегрируются в общую структуру жанровой читаемости. Аудиовизуальный режим подчинен логике зрелищности: музыкальная экспрессия и динамическая звуковая среда усиливают эффект интенсивности, формируя аффективный режим возбуждения и вовлеченности. Здесь уместно

вспомнить тезис Бенямина о трансформации искусства в эпоху технической воспроизводимости [9]: кино функционирует как медиум массового восприятия, где образ организован с учетом его тиражируемости и потребляемости. С точки зрения теории трансформации киноязыка данный фильм демонстрирует механизм структурной адаптации к глобальному экранному синтаксису. Национальное содержание переводится в форму, соответствующую международным жанровым стандартам. Это не утрата идентичности, а ее перевод в универсализированную грамматику действия – проявление двойной семиотической кодификации, где локальный опыт артикулируется через глобальный кинематографический код.

«Айка» представляет собой принципиально иную линию внутри периода 2011–2018 гг. – модель радикализованного телесного реализма, в которой трансформация киноязыка проявляется через предельную материализацию среды и телесного опыта. В отличие от жанровой ускоренности «Весь мир у наших ног», здесь киноязык работает в режиме аффективного давления и пространственной замкнутости. Темпоральная организация строится как последовательность напряженных фрагментов повседневности, где событие лишено героической возвышенности и сводится к выживанию. Это близко к кракауэровскому пониманию кино как освобождения физической реальности [36]: камера фиксирует материальность тел, фактуру пространства, тяжесть дыхания и движения. Время не эпично и не аллегорично; оно переживается как непрерывное физическое усилие. Пространственная модель урбанистически замкнута: город не является динамичной ареной действия, как в жанровом кино, а предстает как плотная и враждебная среда, структурирующая тело героя. Камера часто удерживается на близкой дистанции, усиливая эффект телесной включенности. Пространство не иллюстрирует социальную проблематику, а материализует ее через физическое давление. Монтаж минималистичен в аттракционном смысле, но напряжен в аффективном: длинные планы и субъективная перспектива создают эффект вынужденного соприсутствия. Аффективный режим формируется не через музыкальную экспрессию, а через телесную усталость, холод, шум – элементы звуковой среды становятся инструментом сенсорной вовлеченности. С методологической точки зрения «Айка» демонстрирует радикализацию принципа присутствия: киноязык здесь не репрезентирует социальную проблему, а делает ее переживаемой на уровне телесного опыта. В логике современной теории кино (Эльзесер, Хагенер [37]) подобный подход позволяет говорить о фильме как о медиуме телесной эмпатии, где зритель вовлекается не столько через нарратив, сколько через сенсорное соучастие. В рамках периода 2011–2018 гг. «Айка» усиливает тенденцию к рефлексивной материализации формы: если «Уроки гармонии» работают через дисциплинарную композицию, то «Айка» – через экстремальную телесную конкретность. Это подтверждает, что трансформация киноязыка развивается в сторону усиления аффективной и физической плотности экранного опыта.

3. Период 2019–2024: цифровизация, платформенная логика и гибридизация киноязыка. Третий период характеризуется усилением

гибридизации: киноязык все чаще соединяет авторскую рефлексивность, жанровую читабельность и форматы, ориентированные на новую медиасреду. Одновременно возрастает роль постпродакшна и звукового дизайна как компонентов смыслообразования, а не как технического обслуживания.

«Томирис» репрезентирует позднюю модификацию эпико-исторической модели, где национальная репрезентация строится через фигуру героини, масштаб и символику государственности. В киноязыковом плане это означает: монтаж и звук усиливают патетический регистр, пространство организуется как историческая сцена, а темпоритм поддерживает событийность и драматургическую ясность. Аналитически важно зафиксировать, что здесь национальная идентичность репрезентируется в форме публичного мифа, а киноязык выполняет функцию символической консолидации. При этом механизм двойной адресованности проявляется в стремлении к международно читаемому зрелищному стандарту, где историческое национальное содержание «переводится» на универсальный язык эпоса.

«Голиаф» встраивается в линию критико-аллегорического и гибридного киноязыка, где условность и жанровая неоднозначность становятся способом социального анализа. Нарративная структура в подобных случаях часто строится на разрывах, двуслойности и смещении логики реалистичности, а смысл производится не столько фабулой, сколько соотношением символических уровней. Пространство здесь выступает как модель власти, зависимости или социальной ловушки; герой – как фигура уязвимости и ограниченности; аффективный режим – как напряжение между узнаваемостью и отчуждением. Методологически продуктивно подчеркнуть, что подобная эстетика не редуцируется к «эксперименту»: она обеспечивает критическую видимость социальных механизмов, переводя их в язык формы, что согласуется с представлением о визуальных образах как активных участниках культурной риторики и идеологии Уильям Митчелл [22].

«Бауырына салу» служит примером интимно-мнемонической модели, в которой национальная идентичность артикулируется через микропрактики повседневности и традиционную норму как опыт, а не декларацию. Нарративная организация здесь может стремиться к камерности и внутренней драматургии; пространство – к семейно-домашней топографии; время – к длительности и повтору, где память проявляется через ритуал, жест и эмоциональную паузу. В таком киноязыке особенно высока роль информационно-эстетической организации: смысл возникает из распределения избыточности и недосказанности, из структурной настройки восприятия, а не из прямого сообщения Абрахам Моль [16]. Это позволяет интерпретировать трансформацию киноязыка как переход к «репрезентации состояний», где национальное переживается как структура отношений внутри мира, а не как символический лозунг.

Для фиксации влияния платформенной среды и сериализации в качестве дополнительного материала в диссертации рассматривается «С любовью, аферист». В аналитическом плане сериал демонстрирует, что киноязык в

режимах ОТТ и серийного потребления становится более «пороговым»: он должен удерживать внимание в коротких сегментах, продуцировать регулярные смысловые и эмоциональные акценты, а также поддерживать узнаваемость среды и персонажа как условия длительной идентификации. Это описание принципиально соотносится с тезисом о зависимости киноязыка от зрительских практик и механизмов рецепции Кирилл Тарасов [68]. При этом важно подчеркнуть методологическое правило, заявленное во введении: анализ производится без апелляции к авторскому замыслу; исследуются структурные решения сериального текста как продукта, определенного форматно-институционального режима.

«Қаш» представляет собой показательную модель транзитной пространственной организации, в которой киноязык структурируется вокруг опыта бегства, перемещения и пограничного существования. Пространство здесь не стабильно и не сакрализовано; оно функционирует как зона нестабильности, перехода и угрозы. Тем самым формируется особый тип пространственно-временной напряженности, где длительность не созерцательна, а сжата и предельно функциональна. Темпоритм повествования тяготеет к стрессовой интенсивности: монтаж ускорен, планы короче, чем в авторском сегменте, а сцены часто организованы по принципу нарастающего давления. Однако это не жанровая аттракционность, а структурная экспрессия состояния нестабильности. Время переживается как непрерывная угроза, а не как историческая рефлексия. Герой в подобной конфигурации – субъект предельного выбора, но не эпический и не рефлексивный, а вынужденный к действию. Аффективный режим формируется через тревогу и телесное напряжение. В этом смысле «Қаш» демонстрирует одну из новых форм гибридизации киноязыка: соединение социального реализма с жанровыми элементами триллера. Трансформация проявляется в переходе от медитативной длительности к динамической тревожности как способу выражения современного опыта нестабильности.

«Паралимпиец» репрезентирует мотивационно-биографическую модель, в которой национальная идентичность артикулируется через фигуру преодоления. В отличие от монументального эпоса («Томирис»), здесь героизм индивидуализирован и телесно конкретен. Пространственная организация ориентирована на тренировочные и соревновательные среды, которые функционируют как дисциплинарные поля формирования субъекта. Темпоральная модель преимущественно линейна, однако ее функция заключается не в хронике событий, а в демонстрации постепенного становления. Монтаж подчеркивает ритм усилия, повтор, возвращение к точке напряжения. Звуковая организация усиливает эмоциональные пики, формируя аффективный режим вдохновения и эмпатии. Методологически важно отметить: фильм демонстрирует сдвиг от коллективно-исторического героя к герою телесного опыта и индивидуального преодоления. Это соответствует современной трансформации культурного субъекта – от носителя символической вертикали к фигуре личной биографии как национального нарратива. Таким образом,

киноязык перерабатывает общественный запрос на позитивную идентичность в форму персонализированного достижения.

«Бизнес по-казахски в Корее»: комедийно-аттракционная модель массовой коммуникации. Данный фильм демонстрирует устойчивый формат массового комедийного кино, в котором киноязык функционирует в режиме аттракционности и серийной повторяемости. Темпоритм ускорен, монтаж ориентирован на шутку как структурную единицу, а нарратив подчинен логике эпизодической комбинаторики. Пространственная модель транснациональна: локальная идентичность помещается в «киное» культурное пространство. Однако вместо драматизации культурного конфликта здесь используется комедийная гиперболизация. Национальное становится объектом иронической игры, а не трагической рефлексии. Аффективный режим – облегченный, ориентированный на коллективное узнавание и ситуативную разрядку. В терминах теории массовой коммуникации киноязык здесь выполняет функцию социальной стабилизации через юмор. Гибридизация проявляется в соединении национальных архетипов с глобальным форматом комедийного франчайза. Это уже не авторская и не эпическая модель, а индустриально стандартизированный режим воспроизводства.

«Мама, я живая» репрезентирует усиление интимно-аффективной линии, где киноязык сосредоточен на переживании, а не на событии. Пространство организовано камерно; время – как длительность эмоционального состояния. Монтаж не форсирует развитие, а позволяет фиксировать микродвижения лица, жеста, паузы. Звуковая среда минималистична; тишина и дыхание становятся смыслообразующими элементами. Герой – уязвим и внутренне разомкнут. В подобной конфигурации трансформация киноязыка выражается в смещении от репрезентации к экспозиции состояния. Здесь можно говорить о радикализации аффективного поворота: кино становится медиумом интимного свидетельства, где национальное переживается не как символ, а как межличностная связь. Это продолжение линии, начатой «Бауырына салу», но с большей эмоциональной концентрацией.

4. Типология моделей и механизмов трансформации киноязыка 2001–2024. На основе операционального анализа параметров и сопоставления трех периодов формируется типология моделей трансформации киноязыка. Типология нужна не для классификационного «реестра», а для объяснения системности: каждая модель представляет собой повторяемую конфигурацию параметров, устойчиво коррелирующую с детерминантами социокультурного, технологического и институционального контуров.

Модель первая – наблюдательно-реалистическая. Определение: конфигурация киноязыка, в которой смысл производится через длительность, материальность среды и «присутствие» мира, а драматургическая экспликация минимизируется. Признаки: доминирование длительных планов и непрерывности; звук как среда; пространство как носитель смысла; герой как субъект «внутри» мира; аффективный режим эмпатии через присутствие.

Механизм: опора на реалистический принцип, связывающий изображение с онтологией реальности и доверия к видимому Андре Базен [29].

Модель вторая – онтологически-архаизирующая (ритуально-телесная). Определение: киноязык, в котором национальное артикулируется через телесность, ритуал и сакрально организованное пространство, а слово выводится из позиции доминанты. Признаки: редукция диалога; композиция как символический порядок; цикличность времени; усиление пластики и фактуры; аффективный режим напряженной немоты. Механизм: фотогенезис как трансформация реальности в интенсивность экранного присутствия Луи Деллюк [4].

Модель третья – рефлексивно-минималистская (дисциплина взгляда). Определение: конфигурация, в которой киноязык строит смысл через строгость композиции, повтор, ритмическую аскезу и структурную организацию пространства как механизма давления. Признаки: композиционная строгость; замкнутые пространства; повторяющиеся мизансцены; темпоритм «напряженной длительности»; герой как функция среды; аффективный режим тревожной сдержанности. Механизм: перенос смысла с событийности на «режим переживания» и телесно-эмоциональную вовлеченность зрителя Теория кино. Глаз, эмоции, тело [37].

Модель четвертая – жанрово-индустриальная (глобально читаемая). Определение: киноязык, в котором национальная реальность переводится в универсальные жанровые коды, обеспечивая скорость восприятия и конкурентоспособность. Признаки: событийная драматургия; линейная причинность; монтажная динамика; музыка как жанровая маркировка; герой-функция жанра; ориентация на зрительскую «читабельность». Механизм: включенность кино в массовую систему воспроизводимости и циркуляции образов, где форма адаптируется к режимам потребления Вальтер Беньямин [9].

Модель пятая – эпико-историческая (символическая консолидация). Определение: конфигурация, в которой киноязык производит образ национального через монументальное время, героическую типологию субъекта и зрелищную реконструкцию прошлого. Признаки: патетический аффект; масштабное пространство; ускорение событийности; герой как носитель коллективного смысла; усиление музыки и зрелищности как средств легитимации. Механизм: кино как форма социокультурной драмы, перерабатывающая общественный запрос на ценностную вертикаль Михаил Жабский [67].

Модель шестая – критико-аллегорическая и гибридная (рефлексивная видимость). Определение: киноязык, в котором условность, аллегория и разрывы реалистичности используются для вскрытия социальных и идеологических автоматизмов. Признаки: двуслойность чтения; разрывы причинности; символическое пространство-модель; аффективное сочетание тревоги и дистанции; усиление роли интерпретации зрителя. Механизм: кино как пространство, где форма делает видимыми идеологические структуры и культурные бессознательные механизмы Славой Жижек [24].

Модель седьмая – платформенно-сериальная (пороговая коммуникация). Определение: киноязык, адаптированный к серийному потреблению и конкуренции за внимание; он строит смысл и аффект через регулярные акценты, узнаваемость среды и персонажа, а также через баланс жанровой читабельности и вариативности. Признаки: эпизодическая драматургия; клиффхэнгеры; повышенная плотность событийности; стабилизация визуальных и звуковых маркеров; герой как долгосрочная идентификационная функция. Механизм: зависимость выразительных стратегий от зрительских практик и рецептивных режимов Кирилл Тарасов [68].

Систематизация выявленных моделей закрепляется в диссертации в виде Таблицы 3.

Таблица 3 – Типология моделей трансформации киноязыка Казахстана (2001–2024 гг.)

№	Модель киноязыка	Концептуальное определение	Структурные признаки	Детерминантные корреляции	Механизм трансформации
1	Наблюдательно-реалистическая	Конфигурация, в которой смысл производится через длительность, материальность среды и эффект присутствия	Длительные планы; минимизация монтажной аттракционности; звук как среда; пространство как онтологический агент; герой «внутри» мира	Социокультурный контур (поиск достоверности постсоветского опыта)	Онтологизация видимого; доверие к реальности как источнику смысла
2	Онтологическо-архаизирующая (ритуально-телесная)	Модель, в которой национальное артикулируется через телесность, ритуал и сакрализованное пространство	Редукция речи; усиление пластики; цикличность времени; композиция как символический порядок; напряженная немота	Социокультурный контур (кочевая эстетика; сакральная антропология)	Фотогения как трансформация реальности в интенсивность экранного присутствия
3	Рефлексивно-минималистская (дисциплина взгляда)	Конфигурация, где смысл переносится с событийности на режим переживания и структурное давление среды	Замкнутые пространства; повтор мизансцен; аскетический темпоритм; герой как функция среды; тревожная сдержанность	Фестивальный сегмент; институциональный контур	Аскеза формы; редукция как усиление структурной выразительности

4	Жанрово-индустриальная (глобально читаемая)	Модель, переводящая национальный опыт в универсальные жанровые коды	Линейная причинность; событийная драматургия; динамичный монтаж; музыкальная маркировка; герой-функция жанра	Технологический и институциональный контур (массовая дистрибуция)	Адаптация к режимам массовой воспроизводимости
5	Эпико-историческая (символическая консолидация)	Конфигурация, производящая образ национального через монументальное время и героическую типологию	Патетический аффект; масштабное пространство; ускоренная событийность; коллективная идентичность	Государственная культурная политика; социокультурный запрос на историческую целостность	Репрезентация публичного мифа; легитимация через зрелищность
6	Критико-аллегорическая (рефлексивная видимость)	Модель, в которой условность и разрывы реалистичности вскрывают идеологические структуры	Двуслойность чтения; разрывы причинности; символическое пространство; дистанцированная аффективность	Социокультурный кризис идентичности; фестивальная интеграция	Аллегоризация как способ критической видимости
7	Платформенно-сериальная (пороговая коммуникация)	Киноязык, адаптированный к серийному потреблению и конкуренции за внимание	Эпизодическая драматургия; клиффхэнгеры; высокая плотность событий; стабилизация визуальных маркеров	Технологический контур (OTT), рецептивные режимы	Форматная адаптация; структурная зависимость от медиапрактик

Примечание: таблица является результатом авторского типологического синтеза операционального анализа параметров киноязыка и их сопоставления с социокультурными, технологическими и институционально-нормативными детерминантами периода 2001–2024 гг. Представленные модели не фиксируют жанровое деление, а отражают устойчивые конфигурации режима семиотической организации экранного текста, воспроизводимые в различных сегментах национального кинопроцесса.

Представленная типология демонстрирует, что трансформация киноязыка в Казахстане 2001–2024 гг. не носит линейного характера. Модели не сменяют друг друга в строгой хронологической последовательности и не образуют иерархии «более развитых» и «менее развитых» форм. Напротив, они сосуществуют, вступают в структурные пересечения и образуют гибридные

конфигурации. Особенно показательной является ситуация периода 2019–2024 гг., где гибридизация становится доминантным принципом организации формы. Жанровая читабельность может сочетаться с критико-аллегорической стратегией; интимно-мнемоническая модель – интегрироваться в платформенно-сериальный формат; эпико-историческая – использовать технологические стандарты глобального зрелищного синтаксиса. Таким образом, речь идет не о чистых типах, а о пересекающихся режимах семиотической организации. Методологически важно подчеркнуть: устойчивость моделей определяется не единичными фильмами, а повторяемостью конфигураций параметров – темпоральных, пространственных, ритмико-монтажных, аудиовизуальных и институциональных. Именно эта повторяемость подтверждает исходную гипотезу исследования о закономерном характере трансформации киноязыка. Закономерность проявляется в воспроизводимости структурных сочетаний и их корреляции с детерминантными контурами.

Типология, зафиксированная в Таблице 3, тем самым выполняет двойную функцию:

1. Она структурирует эмпирический материал исследования;
2. Она концептуализирует трансформацию как переход к полифоническому режиму сосуществующих моделей.

В результате семиотико-герменевтический анализ позволяет утверждать, что киноязык Казахстана в 2001–2024 гг. развивается как динамическая система режимов семиотической организации, в которой форма выполняет функцию культурной рефлексии, символической консолидации и медиаплатформенной адаптации одновременно.

Тем самым подраздел 2.2 демонстрирует продуктивность заявленного метода: соединение операционализации параметров с их структурной и культурной интерпретацией позволяет рассматривать киноязык не как совокупность стилистических решений, а как закономерную эволюцию формы в поле изменяющихся исторических и институциональных условий.

Выводы по II разделу

Проведенный в разделе II структурный и семиотико-герменевтический анализ позволил не только описать, но и теоретически обосновать системный характер трансформации киноязыка национального кинематографа Казахстана в 2001–2024 гг. Полученные результаты подтверждают выдвинутую гипотезу о том, что изменения экранной формы носят закономерный, а не конъюнктурно-ситуативный характер, и проявляются в устойчивой перестройке внутренних связей художественно-коммуникативной системы фильма.

Прежде всего установлено, что трансформация киноязыка реализуется не в виде изолированного обновления отдельных выразительных средств – монтажа, цвета, жанровых схем или звуковых решений, – а как изменение конфигурации отношений между структурными уровнями экранного текста. Темпоральная модель повествования, пространственная архитектоника кадра,

ритмико-монтажная организация, аудиовизуальная среда, тип героя и аффективный режим функционируют как взаимозависимые компоненты единой семиотической системы. Изменение одного параметра сопровождается перераспределением функций других, что свидетельствует о глубинной реорганизации режима семиотической организации фильма. Тем самым киноязык проявляет себя как динамическая структура, способная к внутренней адаптации без утраты системной целостности.

Во-вторых, в ходе анализа выявлена трехконтурная модель детерминации трансформаций – социокультурная, технологическая и институционально-нормативная. Принципиально важно подчеркнуть, что данные контуры не действуют как внешние факторы прямого давления. Их воздействие опосредуется механизмами структурной трансляции, среди которых ключевыми выступают: темпоральная фрагментация исторического опыта, пространственно-временная рефлексивность, аппаратная нормализация формы, институциональная селекция выразительных стратегий и двойная семиотическая кодификация. В результате внешние изменения – трансформация идентичности, цифровизация производства, платформенная дистрибуция, изменения культурной политики – преобразуются во внутренние параметры экранной организации. Это позволяет говорить о структурной медиации детерминант, а не о механическом «влиянии контекста».

В-третьих, доказано формирование режима двойной семиотической адресации как базовой закономерности рассматриваемого периода. Национальный киноязык одновременно:

- артикулирует локальные культурные коды, архетипы пространства, модели памяти и типологию субъекта;

- адаптируется к универсализированным грамматикам глобального экранного дискурса и к стандартам медиаплатформенной коммуникации.

Двойная кодификация проявляется не как поверхностная эклектика и не как заимствование жанровых клише, а как структурный синтез, при котором национальная идентичность интегрируется в универсальные кинематографические грамматики через переработку внутренней архитектоники формы. В этом процессе национальное не противопоставляется глобальному, а структурно трансформируется, становясь частью гибридной семиотической конфигурации. Данный механизм обеспечивает одновременно культурную специфичность и коммуникативную переводимость киноязыка.

В-четвертых, типологизация выявленных моделей позволила установить устойчивые конфигурации параметров, воспроизводимые в различных институциональных сегментах национального кинопроцесса. Наблюдательно-реалистическая, онтологически-архаизирующая, рефлексивно-минималистская, жанрово-индустриальная, эпико-историческая, критико-аллегорическая и платформенно-сериальная модели представляют собой не жанровые категории, а режимы семиотической организации. Их повторяемость в фильмах разных лет и разных производственных условий свидетельствует о закономерной структурной логике развития киноязыка. Особенно показательной является

ситуация периода 2019–2024 гг., где гибридизация становится доминирующим принципом формы: модели пересекаются, вступают в структурные комбинации и формируют полирежимный характер экранного опыта.

В-пятых, установлено, что трансформация киноязыка сопровождается изменением функций формы. Если в начале рассматриваемого периода преобладали канонические и линейные модели репрезентации, ориентированные на повествовательную прозрачность и стабильную идентичность субъекта, то к 2020-м гг. усиливается роль аффективной плотности, пространственной рефлексивности, гибридной жанровости, телесной материализации опыта и платформенной адаптивности. Форма перестает быть исключительно инструментом репрезентации и все более выступает механизмом культурной рефлексии, сенсорной вовлеченности и медиаплатформенной коммуникации. Это свидетельствует о смещении от монологичной структуры экранного высказывания к полифоническому режиму организации смысла.

Системный синтез полученных результатов позволяет определить трансформацию киноязыка национального кино Казахстана 2001–2024 гг. как закономерный переход от преимущественно канонически организованной, линейной и монологичной модели экранной репрезентации к гибридному, структурно адаптивному и полирежимному формату организации экранного опыта. Данный переход подтверждается воспроизводимостью устойчивых конфигураций параметров, их корреляцией с детерминантными контурами и институциональными условиями производства, а также постепенным изменением функций формы в системе культурной коммуникации.

Тем самым киноязык современного казахского кинематографа может быть определен как динамическая художественно-коммуникативная система, обладающая способностью к структурной самоадаптации. Он функционирует одновременно как медиатор культурной памяти, инструмент символической консолидации, механизм критической рефлексии и форматно-зависимый медиапрактический конструкт. Его трансформация не носит хаотичного характера, а реализуется в воспроизводимых режимах семиотической организации, закрепляемых в институциональном поле и поддерживаемых технологической средой.

III ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ УСЛОВИЯ И ПЕРСПЕКТИВНЫЕ МОДЕЛИ ТРАНСФОРМАЦИИ КИНОЯЗЫКА СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСКОГО КИНО

3.1 Профессиональная среда и нормативно-правовое регулирование как факторы обновления киноязыка

Нормативно-правовая среда в сфере кинематографии в данной работе рассматривается как один из ключевых институциональных детерминантов трансформации киноязыка национального кино. В отличие от подходов, ограничивающихся описанием отраслевого регулирования как «внешнего контекста», данная работа исходит из положения, сформулированного во введении и методологически развернутого в разделах I–II: киноязык является не суммой технических приемов, а структурной художественно-коммуникативной системой, производящей смысл и организующей зрительское восприятие. Именно поэтому институциональные изменения – будь то изменение правил финансирования, трансформация процедур отбора, появление новых субъектов поддержки или переопределение критериев легитимности – должны рассматриваться как факторы, способные воздействовать на саму логику экранного высказывания, а не только на его производственную «оболочку». Следовательно, любые устойчивые сдвиги в режимах производства, отбора и признания фильма неизбежно отражаются на конфигурациях киноязыка: они затрагивают тип нарративной организации и драматургическую архитектуру, способы конструирования экранного времени и пространства, модели героя и типы субъектности, допустимые аффективные режимы, а также принципы визуально-звуковой композиции – от работы с ритмом и монтажом до организации звукового пространства и цветовой семантики.

Правовое регулирование оказывает влияние на киноязык не прямым «предписанием эстетики» и не через нормативно закреплённые «стили», а опосредованно – посредством формирования институциональных условий, в которых одни выразительные модели становятся более вероятными и воспроизводимыми, тогда как другие утрачивают устойчивость или оказываются ограниченными в ресурсах и каналах легитимации. Иначе говоря, нормативная система задает пространство допустимого и поощряемого: она формирует «коридоры» культурной легитимности и экономической осуществимости проекта, фиксирует процедурные формы доступа к ресурсам и публичному признанию, а также закрепляет процедуры экспертной оценки как механизм профессиональной и общественной верификации художественного результата. В такой перспективе нормативно-правовая среда выступает не только инструментом управления отраслью, но и механизмом культурной селекции, поскольку именно через нормативно оформленные процедуры происходит первичное распределение шансов – на производство, дистрибуцию, фестивальную и профессиональную легитимацию, а в конечном счете и на

включение определенных киноязыковых конфигураций в устойчивый репертуар национального кинематографа. Важно подчеркнуть: влияние права здесь проявляется как структурное, а не содержательное; оно действует не «вместо» социокультурных и технологических факторов, а во взаимодействии с ними, усиливая одни траектории трансформации киноязыка и ослабляя другие.

Центральным элементом современной нормативной архитектуры является Закон Республики Казахстан «О кинематографии» (2019) [127], который институционализировал ключевые категории и процедуры – прежде всего понятие «национальный фильм» и основания для государственной финансовой поддержки. Принципиально важно, что подобное правовое закрепление работает как механизм символического и экономического разграничения: оно переводит часть кинопроизводства в статус институционально значимого и, следовательно, подкрепляемого ресурсами, процедурами и механизмами публичной легитимации. Тем самым формируется нормативно санкционированная зона «приоритетного» кино, в которой проект получает дополнительные возможности для реализации и циркуляции, а значит – и для воспроизводства соответствующих киноязыковых стратегий. Создание НАО «Государственный центр поддержки национального кино» [134], формирование межведомственных механизмов согласования и поддержки [129], утверждение правил отбора кинопроектов, претендующих на признание национальными фильмами и финансовую поддержку [130], а также их последующие изменения [131] сформировали процедурный контур, внутри которого осуществляется «первичная институциональная сборка» будущего фильма. Эта «сборка» включает не только формальное придание проекту статуса и распределение ресурсов, но и институциональное оформление его смыслового и жанрового профиля: здесь проект описывается и оценивается через рамки культурной значимости, общественной релевантности, профессиональной состоятельности и адресованности аудитории. В результате еще на докинематографической стадии – в проектной и экспертной документации – задаются параметры того, каким образом фильм будет говорить со зрителем, на каких основаниях он будет претендовать на культурную легитимность и какие формы экранной репрезентации окажутся предпочтительными.

В совокупности эти акты закрепляют трехзвенную систему влияния на киноязык:

- 1) Категориально-статусный уровень (определение национального фильма и основания его признания);
- 2) Процедурно-экспертный уровень (конкурсные механизмы, критерии отбора, экспертная оценка);
- 3) Стратегико-политический уровень (приоритеты культурной политики и креативных индустрий, формирующие общий вектор развития сферы) [132; 133].

Каждый из этих уровней воздействует на киноязыковые параметры по-своему и в разной «точке» производственного цикла: статусный уровень задает рамку культурной и идентификационной маркировки фильма; процедурно-

экспертный уровень формирует селекционный фильтр, влияющий на сценарную архитектуру, жанровую определенность и коммуникативную организованность высказывания; стратегико-политический уровень задает макроориентации (культурная память, социальная значимость, конкурентоспособность, экспортность), которые постепенно трансформируют ожидания к форме экранного текста. В совокупности эти механизмы действуют как институциональная матрица, через которую распределяются ресурсы, легитимность и профессиональное признание, а следовательно – и закрепляются определенные модели нарратива, типы героя, режимы времени и пространства, аффективные структуры и визуально-звуковые решения, характерные для национального кино в исследуемый период.

1. Категориально-статусный уровень: «национальный фильм» как механизм рамочного программирования

Понятие «национального фильма», закрепленное в нормативной логике отрасли [127; 134], является не нейтральной юридической меткой и не формальным атрибутом происхождения продукта, а институциональным механизмом, который задает рамку культурной репрезентации и тем самым воздействует на траектории киноязыкового развития. В условиях, когда статус «национального фильма» становится условием доступа к системе государственной поддержки и публичной легитимации, он приобретает функцию селекционного фильтра: проект оценивается не только с точки зрения производственной реализуемости, но и с позиции его культурной значимости, соответствия ценностным и идентификационным ориентирам, а также потенциала репрезентации «общественно важного» содержания. Статус национального фильма тем самым связывает кинопроект с определенным набором нормативно задаваемых смысловых ожиданий и общественной значимости, формируя устойчивые тематические поля, институционально более востребованные и повторяемые: обращение к исторической памяти, проблематике национальной идентичности, символическим сюжетам, социально значимым темам и общественным дискуссиям [127; 132]. На уровне киноязыка это, как правило, способствует закреплению таких нарративных моделей, где значимы репрезентативность (то есть способность говорить «от имени» культурного целого), культурная маркированность образов и кодов, ценностная артикулированность и тематическая ясность, а также повышенная роль смысловой читаемости и интерпретируемости экранного высказывания.

Эмпирически данная рамка репрезентативности фиксируется в исследовательской выборке в тех проектах, где национально-идентификационный и историко-памятный дискурс выступает организующим принципом повествования: в таких фильмах доминирует подчеркнутая ценностная перспектива, а пространственно-временная структура приобретает характер реконструктивного или символически маркированного времени. Визуально-звуковая организация при этом часто работает на эффект «публичной репрезентации» – через монументализацию кадра, акцент на ритуально-символических мотивах и усиленную семантизацию звука и музыки.

Поскольку киноязык в разделе II был определен как система, включающая нарратив, пространство и время, героя и аффект, визуально-звуковую организацию, статусный уровень воздействует на ядро этой системы через закрепление доминант, вокруг которых выстраиваются драматургия и образность. В институционально поддерживаемых моделях национальной репрезентации тематическое и идентификационное ядро функционирует как организующий принцип: оно влияет на то, какие типы конфликтов оказываются «первичными» (историко-памятные, ценностно-нормативные, социально-этические), какие формы причинности признаются убедительными, какие режимы повествовательного времени считаются адекватными (хроникальность, ретроспекция, реконструкция, память как структура времени), какие пространства получают статус символически значимых (ландшафт как культурный знак, город как социальное поле, аул как модель традиции). В результате формируется «вероятностный профиль» (вероятность воспроизводства) допустимых решений: для проектов, ориентированных на национальную репрезентацию, институционально более устойчивыми оказываются модели героя как носителя исторической миссии, социальной ответственности или культурной памяти; более частотными становятся нарративы, где причинно-следственная логика и ценностная перспектива подчеркнуты; а пространство и время приобретают выраженную культурную и историческую семантику, выступая не просто фоном действия, а смыслообразующим компонентом экранного текста. Одновременно меняется и аффективная структура: поддерживаемые модели чаще предполагают аффект коллективной сопричастности (память, гордость, травма, ответственность), а визуально-звуковая организация выстраивается так, чтобы усиливать эффект репрезентативности – через композиционную «монументальность», символическую цветовую семантику, акцентированную работу со звуковым пространством, музыкой и ритмом как средствами культурной маркировки.

Важно подчеркнуть: речь идет не о нормативном запрете эксперимента и не о прямом «заказе» формы, а о структурной логике поддержки, при которой определенные формы репрезентации становятся более воспроизводимыми – то есть получают больше шансов на реализацию, публичную легитимацию и повторение в киноиндустрии. Именно воспроизводимость превращает отдельное решение в тенденцию: когда киноязыковая конфигурация (тип нарратива, модель героя, режим времени и пространства, аффективная организация, визуально-звуковой стиль) получает институциональную поддержку и повторяется в разных проектах, она становится частью устойчивого репертуара национального киноязыка. В этом смысле категориально-статусный уровень действует как рамочное программирование: он не задает конкретный эстетический результат, но структурирует поле возможностей и распределяет вероятность тех форм экранного высказывания, которые оказываются институционально легитимными и культурно значимыми в исследуемый период.

2. Процедурно-экспертный уровень: конкурсный отбор как «фильтр формы»

Второй уровень – процедурно-экспертный – влияет на киноязык через критерии отбора и экспертную оценку кинопроектов [130; 131]. Если категориально-статусный уровень задает рамку культурной репрезентации и формирует тематико-идентификационный «каркас» будущего фильма, то процедурный уровень действует точнее и технологичнее: он организует селекцию проектов на стадии замысла и сценарной документации и тем самым выступает фильтром, влияющим на структуру формы еще до появления экранного текста. Любая конкурсная система, даже не фиксируя эстетические нормы прямо и не артикулируя «правильный стиль», неизбежно задает требования к структурной ясности и институциональной переводимости проекта: сценарная разработанность, драматургическая целостность, производственная реализуемость, коммуникативная эффективность, прогнозируемая аудитория и понятность ценностной позиции. В совокупности эти критерии воздействуют прежде всего на нарративную организацию и темпоритмику будущего фильма, поскольку именно нарратив и ритм являются теми элементами киноязыка, которые легче всего поддаются предварительной оценке на уровне сценария, пакета документов и проектной презентации.

В практическом плане это означает следующее. Усиление требований к сценарной ясности, завершенности и «структурной состоятельности» повышает барьер входа для радикально фрагментарных и предельно неопределенных повествовательных моделей. Снижается вероятность проектов, где доминирует принцип разрыва причинности, крайняя открытость финала как основная стратегия смысла, намеренная недоопределенность мотиваций персонажей или эксперимент с временной нелинейностью без явной коммуникативной опоры. Подобные модели не запрещены нормативно, однако они хуже переводятся в язык институциональной оценки, поскольку их художественный эффект часто основан на неопределенности, противостоящей логике критериев «проработанности» и «прогнозируемости». Одновременно конкурсная логика способствует распространению структурированных моделей: более четко организованного сюжетного движения, усиления мотивационных связей, ясной конфигурации конфликта, артикулированной точки зрения и понимаемой зрительской позиции. На уровне киноязыка это проявляется в более выраженной сюжетной архитектонике, в усилении внутренней причинно-следственной сцепки, а также в монтажно-ритмических решениях, ориентированных на воспринимаемость и коммуникативную прозрачность – то есть на такие режимы организации экранного времени, которые обеспечивают считываемость смысла и устойчивость восприятия.

На материале отобранных фильмов это проявляется как тенденция к усилению сценарной «собранности» и к более выраженной драматургической пунктуации в проектах, ориентированных на широкую аудиторию: повествование становится более сегментированным и конфликтно организованным, а монтажно-ритмические решения чаще подчинены задаче удержания зрительского внимания. Тем самым институциональная процедура отбора косвенно поддерживает те киноязыковые модели, которые

демонстрируют высокую степень проектной интерпретируемости и прогнозируемой коммуникативной эффективности.

Однако влияние процедурного уровня не исчерпывается нарративом в узком смысле. Через сценарную и проектную оценку косвенно регулируются и другие параметры киноязыка, определенные в разделе II: модель героя (его мотивационная ясность, тип субъектности, конфигурация персонажной дуги), пространственно-временная организация (режимы хроникальности, ретроспекции, «памятного» времени, структура путешествия или социальной траектории), аффективный режим (какой тип эмоциональной вовлеченности предполагается и как он достигается), визуально-звуковая композиция (в какой степени проект опирается на зрелищность, атмосферность, звуковую драматургию, выразительность пластики кадра). Даже если эти параметры не формализованы как обязательные критерии, они становятся объектом экспертной интерпретации: проект оценивается через представление о его художественной «состоятельности», а это представление неизбежно включает и ожидания относительно киноязыка. В результате процедура конкурсного отбора функционирует как фильтр формы: она воздействует на вероятностный профиль решений, переводя часть эстетических предпочтений в режим институционально поддерживаемых норм.

При этом важно учитывать, что экспертная процедура является не только инструментом распределения ресурсов, но и механизмом культурной легитимации. Она формирует институциональный горизонт ожидания – совокупность профессиональных представлений о том, какие жанровые конфигурации, визуальные коды и способы репрезентации признаются «качественными», «актуальными», «соответствующими задачам культурной политики» и при этом способными к публичной циркуляции. Этот горизонт ожидания не является статичным: он меняется вместе с институциональной средой, технологическими сдвигами и общественными запросами. Однако сам факт его наличия придает влиянию нормативной системы устойчивость: через повторяемость процедур, критериев и практик оценки воспроизводится не только индустриальная логика отбора, но и определенная эстетическая норма – не обязательно артикулированная в виде «правил стиля», но действующая как рамка профессионального признания. Именно в этом проявляется институциональная специфика киноязыка: значимые трансформации закрепляются не в момент появления отдельного фильма, а в момент их повторяемой легитимации и воспроизводства в системе отбора.

Отдельного внимания заслуживает институционализация экспертной системы через создание специализированных органов поддержки и межведомственных механизмов [128; 129]. Сочетание государственной стратегии и экспертного посредничества делает киноязык зоной медиаторного согласования: художественный замысел, чтобы стать производственно реализуемым, должен пройти стадию институционального перевода – быть представлен как общественно значимый, культурно релевантный и структурно осуществимый проект. Эта стадия перевода имеет прямые киноязыковые

последствия. Во-первых, она стимулирует формирование четкой авторской позиции, поскольку именно позиция обеспечивает интерпретируемость и оценочную «собираемость» проекта. Во-вторых, она поощряет объяснимость художественных решений: визуальные и звуковые стратегии, особенности ритма и композиции кадра, принцип организации времени и пространства должны быть не только задуманы, но и артикулированы как оправданные в рамках проекта. В-третьих, она способствует устойчивости смысловой организации: проект, претендующий на поддержку, должен демонстрировать внутреннюю структурную связность – то есть такой тип взаимодействия нарратива, героя, пространства-времени и аффекта, который может быть признан профессиональным сообществом в рамках процедурной оценки. Тем самым процедурно-экспертный уровень оказывается одним из наиболее действенных каналов институционального воздействия на трансформацию киноязыка, поскольку он работает на ранней стадии «сборки» фильма, переводя художественные решения в режим институционально закрепляемых и повторяемых практик.

3. Стратегико-политический уровень: культурная политика и креативные индустрии как драйверы трансформации формы

Третий уровень нормативной архитектуры задается стратегическими документами – Концепцией культурной политики [132] и Концепцией развития креативных индустрий на 2021–2025 гг. [133]. В отличие от категориально-статусного и процедурно-экспертного уровней, которые воздействуют на киноязык через определение статуса, критерии отбора и механизмы финансирования, стратегико-политический уровень формирует более широкую рамку – макроориентации, внутри которых киноиндустрия мыслится как часть культурного развития государства и одновременно как сегмент креативной экономики. Для настоящей работы эти документы значимы потому, что они фиксируют институциональный сдвиг: от понимания кино преимущественно как культурного института, носителя памяти и ценностной репрезентации, к пониманию кино также как элемента креативной экономики, медиарынка и конкурентной индустрии [132; 133]. Эта рамка усиливает требования к конкурентоспособности, экспортному потенциалу, зрительскому охвату и адаптивности к различным каналам и режимам дистрибуции, включая платформенные.

Принципиально важно, что данный сдвиг меняет не только управленческий дискурс, но и структуру ожиданий к национальному кинематографу как к системе высказываний. Стратегические документы задают институциональный запрос на сочетание культурной миссии и индустриальной эффективности: кино должно оставаться носителем символической репрезентации и одновременно быть «работающим» продуктом медиасреды – масштабируемым, конкурентным, способным к циркуляции в транснациональных контекстах. Тем самым стратегико-политический уровень формирует институциональный горизонт, в котором преобразование киноязыка становится не частным эстетическим явлением, а компонентом модернизации

отрасли: обновление формы рассматривается как условие устойчивости национального кино в изменившейся медиасреде.

На уровне киноязыка подобная переориентация обычно проявляется не в тематике как таковой (хотя и она подвергается косвенной селекции), а прежде всего в трансформации способов экранного высказывания. Во-первых, меняется темпоритмическая организация: усиливается значение динамики, композиционной плотности, ритмических «узлов» удержания внимания. Во-вторых, возрастает роль жанровой гибридности: национальное кино все чаще вступает в зону пересечения культурно маркированных сюжетов с узнаваемыми жанровыми форматами, что обеспечивает одновременно локальную специфику и коммуникативную переводимость. В-третьих, повышается значение визуально-звуковой выразительности как самостоятельного ресурса конкурентоспособности: качество изображения, звуковая драматургия, работа с музыкальными структурами, цветовая семантика и стилистическая собранность перестают быть «вторичными» и становятся элементами институционально ожидаемой профессиональной состоятельности. Наконец, происходит заметное смещение в модели героя: герой становится более «платформенным» – то есть рассчитанным на идентификационную близость аудитории, на устойчивую драматургическую динамику и, в перспективе, на сериализуемость повествования (включая потенциал продолжения, расширяемости мира, персонажной дуги). В терминах разработанной аналитической модели это означает, что параметры героя, аффективного режима и нарративной структуры оказываются тесно связанными с логикой медиарынка и дистрибуции: герой как носитель идентичности становится одновременно и героем как носителем внимания.

Отдельно следует подчеркнуть усиление роли аффективного режима фильма. В условиях медиаконкуренции и платформенного режима просмотра эмоциональная вовлеченность и удержание внимания превращаются в структурный компонент экранного текста. Это проявляется в монтаже (переосмысление темпоритма, перестройка длительности планов и динамики сцен), в композиции кадра (повышение визуальной информативности, работа с «событийностью» изображения), в звуковой организации (акцент на драматургической функции звука и музыки как инструментов аффекта). Таким образом, стратегико-политическая рамка опосредованно влияет на киноязык через институционализацию индустриальных ожиданий к форме: киноязык должен быть не только культурно значимым, но и коммуникативно эффективным в современных режимах восприятия.

Стратегическая рамка, следовательно, задает еще один канал институционального влияния: она формирует условия, при которых одни киноязыковые конфигурации получают преимущества в воспроизводстве – как более соответствующие логике рынка, платформ и международной циркуляции, – тогда как другие оказываются менее устойчивыми, поскольку не обладают достаточной индустриальной «переводимостью» или конкурентной адаптивностью. Именно здесь проявляется важное для диссертации напряжение,

заявленное во введении и концептуально значимое для понимания национального кино XXI века: национальный кинематограф одновременно выполняет функцию культурной памяти и публичной рефлексии и вместе с тем включен в глобализированный медиарынок, где действуют иные критерии внимания, скорости потребления и форматов дистрибуции. Нормативная среда не устраняет это напряжение, а фиксирует и институционализирует его, переводя в режим управляемой стратегии развития; киноязык, в свою очередь, становится пространством художественного решения данной двойственности – через гибридизацию жанров, трансформацию аффективных режимов, обновление визуально-звуковых стратегий и перестройку нарративных моделей, способных удерживать культурную специфику и одновременно обеспечивать медиакоммуникативную эффективность.

4. Нормативная среда как фактор периодизации трансформации киноязыка (2001–2024)

Заявленная в исследовании периодизация (2001–2010; 2011–2018; 2019–2024) опирается на комплекс взаимосвязанных факторов, включая социокультурные и технологические изменения, а также динамику профессионального поля и медиарынка. Однако с институциональной точки зрения особенно значим рубеж, связанный с оформлением современной нормативной архитектуры и механизмов государственной поддержки после принятия Закона «О кинематографии» [127] и сопутствующих актов [128– 131]. В этот период нормативная система становится более артикулированной и процедурно оформленной: фиксируются ключевые категории и статусы, институционализируются правила и критерии отбора, закрепляются устойчивые организационные контуры государственной поддержки и экспертной легитимации. Тем самым меняется сама институциональная «плотность» отрасли: регулирование перестает быть набором разрозненных управленческих решений и превращается в устойчивую инфраструктуру, способную системно воздействовать на производство и воспроизводство киноязыковых моделей.

Данная институциональная консолидация важна не только как юридический факт, но и как фактор, влияющий на устойчивость тенденций, описанных в разделах I–II. До нормативного оформления современной архитектуры трансформация киноязыка в большей степени зависела от локальных авторских стратегий, от ситуативных производственных возможностей и от отдельных каналов профессиональной легитимации. После рубежа 2019 года эти процессы получают более стабильный механизм закрепления: киноязыковые решения, однажды признанные, профинансированные и легитимированные через процедурную систему, получают дополнительные шансы на повторяемость и становление индустриальной нормой. В этом смысле нормативная среда становится фактором не столько «порождения» нового киноязыка, сколько его институционального закрепления – превращения индивидуальных решений в воспроизводимые конфигурации.

Именно поэтому в рамках анализа киноязыка 2019–2024 гг. особое значение приобретает рассмотрение нормативной среды как фактора, усиливающего определенные киноязыковые стратегии и перераспределяющего их воспроизводимость. В одних сегментах кинополя нормативная архитектура косвенно поддерживает канонизирующие и репрезентативные модели (особенно там, где фильм ориентирован на историко-культурную память и национально-идентификационные дискурсы), поскольку именно такие проекты легче институционально описываются как «общественно значимые» и культурно репрезентативные. В других сегментах, напротив, нормативно-стратегическая рамка в сочетании с логикой креативных индустрий и медиарынка создает условия для гибридизирующих стратегий, ориентированных на жанровую переводимость, коммуникативную эффективность, платформенную адаптацию и транснациональную циркуляцию [133]. На уровне киноязыка это выражается в одновременном сосуществовании и конкуренции различных конфигураций: рядом с устойчивыми репрезентативными моделями усиливаются гибридные формы, где меняются темпоритм, аффективный режим и визуально-звуковая организация, а нарративные структуры становятся более плотными и ориентированными на удержание внимания.

Важно подчеркнуть: правовое регулирование здесь не заменяет социокультурную и технологическую детерминацию, а взаимодействует с ней, формируя институциональные условия устойчивости тех киноязыковых изменений, которые в разделах I–II описывались как системные. Нормативная среда выступает своего рода «институциональным усилителем»: она стабилизирует те тенденции, которые уже возникли под воздействием более широких общественных и технологических факторов, и делает их индустриально воспроизводимыми через процедуры поддержки, критерии отбора и механизмы публичной легитимации. В результате периодизация приобретает дополнительное институциональное измерение: переход от этапов, где трансформация формы во многом зависела от авторских инициатив и ограниченных производственных возможностей, к этапу, где изменения получают устойчивую инфраструктуру закрепления и тиражирования.

5. Итог: нормативно-правовая среда как механизм культурной селекции и стабилизации киноязыковых моделей

Таким образом, нормативно-правовая среда функционирует как механизм двойного действия. С одной стороны, она обеспечивает институциональную стабильность и воспроизводство национального кинопроизводства, создавая структурные условия для реализации проектов и закрепления статуса национального кино: формируются устойчивые процедуры поддержки, распределения ресурсов, экспертной оценки и публичной легитимации. С другой стороны, она структурирует пространство художественных возможностей, задавая параметры легитимности, приоритетности и воспроизводимости киноязыковых конфигураций – то есть воздействует на то, какие формы экранного высказывания получают ресурсную поддержку и повторяемость, а какие остаются менее устойчивыми в индустриальном воспроизводстве.

В аналитической перспективе настоящего исследования законодательные и подзаконные акты следует интерпретировать как элементы институциональной инфраструктуры, через которую опосредованно формируются ключевые параметры киноязыка, выделенные и операционализованные в разделе II: нарративная организация и темпоритм, модель времени и пространства, тип героя и режим эмоциональной вовлеченности, визуально-звуковая композиция и монтажная логика. Нормативная система не предписывает эстетический результат напрямую и не задает «правильный стиль» в форме нормативного канона. Однако она создает условия, при которых одни формы экранного высказывания получают устойчивую поддержку, повторяемость и институциональное признание, а другие – ограниченную воспроизводимость, меньшую ресурсную обеспеченность или более узкие каналы легитимации. Именно эта асимметрия воспроизводимости и является ключевым механизмом институционального влияния на киноязык: то, что поддерживается и повторяется, постепенно превращается в тенденцию и входит в репертуар национального кино.

Промежуточный вывод данного подраздела состоит в том, что нормативно-правовое регулирование следует рассматривать как структурный детерминант трансформации киноязыка национального кино Казахстана в 2001–2024 гг., поскольку оно институционализирует процедуры культурной селекции и легитимации, влияя на вероятностный профиль выразительных решений и на устойчивость киноязыковых стратегий в национальном кинопроизводстве. В рамках настоящего исследования правовая и процедурная архитектура выступает не фоном художественной практики, а одним из ключевых механизмов, посредством которых киноязык приобретает индустриальную повторяемость и культурную закреплённость. Вместе с тем данное положение позволяет рассматривать профессиональные и общественные институты как важнейших посредников между нормативной рамкой и конкретной художественной практикой.

На уровне профессиональных и общественных институций нормативная рамка получает практическое наполнение и преобразуется в совокупность действующих механизмов – процедур, норм, стандартов и профессиональных ожиданий, оказывающих влияние на конкретные решения авторов и продюсеров. Именно здесь осуществляется перевод правовых норм, культурно-политических приоритетов и рыночных ожиданий в язык практики: в типологию проектов, критерии качества, производственные регламенты, форматы подготовки и презентации, а также в модели профессионального поведения, определяющие, какие решения воспринимаются как оправданные и перспективные. В логике исследования профессиональные и общественные институты выступают медиаторами между нормативной архитектурой отрасли и художественной реализацией киноязыка, обеспечивая одновременно его стабильность – через воспроизводство норм, ремесленных стандартов и критериев легитимации, – и его динамику, поскольку именно через институциональные каналы в национальное кинополе поступают новые

выразительные решения, технологии и дискурсы. Иными словами, нормативная среда задает правила игры и распределяет возможности, тогда как институты формируют саму практику этой игры: они делают одни модели формы устойчивыми, другие – возможными, а третьи – маргинальными. Такая логика согласуется с аналитическими выводами А. Zafar о том, что в постсоветской динамике казахского кино институциональные континуитеты и рыночные силы действуют совместно, определяя не только производственные траектории, но и коридоры эстетически допустимых решений, внутри которых киноязык получает возможность воспроизводиться и обновляться [137].

Под институтами в данном контексте понимается широкий спектр формальных и неформальных структур, формирующих кинопроизводство как профессиональное поле: государственные и независимые экспертные сообщества, кинофестивали и фестивальные отборщики, профессиональные ассоциации и гильдии, кинообразовательные центры, критика и специализированные медиа, продюсерские и дистрибьюторские структуры, а также платформенные сервисы и их редакционные политики. Существенно, что институты действуют не только как «организационные посредники» – они производят и закрепляют нормы: институционализируют критерии качества, устанавливают режимы легитимации, формируют язык описания и оценки фильма и тем самым задают устойчивые ожидания относительно того, каким должно быть национальное кино и каким языком оно должно говорить со зрителем. В этом смысле институты – это не просто «субъекты отрасли», а инфраструктура профессионального смысла, которая влияет на то, что считается новаторством, что – ремесленной нормой, что – культурной репрезентацией, а что – коммерческим продуктом. Кроме того, институциональное поле обладает способностью к самовоспроизводству: нормы, однажды закрепленные в образовательных программах, экспертных процедурах, фестивальных селекциях и профессиональных дискуссиях, начинают действовать как «естественные» – то есть воспринимаются как самоочевидные правила, хотя по сути являются исторически изменчивыми и культурно обусловленными. Данный механизм особенно заметен в тех ситуациях, когда внешние эстетические импульсы интерпретируются как «норма модернизации» и тем самым подменяют собой внутреннюю логику развития национального киноязыка; в этом отношении показателен анализ Жабского, фиксирующий исторические формы вестернизации кинематографа как процесс институционально поддерживаемого смещения критериев качества и востребованности [138].

В рамках разработанной в разделе II аналитической модели киноязыка (нарративная организация, пространственно-временная структура, тип героя, аффективный режим, визуально-звуковая композиция) институциональное влияние проявляется как система повторяемых профессиональных фильтров, через которые проходят проекты и готовые фильмы. Эти фильтры действуют на разных стадиях – от проектирования и сценарной разработки до постпродакшна, фестивальной и критической легитимации, дистрибуции и зрительского потребления. При этом их эффект имеет двойственную природу. С одной

стороны, фильтры закрепляют нормативные стандарты и обеспечивают воспроизводство отраслевой нормы: они поддерживают типовые решения, соответствующие ожидаемой профессиональной «качественности», узнаваемым форматам и институциональной интерпретируемости. С другой стороны, институциональные фильтры могут выполнять функцию каналов обновления: через фестивальные отборы, международные профессиональные сети, образовательные лаборатории, платформенные форматы и новые режимы зрительского потребления в киноиндустрию поступают инновационные выразительные решения, которые при благоприятных условиях закрепляются и становятся частью репертуара национального киноязыка. Следовательно, институции функционируют как механизм, регулирующий скорость, направленность и «форму» трансформации киноязыка: они определяют, какие изменения становятся устойчивыми тенденциями, какие остаются локальными экспериментами и какие подвергаются нейтрализации через давление нормы.

1. Институции легитимации: фестивали, экспертные сообщества и критика как «машины признания»

Одним из наиболее заметных механизмов воспроизводства и обновления киноязыка являются институции легитимации – прежде всего фестивальная система, экспертные сообщества и профессиональная критика. Их специфическая роль заключается в том, что они устанавливают критерии символического признания и формируют «порог видимости» кино в профессиональном и общественном дискурсе. В национальном кинополе легитимация означает не просто «похвалу» или «приз», а включение фильма в систему профессиональных ориентиров: именно через легитимирующие институции фильм получает статус события, а его киноязыковые решения – статус значимых, обсуждаемых и потенциально воспроизводимых. Фестивальная легитимация работает как инструмент отбора не только фильмов, но и киноязыковых конфигураций: определенные визуальные и нарративные решения получают статус «современных», эстетически оправданных и культурно значимых, тогда как другие трактуются как вторичные, стандартизированные или «индустриально привычные». Тем самым фестивальный механизм фактически выполняет роль селектора форм: он поддерживает те способы экранного высказывания, которые соответствуют определенному представлению о художественной новизне, авторской позиции и культурной релевантности.

Фестивальный отбор структурирует предпочтительные режимы репрезентации и в этом смысле влияет на параметры киноязыка, выделенные в разделе II. Он часто поддерживает авторские формы, где доминирует особая визуальная организация кадра, повышенная роль темпоритма, атмосферы и звука, а также более сложная пространственно-временная структура – включая субъективные режимы времени, фрагментарность как принцип смысла, «памятную» или рефлексивную организацию повествования. В результате внутри национального кинематографа закрепляется институциональный канал, стимулирующий обновление киноязыка: даже если такие фильмы не

ориентированы на массовую аудиторию, они формируют профессиональные стандарты «престижного» киноязыка и задают ориентиры для режиссерских, операторских, монтажных и звукорежиссерских практик. Более того, фестивальный сектор формирует и особую культуру доказательства качества: фильм рассматривается как художественный текст, подлежащий интерпретации, а значит – его киноязыковые решения становятся предметом анализа и рефлексии. В перспективе это влияет на развитие всей системы: фестивальный киноязык постепенно «просачивается» в более широкие производственные форматы (в том числе коммерческие и платформенные) через профессиональную мобильность, межпроектные команды, обучение, копирование решений и адаптацию эстетических инструментов под другие жанровые и дистрибуционные задачи. Таким образом, фестивальная институция обеспечивает не только признание, но и диффузию форм – постепенное распространение определенных киноязыковых норм за пределы узкого авторского сектора.

Критика и специализированные медиа выступают дополнительным механизмом институционализации эстетических норм и выполняют функцию дискурсивной фиксации киноязыка. Профессиональная интерпретация фильма не просто описывает произведение и не ограничивается оценкой «хорошо/плохо», а выстраивает язык, в котором киноязык становится видимым: она называет и выделяет значимые признаки формы, указывает, какие решения считать авторскими, какие – жанрово оправданными, какие – инновационными, а какие – повторяющимися. Через язык критики формируется культурная матрица восприятия киноязыка, которая влияет на обратную связь индустрии: режиссеры, продюсеры и сценаристы начинают учитывать не только зрительский спрос, но и тот «режим интерпретации», в котором фильм будет оценен и встроен в профессиональную иерархию. Здесь существенны и параметры аудиовизуальной композиции: критический дискурс, как правило, фиксирует и нормирует те решения, которые обеспечивают узнаваемость «качественного» киноязыка на уровне звука, тембра, акустической среды и соотношения слышимого и видимого, что методологически согласуется с трактовкой аудиовизуальной связки как смыслопорождающего механизма у Мишель Хиона [135]. Одновременно критика выполняет функцию вторичной легитимации: она закрепляет смысловые и киноязыковые коды фильма в публичном дискурсе и тем самым повышает вероятность их дальнейшего воспроизводства – либо как нормы престижного киноязыка, либо как предмет полемики и обновления. Показательно, что подобная дискурсивная фиксация наиболее наглядна на материале отдельных «канонизированных» фильмов: их интерпретационные истории превращаются в своего рода матрицы чтения, задающие образцовые способы описания формы и ее культурной значимости; в качестве классического примера такой «настройки» аналитического языка можно указать работу Джеймса Нэрмора, демонстрирующую, как подробная критико-аналитическая реконструкция фильма формирует устойчивый репертуар понятий, через который киноязык становится воспроизводимым в

профессиональной рефлексии [136]. Именно поэтому институции легитимации можно назвать «машинами признания»: они не только выбирают и оценивают фильмы, но и производят культурный статус формы, превращая киноязыковые решения в социально и профессионально значимые ориентиры.

2. Институции профессионального воспроизводства: кинообразование, мастерские, профессиональные сети

Второй ключевой механизм – институции профессионального воспроизводства: кинообразование, творческие мастерские, воркшопы, лаборатории, а также профессиональные сети и практики наставничества. Если институции легитимации (рассмотренные выше) задают символический статус киноязыковых решений и формируют «иерархию признания», то институции профессионального воспроизводства обеспечивают повседневную устойчивость киноязыка на уровне ремесла – то есть воспроизводят саму способность кинополя «делать фильм» определенным образом. Эти структуры выполняют функцию трансляции и закрепления профессиональных норм: как строить кадр и мизансцену, как организовать монтаж и ритм, как работать со звуком и музыкальной драматургией, как выстраивать драматургическое время и пространственную модель, как конструировать тип героя и управлять аффективным режимом. В отличие от нормативного регулирования, действующего через процедуры и формальные требования, образовательные и профессионально-сетевые институции действуют через «встроенные» стандарты практики – через привычные формы профессионального действия, через конкретные методики обучения и совместной работы, через языки профессионального обсуждения, через культуру репетиции, съемочного процесса и постпродакшна. Именно поэтому их влияние на киноязык часто оказывается глубже и долговременнее: оно фиксируется не в тексте нормативного акта, а в телесно-практических навыках, в профессиональной привычке, в стандартах «как принято» и «как считается правильным».

Роль этих институтов в трансформации киноязыка заключается в том, что они выступают главным каналом освоения и нормализации новых технологий и эстетических инструментов. Цифровизация производства и постпродакшна, развитие звукорежиссуры, цветокоррекции, визуальных эффектов, изменение камерных технологий и монтажных программ сами по себе не становятся частью киноязыка: технология превращается в язык только тогда, когда она освоена как выразительное средство, встроена в профессиональные навыки и закреплена в повторяемой практике. Здесь особенно важна институциональная инфраструктура – лаборатории, мастерские, воркшопы, практикумы, совместные проекты, профессиональные сообщества, – где новый инструмент получает культурную «прописку», то есть обретает нормативность и воспроизводимость. Показательно, что именно в сегментах, требующих высокой технологической дисциплины и специфических навыков (например, в анимационном производстве), устойчивость и узнаваемость киноязыка особенно явно зависят от наличия школы, преемственности и ремесленного стандарта, формируемого внутри профессиональных институтов и творческих коллективов

[139]. Там, где образовательные и сетевые контуры устойчивы, обновление киноязыка ускоряется и становится системным; там, где такие контуры недостаточны, киноязык чаще воспроизводит канонические модели, поскольку именно они обеспечивают производственную надежность и предсказуемость результата.

Существенно, что профессиональные сети и наставнические практики выполняют роль неформального института ускорения изменений. Через мобильность специалистов (операторов, монтажеров, звукорежиссеров, художников-постановщиков), через межпроектные команды и горизонтальные профессиональные связи новые киноязыковые решения распространяются быстрее, чем через официальные структуры. В этом смысле профессиональная сеть работает как механизм диффузии: то, что однажды было опробовано и признано успешным – в терминах выразительности, технологичности и зрительской вовлеченности, – начинает воспроизводиться в других проектах, постепенно меняя общий стандарт визуального и звукового качества, монтажной культуры и ритмической организации. Именно так трансформация киноязыка приобретает характер тенденции: она перестает быть единичным авторским решением и становится «профессией», то есть общим ресурсом национального кинопроизводства.

В рамках аналитической модели, разработанной в разделе II, влияние институций профессионального воспроизводства особенно отчетливо проявляется в обновлении визуально-звуковой композиции и темпоритма. Меняется качество и выразительность изображения (динамический диапазон, пластика кадра, характер световых решений), усложняется звуковое пространство (многослойность, точность саунд-дизайна, драматургическая функция тишины и шумов), усиливается роль музыкального акцентирования, меняется характер монтажной динамики (ритмические узлы, структура сцен, управление вниманием). Однако обновление не ограничивается «формой» в узком смысле. Оно затрагивает и нарративные структуры: освоение сериализованных форм, практик сценарной комнаты (writers' room), новых подходов к персонажной дуге, диалоговой драматургии и построению конфликтов также институционально обеспечивается профессиональными сообществами и образовательными центрами. В результате киноязык трансформируется комплексно: меняются одновременно и способы визуально-звукового построения, и логика повествовательной организации, и аффективные режимы, через которые фильм удерживает внимание и формирует идентификацию зрителя. Важно при этом, что институциональная инфраструктура профессионального воспроизводства действует не в вакууме, а в соотношении с изменяющейся рецептивной средой: ожидания и практики современного зрителя становятся для кинополя дополнительным «критерием успешности» тех или иных решений и тем самым косвенно влияют на то, какие профессиональные навыки, форматы и стандарты получают приоритет в обучении и производстве [140].

Тем самым институции профессионального воспроизводства выступают не просто «системой подготовки кадров», а механизмом закрепления и обновления киноязыка как репертуара профессиональных возможностей. Они делают трансформацию формы устойчивой: переводят технологические новации в ремесленную норму, обеспечивают воспроизводимость новых выразительных решений и создают инфраструктуру, через которую киноязык национального кино может развиваться как системный, а не случайный процесс.

3. Институции производства: продюсерские модели, копродукция и индустриальные стандарты

Третий пласт – институции производства: продюсерские структуры, копродукционные механизмы, индустриальные стандарты планирования и управления проектами. В отличие от институций легитимации и профессионального воспроизводства, которые воздействуют на киноязык через признание и ремесленную норму, производственные институции определяют киноязык через практики принятия решений и распределение ресурсов [137]. На этом уровне киноязык трансформируется не только как эстетическая система, но и как управляемый параметр проекта: выбор жанра и формата, бюджетные приоритеты, план съемок, кадровая конфигурация команды, стратегия постпродакшна и дистрибуции – все это оказывает непосредственное влияние на то, какими средствами фильм может «говорить» и какие выразительные решения становятся возможными. Продюсерская логика превращает киноязык в управляемый ресурс: выразительные решения оцениваются не только по художественным критериям, но и по производственной реализуемости, рискам, срокам, технологической обеспеченности и ожидаемому эффекту – зрительскому, фестивальному или платформенному [140]. В результате эстетика фильма оказывается не внешней по отношению к производству, а структурно встроенной в проектный менеджмент.

Продюсерские модели задают институциональную грамматику формы. Например, ориентация на определенный сегмент рынка или платформы требует иной нарративной плотности, иной темпоритмической организации, иной структуры аффективных пиков и иной работы с персонажной дугой; ориентация на фестивальную контуру, напротив, может поддерживать более сложные пространственно-временные решения, атмосферность, ритмическую «разреженность», иной режим зрительского восприятия [137; 57]. Даже технические и организационные параметры (число смен, локации, возможности постпродакшна) трансформируют киноязык: они влияют на длительность планов, структуру сцены, композицию кадра, степень детализации звука и визуальной среды. Тем самым производственные институции действуют как структурные «ограничители» и «ускорители» киноязыка: одни решения становятся возможными и экономически оправданными, другие – вытесняются из практики как слишком рискованные или затратные.

Копродукция, в свою очередь, выступает механизмом транснационального обмена киноязыковыми моделями и одновременно – институциональной формой, в которой национальный киноязык вступает в диалог с

международными стандартами производства и восприятия [59]. Она расширяет доступ к технологиям, профессиональным кадрам и международным рынкам, но одновременно задает нормы универсализируемости: киноязык проекта должен быть считываем в разных культурных контекстах, а значит – быть достаточно «переводимым» и коммуникативно устойчивым. Это часто стимулирует гибридизацию: сочетание локальной культурной маркированности с международно узнаваемыми жанровыми и визуальными кодами, а также компромисс между национальной специфичностью и транснациональной читабельностью формы.

В терминах аналитической модели это проявляется в ряде параметров. Меняется пространственно-временная структура – чаще в сторону более универсальных моделей повествовательного времени и более ясной композиционной организации; трансформируется тип героя – он становится «переводимым» на транснациональный уровень, сохраняя локальную укорененность, но приобретая универсальные мотивационные структуры; изменяется визуальная стилистика – усиливается ориентация на международные стандарты качества изображения и звука, на технологически «плотный» постпродакшн, на более выверенную звуковую и цветовую драматургию [135]. В результате копродукция выступает не просто финансовым или организационным механизмом, а каналом институционального обновления киноязыка, через который национальная форма включается в режим глобальной циркуляции и постепенно меняет собственные стандарты выразительности.

4. Институции публичного спроса: зрительские практики, платформы и медиасреда

Отдельного рассмотрения требует общественный уровень институционализации киноязыка – зрительские практики, медиасреда и платформенные форматы. Если на предыдущих уровнях институционального воздействия (легитимация, профессиональное воспроизводство, производство) киноязык регулировался преимущественно через профессиональные процедуры и индустриальные стандарты, то в публичном контуре он начинает соотноситься с режимами потребления, внимания и интерпретации [140]. В XXI веке аудиовизуальная культура существует в условиях высокой конкуренции за внимание, многоканального просмотра и радикального ускорения коммуникации. Это означает, что зритель перестает быть только «адресатом» фильма: он становится фактором формирования формы, поскольку условия доступа к зрителю (дистрибуция, платформы, медиаповедение) структурируют и саму организацию экранного текста [62]. Платформенная дистрибуция меняет не только способы просмотра, но и внутреннюю структуру экранного высказывания. Переход к ОТТ-логике, сериализации и алгоритмическому распределению контента усиливает значение удержания внимания как формообразующего принципа: возрастает роль клиффхэнгерной драматургии, серийной композиции, «крючков» начала и финальных акцентов эпизода, иной организации аффективных пиков и эмоциональной динамики. Там, где классический кинопроект предполагал

относительно устойчивый режим непрерывного просмотра и более «длинное» время восприятия, платформенная среда создает условия фрагментарного и переключаемого внимания, что подталкивает киноязык к повышенной плотности событийности и к более четкому управлению зрительским ожиданием. Здесь киноязык трансформируется в направлении сериализуемости и повышенной коммуникативной эффективности: нарратив становится более сегментированным и ритмически организованным, возрастает роль персонажной дуги как инструмента удержания, усиливается драматургическая функция деталей, диалога и монтажной динамики [57]. В исследовательской выборке этот сдвиг наиболее заметен в материалах периода 2019–2024 гг., где усиливаются признаки платформенной драматургии: возрастает частотность «поворотных пунктов» внутри эпизодической структуры, повышается плотность событийности, а аффективные пики распределяются более регулярно, формируя иной режим зрительского вовлечения по сравнению с кинотеатральной моделью 2000-х годов. Таким образом, медиасреда влияет не только на распространение контента, но и на внутреннюю организацию экранного времени и эмоциональной динамики.

Важно, что в условиях платформенного рынка возникает новый тип институционального посредничества, отличающийся от классических институтов киноиндустрии: редакционная политика платформ, метрики просмотров, требования к формату, длительности, ритму, жанровой определенности и возрастным/маркетинговым ограничениям. Эти факторы не являются «внешними» по отношению к художественной практике – они становятся частью производственного процесса и, следовательно, частью киноязыка как системы. В терминах разработанной аналитической модели особенно заметно воздействие на нарратив и темпоритм (плотность событий, структура серий, распределение поворотных пунктов), а также на аффективный режим (эмоциональная динамика, структура напряжения, способы идентификации зрителя с героем). Однако влияние платформенной институциональности распространяется и на визуально-звуковую организацию: изменяются требования к звуковой читаемости, к визуальной информативности кадра, к темпу сцены и к композиционной «ясности» изображения, рассчитанной на просмотр на разных устройствах и в разных ситуациях восприятия [60]. Тем самым платформы функционируют как институты нового типа: они задают не только канал распространения, но и структурные ожидания к форме, превращая параметры киноязыка в объект индустриально-редакционного регулирования.

При этом общественные дискуссии, медиаскандалы, культурные дебаты об идентичности, истории, ценностях также выступают институциональными факторами, поскольку они формируют границы допустимого и ожидаемого в публичном пространстве. Национальное кино как форма культурной памяти и публичной рефлексии (о чем говорится во введении) оказывается вовлечено в режим общественной интерпретации, где киноязык становится инструментом не только эстетического, но и социального высказывания. В публичной медиасреде фильм существует не «сам по себе», а в окружении комментариев, реакций,

дискуссий, где смысл и форма подвергаются социальному присвоению. Это влияет на выбор форм репрезентации: на баланс прямого и метафорического, на степень реалистичности, на способы работы с историческим временем и коллективной памятью, на модель героя как представителя сообщества или как индивидуальной перспективы. В одних случаях институциональная чувствительность публичного поля стимулирует развитие сложных метафорических и полифоничных форм, позволяющих говорить о конфликтных темах опосредованно; в других – подталкивает к большей определенности и артикулированности позиции, поскольку фильм оказывается включен в ожидание публичной «ответственности» и интерпретируемости [94]. Таким образом, медиасреда и зрительские практики действуют как институциональный контур, влияющий на киноязыковую структуру через режимы внимания, интерпретации и социального смысла.

5. Институты как система воспроизводства и обновления: механизм «устойчивой трансформации»

Профессиональные и общественные институты функционируют как система, обеспечивающая устойчивость трансформации киноязыка [137]. Их воздействие проявляется не в одном канале, а в совокупности взаимосвязанных механизмов: они задают режимы воспроизводства (через стандарты профессии, образовательные практики, продюсерские модели, экспертную легитимацию, критическую интерпретацию) и режимы обновления (через фестивальные и транснациональные каналы, технологическую модернизацию, платформенную адаптацию и изменение зрительских ожиданий) [140]. В этом смысле институциональная среда действует как механизм закрепления изменений: то, что возникает как эксперимент, локальное решение или индивидуальная авторская стратегия, становится частью устойчивого киноязыкового репертуара только при условии институциональной поддержки, признания и повторяемости. Именно повторяемость – ключевой критерий системной трансформации: она превращает единичную инновацию в тенденцию, а тенденцию – в норму профессионального и индустриального воспроизводства.

Системный эффект институций заключается в том, что они обеспечивают перевод киноязыка из режима случайной вариативности в режим структурной закономерности. Институты задают «память формы»: они сохраняют и транслируют удачные решения, фиксируют критерии качества, формируют профессиональные языки описания и оценки, создают инфраструктуру подготовки кадров и технологического обновления. Одновременно они выполняют функцию селекции: не каждое новое решение становится частью общего репертуара, а лишь то, которое проходит через институциональные фильтры – от профессиональной состоятельности и производственной реализуемости до фестивальной/критической легитимации и зрительской востребованности [138]. Именно поэтому в исследуемый период трансформация киноязыка приобретает устойчивый характер там, где существует институциональная цепочка закрепления: профессиональная подготовка →

производственная реализация → легитимация → дистрибуция → восприятие и повторяемость.

В логике периодизации исследования (2001–2010; 2011–2018; 2019–2024) роль институций изменяется, а вместе с ней меняются и доминирующие механизмы трансформации киноязыка. На раннем этапе существенны механизмы профессионального воспроизводства и стабилизации кинопрактик после постсоветской трансформации: формируются новые производственные контуры, закрепляются базовые стандарты ремесла, устанавливаются каналы легитимации. На втором этапе усиливается фестивальная интеграция, жанровая диверсификация и профессиональная мобильность, что способствует росту вариативности киноязыка и появлению устойчивых авторских моделей. На третьем этапе ключевым становится платформенное перераспределение аудиторного внимания и институционализация новых форматов, что непосредственно влияет на нарративные, темпоритмические и визуально-звуковые структуры экранного текста: возрастает роль сериализуемости, динамики удержания, аффективных пиков и коммуникативной эффективности [57]. При этом все этапы объединяет общая закономерность, согласующаяся с выводами разделов I–II: киноязык трансформируется устойчиво только там, где изменения закрепляются институциональными механизмами – от профессиональных стандартов и образовательных практик до каналов публичной легитимации, спроса и новых режимов дистрибуции.

Промежуточный вывод данного подраздела заключается в следующем: профессиональные и общественные институции являются ключевыми медиаторами между нормативной рамкой, социокультурным контекстом и конкретной художественной практикой. Они формируют критерии качества и легитимности, обеспечивают передачу и обновление профессиональных навыков и технологий, задают производственные и дистрибуционные стандарты, формируют режимы интерпретации и структурируют ожидания аудитории. Тем самым институции выступают механизмами, через которые воспроизводятся и обновляются киноязыковые стратегии национального кино Казахстана, обеспечивая устойчивый характер их трансформации в 2001–2024 гг. и создавая институциональные предпосылки для дальнейшего развития национального киноязыка в условиях изменяющейся медиасреды.

3.2 Перспективная модель развития современного казахского игрового кино в контексте обновления режиссерских решений

В предыдущем подразделе было показано, что трансформация киноязыка в национальном кинематографе Казахстана обусловлена не только социокультурными и технологическими изменениями, но и действием профессиональных и нормативно-правовых факторов – механизмов поддержки, экспертной легитимации, образовательной инфраструктуры, профессиональных сетей и каналов публичного признания. В настоящем подразделе на этой основе формулируется авторская модель перспектив развития современного

национального кино Казахстана в условиях трансформации киноязыка. Ее задача заключается не в декларативном перечислении желательных мер, а в определении тех условий, при которых обновление киноязыка становится устойчивым, воспроизводимым и типологически значимым для национального кинопроизводства. Иными словами, исследование переходит от анализа факторов трансформации к обоснованию модели развития, обеспечивающей закрепление новых нарративных, пространственно-временных, персонажных и визуально-звуковых решений в современной кинематографической практике.

Ключевой методологический принцип данного подраздела заключается в том, что институциональные перспективы формулируются не «в общем виде», а в прямой связке с операционализированной в разделе II моделью киноязыка. Это позволяет сохранить научную предметность: перспективные направления рассматриваются как такие изменения в институциональной инфраструктуре, которые создают измеримые последствия для параметров киноязыка – изменяют вероятностный профиль решений, расширяют или сужают диапазон допустимых форм, повышают устойчивость определенных нарративных, ритмических и визуально-звуковых стратегий [137]. Тем самым институциональные перспективы трактуются как условия управляемой воспроизводимости: инновация становится тенденцией только тогда, когда она получает профессиональную инфраструктуру (обучение и компетенции), производственную осуществимость (ресурсы и стандарты), легитимацию (признание и статус) и канал дистрибуции/восприятия (доступ к аудитории и интерпретируемость) [130]. В отсутствие хотя бы одного из этих звеньев изменения, как правило, остаются локальными и не формируют устойчивого обновления киноязыка в масштабе национального кинопроизводства.

Перспективные направления институционального развития национального киноязыка можно представить как систему взаимодополняющих мер, действующих на трех уровнях: (1) уровне государственной культурной политики и механизмов поддержки; (2) уровне профессиональных и образовательных институций; (3) уровне публичной инфраструктуры дистрибуции, критики и зрительских практик. Подобная многоуровневая конфигурация принципиальна, поскольку киноязык формируется не в одном узле индустрии: он возникает на пересечении проектного замысла и условий производства, профессиональных стандартов и технологических возможностей, легитимации и каналов зрительского восприятия. Следовательно, перспективы развития киноязыка не могут быть сведены к одной-двум административным мерам: речь идет о согласованном развитии институциональной среды, где нормативно-правовой контур и профессионально-общественный контур выступают взаимодополняющими механизмами [132].

Именно такая многоуровневая конфигурация позволяет согласовать базовое напряжение, характерное для современного национального кино и обозначенное во введении: необходимость сохранять культурную специфичность – как функцию культурной памяти и публичной рефлексии – и одновременно отвечать требованиям медиарынка, платформенной логики и

транснациональной циркуляции экранных форм. В практическом плане это означает поиск институционального баланса между задачами культурной репрезентации и задачами индустриальной жизнеспособности. На уровне киноязыка этот баланс проявляется как необходимость поддерживать одновременно репрезентативные формы (ориентированные на идентичность, историю, коллективную память) и гибридные формы (ориентированные на медиакоммуникативную эффективность, жанровую переводимость и платформенную адаптацию) [95]. Следовательно, перспективные направления институционального развития должны быть нацелены не на унификацию киноязыка, а на расширение его типологического диапазона и на укрепление условий, при которых разные киноязыковые стратегии могут сосуществовать и воспроизводиться в национальном кинополе.

Сводная матрица ключевых перспективных направлений и ожидаемых киноязыковых эффектов представлена в Приложении Б. В Приложении Б систематизированы меры, их институциональные адресаты и прогнозируемые изменения по параметрам аналитической модели киноязыка (нарратив, модель времени и пространства, тип героя, аффективный режим, визуально-звуковая композиция).

Рассматриваемые ниже направления следует понимать не как набор разрозненных рекомендаций, а как взаимосвязанные элементы единой модели перспектив развития современного национального кино Казахстана, включающей институционально-регулятивный, профессионально-производственный, индустриально-дистрибуционный и культурно-интерпретационный контуры.

1. Совершенствование механизмов государственной поддержки как условие развития современного национального кино и разнообразия киноязыковых форм

Перспективным направлением является дальнейшее развитие механизмов государственной поддержки таким образом, чтобы они обеспечивали не только производство «социально значимого» контента, но и институциональные условия для многообразия киноязыковых стратегий [130]. В рамках 3.1 было показано, что нормативная архитектура формирует селекционное поле, влияющее на воспроизводимость определенных моделей экранного высказывания: поддержка, закрепляемая процедурами отбора и экспертной легитимации, повышает вероятность повторения определенных форм и тем самым превращает их в устойчивый репертуар национального кино [128]. Следовательно, развитие системы поддержки должно учитывать киноязык как самостоятельную измеряемую категорию, а не только тематику и производственные параметры проекта. Иначе говоря, институциональный критерий «значимости» должен быть дополнен критерием «киноязыкового потенциала» – способности проекта развивать форму, расширять выразительный диапазон, вводить новые режимы работы с нарративом, временем, пространством, героем, аффектом, визуально-звуковой композицией. Это не означает подмены культурной миссии эстетическим формализмом; напротив,

речь идет о признании того, что культурная репрезентация в современном национальном кино осуществляется прежде всего через форму, а значит, поддержка культурной значимости должна включать поддержку формообразующих механизмов.

На практике это означает необходимость институционального баланса между:

а) Проектами, ориентированными на репрезентацию культурной памяти и национальной идентичности, где доминируют репрезентативные и канонизированные модели, и

б) Проектами, ориентированными на обновление формы (жанровая гибридизация, новые монтажно-ритмические решения, эксперимент с пространственно-временной организацией, развитие визуально-звуковой выразительности).

Принципиально важно, что данный баланс следует понимать не как арифметическое «равенство» квот, а как структурную согласованность институционального портфеля: национальный кинематограф устойчив в том случае, когда он способен одновременно производить фильмы, закрепляющие культурную память, и фильмы, обновляющие выразительный язык, обеспечивая тем самым его историческую динамику и медиакоммуникативную конкурентоспособность [133]. В отсутствие такого баланса национальное кино оказывается подвержено двум симметричным рискам: либо закреплению канонической модели формы, которая постепенно теряет способность отвечать изменениям медиасреды, либо фрагментарному эксперименту, лишенному механизмов воспроизводства и культурной интеграции. Следовательно, задача институционального развития состоит в том, чтобы превратить обновление формы из «исключения» в устойчивую линию развития, поддержанную процедурами и инфраструктурой.

Именно этот баланс обеспечивает устойчивую трансформацию киноязыка: когда обновление становится не эпизодом авторской инициативы, а институционально поддерживаемым режимом производства и признания [137]. В терминах аналитической модели это означает расширение диапазона допустимых решений в нарративе и темпоритме (включая более сложные режимы композиции и распределения аффекта), повышение вариативности пространственных и временных режимов (от реконструктивной хроникальности до рефлексивных и многослойных структур времени), а также укрепление новых аффективных и визуально-звуковых стратегий (сложная звуковая драматургия, выразительная работа с цветом и светом, новые формы монтажной логики) [135]. При этом существенным является не только появление новых форм, но и их повторяемость: институциональная поддержка должна создавать условия, при которых инновационные киноязыковые решения могут быть воспроизведены в разных проектах и сегментах кинополя.

В Приложении Б данное направление отражено как ключевой институциональный фактор, влияющий на «вероятностный профиль» киноязыковых конфигураций в национальном кинопроизводстве и на

распределение устойчивости между репрезентативными и гибридизирующими стратегиями.

2. Институционализация сценарной и авторской инфраструктуры как условие устойчивости нарративных инноваций

Одной из уязвимых зон обновления киноязыка в национальных кинематографиях является разрыв между единичными авторскими решениями и устойчивой системой подготовки и воспроизводства сценарно-драматургических практик [137]. Нарративные инновации – в отличие от технологических – трудно «заимствовать» автоматически: они требуют среды, в которой новые способы организации повествования обсуждаются, осваиваются, проверяются и превращаются в ремесленную норму. В разделах 1–2 и в подразделе 3.2 показано, что национальное кино Казахстана развивается (образование, мастерские, сети) являются каналом закрепления новых норм; следовательно, перспективным направлением становится институционализация сценарной и авторской инфраструктуры: лабораторий, мастерских, программ развития проектов, устойчивых форм наставничества и экспертного сопровождения, а также командных моделей сценарной работы, адаптированных к платформенным и сериализованным форматам [130; 140].

Важность этого направления обусловлена тем, что именно сценарно-драматургическая организация обеспечивает «несущую конструкцию» киноязыка. В рамках данной модели нарратив является не одним из компонентов, а структурным ядром, через которое включаются и другие параметры: пространство и время обретают смысловую логику; тип героя и его субъектность становятся связаны с драматургическим конфликтом; аффективный режим формируется через распределение событийности и эмоциональных акцентов; визуально-звуковая композиция получает функцию не украшения, а смысловой и эмоциональной организации [49]. Поэтому институционализация сценарной инфраструктуры должна рассматриваться как условие не только «повышения качества сценариев», но и устойчивого обновления киноязыка в целом.

Эта мера напрямую соотносится с киноязыковыми параметрами: устойчивость нарративных инноваций обеспечивается не столько отдельными режиссерскими решениями, сколько наличием профессиональной среды, где новые модели повествования – нелинейность, полифония, многоперспективность, сложная работа с временем и памятью – могут формироваться системно, получать профессиональный язык описания и критерии оценки, а затем воспроизводиться как часть индустриальной практики [50]. Особенно значимо то, что подобная среда снижает зависимость инновации от единичной авторской интуиции: она переводит инновацию в режим коллективной компетенции, где сценарная сложность обеспечивается не «случайной удачей», а технологией – то есть повторяемой процедурой разработки, редактуры, тестирования драматургических решений. В условиях платформенного рынка и роста сериализованных форм это приобретает дополнительное значение: нарративная устойчивость и персонажная дуга

становятся ключевыми механизмами удержания внимания и долгосрочной зрительской идентификации, а значит – структурным элементом современного киноязыка [57].

В Приложении Б данное направление обозначено как механизм повышения качества и вариативности нарративной организации и персонажной структуры: оно повышает вероятность появления и закрепления сложных повествовательных моделей, расширяет диапазон допустимых режимов времени и пространства и усиливает способность национального кино говорить о культурной памяти и идентичности не только через тему, но и через форму – через архитектуру повествования, тип героя и аффективную организацию экранного опыта.

3. Развитие институтов кинообразования и технологической компетентности как драйвер визуально-звукового обновления

Трансформация киноязыка в XXI веке тесно связана с технологическими изменениями и профессиональной способностью превращать технологию в выразительный ресурс [25]. В главах 1–2 и в подразделах 3.1–3.2 было показано, что технологическая модернизация сама по себе не гарантирует обновления формы: цифровые инструменты, новые камеры, монтажные платформы, цветокоррекция и саунд-дизайн становятся частью киноязыка только тогда, когда они встроены в профессиональную культуру – освоены как выразительные средства и закреплены в повторяемых стандартах практики. Поэтому перспективным направлением является укрепление институциональных контуров, обеспечивающих технологическую компетентность и рост визуально-звуковой культуры производства: обновление программ кинообразования, развитие практико-ориентированных лабораторий постпродакшна (монтаж, цвет, звук), расширение доступности современного оборудования и программных решений, а также поддержка профессиональных стандартов операторской, звукорежиссерской и монтажной практики [125].

Важность данного направления обусловлена тем, что визуально-звуковой слой фильма – это не «поверхность» произведения, а ключевой компонент его смысловой архитектуры и аффективной организации [135]. Там, где отсутствует системная подготовка операторов, звукорежиссеров, колористов, монтажеров и специалистов постпродакшна, технологические возможности либо недоиспользуются, либо применяются утилитарно, не превращаясь в структурный механизм смыслопроизводства. Напротив, институционально обеспеченная технологическая компетентность повышает не только качество производства, но и сложность киноязыкового репертуара: она расширяет диапазон доступных композиционных решений, повышает точность выразительных акцентов, делает возможной работу с более тонкими режимами восприятия – от атмосферности и «звуковой памяти» до сложной цветовой семантики и пластики ритма. Следовательно, речь идет о формировании не просто «технических навыков», а профессиональной культуры, в которой визуально-звуковая организация осознается как смысловой инструмент,

связанный с нарративной структурой, моделью героя и режимом времени и пространства.

В терминах аналитической модели это направление оказывает прямое влияние на визуально-звуковую композицию и темпоритм: качество изображения и звука, сложность звукового пространства, точность цветовых решений и динамика монтажа становятся не вторичным «оформлением», а структурным элементом смыслопроизводства и аффективной организации фильма [47]. Более того, технологическая компетентность влияет и на нарратив в широком смысле: способность управлять ритмом сцены, создавать выразительную плотность кадра, выстраивать звуковую драматургию и работать с тишиной, паузой, шумом, музыкой меняет сам способ рассказа – делает возможными более сложные режимы повествовательной экономии, повышает выразительность недосказанности, расширяет потенциал визуального и звукового «подтекста». Именно поэтому развитие образовательных и технологических институтов следует рассматривать как институциональную предпосылку обновления киноязыка на уровне формы, а не только содержания. В Приложении Б данный узел фиксируется как критически важный для устойчивого обновления киноязыка: без технологически и профессионально обеспеченного постпродакшна новые выразительные стратегии не становятся воспроизводимыми и остаются зависимыми от единичных проектов и случайных профессиональных сочетаний.

4. Настройка институционального баланса «фестивальное – коммерческое – платформенное» как условие типологической целостности кинополя

В разделах 1–2 и в подразделе 3.2 показано, что национальное кино Казахстана развивается в нескольких параллельных траекториях: авторско-фестивальной, коммерческой и платформенно-сериальной [137]. Каждая из них формирует собственные нормы киноязыка и собственный режим профессиональной легитимации: фестивальная линия акцентирует визуальную и темпоритмическую специфику, сложность пространственно-временной организации и «престижный» авторский код; коммерческая – жанровую узнаваемость, ясную коммуникативную структуру и зрительскую ориентированность; платформенная – сериализуемость, структурную плотность и удержание внимания как формообразующий принцип [140]. В результате национальное кинополе функционирует как множественность эстетических режимов, которые могут сосуществовать, но при недостаточной институциональной связности – изолироваться, образуя разорванную систему, где разные сегменты развиваются по разным логикам, практически не обмениваясь профессиональными ресурсами и киноязыковыми решениями.

Перспективное институциональное развитие предполагает выстраивание механизмов, при которых эти траектории не изолируются, а образуют связанную систему обмена навыками, компетенциями и выразительными решениями. Речь идет не о нивелировании различий и не о создании единого «стандарта», а о формировании институциональных мостов, через которые инновации одного сегмента могут становиться ресурсом другого [128]. В практическом плане это

может выражаться в поддержке проектов, способных соединять локальную культурную специфику с жанровой читаемостью и современными формами дистрибуции; в создании программ, ориентированных на переходные форматы (например, «фестивальное кино с платформенной адаптацией» или «жанровый фильм с авторской визуальной стратегией»); в развитии профессиональных рынков и лабораторий, где встречаются представители разных сегментов кинополя. Такой подход повышает устойчивость национального киноязыка в целом: киноязыковые инновации не «запираются» внутри одного поля (например, исключительно фестивального), а получают шанс на тиражирование и переосмысление в коммерческих и платформенных форматах.

Киноязыковой эффект такого баланса – формирование гибридных, полифоничных структур экранного высказывания, которые сохраняют национальную репрезентацию, но не замыкаются в канонизированной модели и не подменяют культурную специфику чистой жанровой технологичностью [96]. В терминах аналитической модели это означает расширение диапазона нарративных конфигураций (включая более сложные структуры персонажной дуги и распределения аффекта), повышение вариативности пространственно-временных режимов (от авторской рефлексивности до платформенной плотности), обновление темпоритма и монтажной логики, а также укрепление визуально-звуковой выразительности как общего стандарта профессионального поля. В Приложении Б данное направление представлено как стратегическая мера по укреплению типологической целостности киноязыка в условиях диверсификации медиасреды: институциональная связность сегментов позволяет национальному кинополю развиваться как единая система, где различие эстетических режимов становится источником обновления, а не фактором фрагментации.

5. Укрепление институтов публичной интерпретации: критика, медиация и зрительские компетенции

Обновление киноязыка требует не только производства новых форм, но и культурной способности их распознавать, обсуждать и интерпретировать [94]. Иными словами, трансформация формы становится устойчивой лишь тогда, когда общественная среда располагает институциональными механизмами чтения кино как культурного текста. В условиях платформенного рынка и высокой конкуренции за внимание фильм неизбежно оказывается в режиме быстрой оценки: зритель сталкивается с огромным массивом контента, выбирает под давлением времени и алгоритмических рекомендаций, а медиасреда реагирует на фильм зачастую в логике кратких, эмоционально окрашенных и фрагментарных высказываний [62]. При слабости институтов публичной интерпретации (профессиональная критика, аналитическая журналистика, образовательные медиаформаты, публичные дискуссионные площадки) новые киноязыковые решения могут не получить устойчивой легитимации, оставаясь «нишевыми», неправильно считываемыми или редуцируемыми до поверхностных оценок. В результате новаторские элементы формы не закрепляются как культурно значимые – они не становятся частью «общего

языка» обсуждения кино и потому теряют воспроизводимость в профессиональном поле.

С точки зрения логики, выстроенной в 3.1–3.2, публичная интерпретация является завершающим звеном институциональной цепочки закрепления киноязыковых изменений [137]. Даже если проект получил поддержку, профессионально произведен и легитимирован на уровне экспертных и фестивальных механизмов, он не становится устойчивым ориентиром для кинополя без культурного присвоения – без того, чтобы его киноязыковые решения были названы, интерпретированы и признаны значимыми. Публичная интерпретация превращает киноязык из профессионального «ремесленного кода» в элемент культурного обращения: формирует контекст, в котором сложные нарративные структуры, новые режимы времени и пространства, измененные типы героя и аффективные стратегии становятся не «странностью», а читаемой художественной логикой. Следовательно, развитие институтов интерпретации следует рассматривать как условие воспроизводимости инноваций на уровне восприятия, а не как внешнее по отношению к киноиндустрии культурное сопровождение.

Поэтому перспективным направлением является развитие институтов публичной медиации кино: усиление профессиональной критики и аналитической платформы обсуждения, поддержка дискуссионных площадок, образовательных программ для зрителя, развитие киноклубной инфраструктуры и фестивальных дискуссий [140]. Принципиально важно, что эти меры должны быть ориентированы не на «рекламу» кино, а на повышение качества публичного разговора о форме: на развитие языка, с помощью которого можно описывать и объяснять киноязыковые решения. Киноязыковой эффект здесь связан с формированием устойчивого «горизонта ожиданий», в котором сложные нарративы, новые аффективные режимы и визуально-звуковые стратегии становятся культурно распознаваемыми и институционально легитимируемыми. В терминах аналитической модели это означает рост компетентности восприятия: зрительская аудитория и медиасреда начинают различать не только «о чем фильм», но и «как он устроен», какие параметры формы производят смысл и эмоциональный эффект. Именно эта компетентность является условием того, чтобы обновление киноязыка стало социально закрепляемым и могло быть воспроизведено в дальнейшем. В Приложении Б данное направление отражено как фактор, влияющий на воспроизводимость инноваций на уровне восприятия и интерпретации, то есть на культурную устойчивость киноязыковых изменений.

6. Авторская модель перспектив развития современного национального кино Казахстана

Обобщая результаты анализа, можно утверждать, что перспективы развития современного национального кино Казахстана связаны не с отдельными художественными прорывами, а с формированием целостной модели устойчивой трансформации киноязыка. В рамках настоящего исследования такая модель понимается как система взаимосвязанных условий,

обеспечивающих переход от единичных инноваций к воспроизводимым киноязыковым практикам, закрепляющимся в разных сегментах кинополя.

Предлагаемая модель включает четыре взаимосвязанных контура. Первый – институционально-регулятивный, охватывающий механизмы государственной поддержки, селекции, экспертной оценки и культурной политики, влияющие на распределение ресурсов и легитимных форм экранного высказывания. Второй – профессионально-производственный, включающий сценарную инфраструктуру, кинообразование, технологическую компетентность и постпродакшн как условия формирования устойчивых нарративных, визуальных и звуковых решений. Третий – индустриально-дистрибуционный, связанный с балансом фестивального, коммерческого и платформенного сегментов и обеспечивающий циркуляцию киноязыковых инноваций между различными режимами производства и восприятия. Четвертый – культурно-интерпретационный, охватывающий критику, медиацию, фестивальные и образовательные площадки, а также зрительские компетенции, благодаря которым новые формы получают публичное признание и становятся культурно считываемыми.

Системообразующим принципом данной модели выступает принцип устойчивой трансформации. Его сущность состоит в том, что новая киноязыковая конфигурация становится значимой для национального кино не в момент единичного появления, а в момент институционального закрепления и повторяемости. Иными словами, инновация превращается в тенденцию тогда, когда для нее существуют профессиональные компетенции, производственные и финансовые механизмы, каналы легитимации и условия публичного восприятия.

В терминах аналитической модели киноязыка реализация данной модели обеспечивает расширение диапазона допустимых решений в нарративе, пространственно-временной организации, типе героя, аффективном режиме и визуально-звуковой композиции. Тем самым перспективы развития современного национального кино Казахстана связываются не с унификацией формы, а с институционально обеспеченным разнообразием киноязыковых стратегий, позволяющих сочетать национальную культурную специфику с требованиями современной медиасреды.

Предложенная модель позволяет перейти от описания факторов трансформации киноязыка к обоснованию условий его дальнейшего развития. Ее практический смысл заключается в том, что она задает ориентир для согласованного развития культурной политики, профессиональной среды, индустриальной инфраструктуры и публичной интерпретации, без чего современное национальное кино не может сохранять одновременно художественную вариативность, культурную репрезентативность и медиакоммуникативную жизнеспособность.

Следовательно, перспективные направления институционального развития следует оценивать по их способности:

а) расширять пространство допустимых киноязыковых решений – то есть увеличивать типологический диапазон нарративных, темпоритмических и

визуально-звуковых стратегий, поддерживаемых индустрией и культурной политикой;

б) закреплять профессиональные компетенции, необходимые для обновления формы – через образование, лаборатории, профессиональные сети и стандарты практики;

в) обеспечивать легитимацию и культурную интерпретацию новых выразительных стратегий – через экспертные и фестивальные механизмы, критическую медиацию и публичный дискурс;

г) согласовывать культурную специфику национального кино с условиями глобализованного медиарынка – то есть создавать институциональные условия, при которых национальная репрезентация не редуцируется до канона, но и не растворяется в универсализованном жанровом шаблоне [59].

В этом смысле предложенные перспективные направления образуют целостную систему мер, представленную в Приложении Б, где каждый элемент соотнесен с параметрами аналитической модели киноязыка. Данная система позволяет перейти от описания влияния институций (разделы 3.1–3.2) к проектированию условий, при которых трансформация киноязыка приобретает управляемый и устойчивый характер, оставаясь при этом художественно вариативной и культурно специфичной. Существенно, что «управляемость» здесь понимается не как административное директивное управление эстетикой, а как институциональное обеспечение разнообразия и воспроизводимости: создание среды, в которой разные киноязыковые стратегии получают легитимные каналы существования, профессиональные ресурсы и культурные механизмы закрепления [132].

Современное казахстанское киноискусство, в том числе, игровое кино, находится в поиске личностной, выразительной модели и собственного стиля, с использованием методов киноязыка, которые соответствовали бы стандартам зарубежного кино, а также привлекали бы внимание не только своей, но и зарубежной аудитории. Наука не уделяла достаточного внимания изучению социально-экономических аспектов киноиндустрии. Все вышеперечисленное побуждает исследователей искать новые вопросы в развитии казахстанского кино в контексте политики страны и социальных проблем, а также вопросов гарантирования и защиты авторских прав профессионалов киноиндустрии. Казахстанский кинематограф является важной частью наследия страны. Национальные фильмы сохраняют и передают историческую ценность и культурную память. Главная цель государственной политики в киноиндустрии – обеспечение ее развития, конкурентоспособности и обеспечение того, чтобы они были просмотрены массовой аудиторией. Невозможно развивать эту сферу культуры без государственной поддержки. Кроме того, сохранение фильмов сложности в изучении кинематографа, и это архивы и кинофонды – долгосрочная политика. Следует заключить, что необходимое государственное вовлеченность в культурный процесс страны, поддержка национального кино является главной тенденцией в сфере государственного управления киноиндустрией. Необходимо вовлекать в развитие киноиндустрии не только государство, общественные

объединения, но и других заинтересованных лиц в обществе (инвесторов, частные кинокомпании, меценатов, волонтеров) [141].

Промежуточный вывод данного подраздела заключается в том, что перспективы развития современного национального кино Казахстана в условиях трансформации киноязыка связаны с реализацией целостной модели устойчивой трансформации киноязыка, предполагающей совершенствование механизмов государственной поддержки, развитие сценарно-авторской и технологической инфраструктуры, выстраивание баланса между фестивальным, коммерческим и платформенным сегментами, а также укрепление институтов публичной интерпретации. Реализация данной модели обеспечивает не только развитие киноиндустрии как организационной системы, но и закрепление новых нарративных, визуально-звуковых и темпоритмических форм как устойчивых практик национального кинопроизводства.

Выводы по III разделу

Проведенный в разделе III анализ институциональных факторов позволил теоретически обосновать, что трансформация киноязыка национального кинематографа Казахстана в 2001–2024 гг. имеет не только социокультурную и технологическую, но и выраженную институциональную обусловленность, проявляющуюся в механизмах отбора, воспроизводства и закрепления киноязыковых решений. Полученные результаты подтверждают ключевое методологическое положение работы: киноязык как структурная художественно-коммуникативная система изменяется не «в вакууме», а в среде, где нормативные процедуры, профессиональные стандарты и публичные режимы легитимации формируют устойчивость одних конфигураций формы и ограничивают воспроизводимость других.

Во-первых, установлено, что нормативно-правовая архитектура выступает не внешним контекстом, а структурным механизмом культурной селекции. Принятие Закона Республики Казахстан «О кинематографии» (2019) и связанного с ним процедурного контура поддержки (статус «национального фильма», правила отбора, экспертные и межведомственные механизмы) институционализировало систему, в которой киноязыковые стратегии получают различную степень воспроизводимости. Тем самым воздействие нормативной среды проявляется не как «предписание эстетики», а как формирование вероятностного профиля выразительных решений: на уровне нарратива (требования к сценарной переводимости), пространственно-временной организации (предпочтение структурной интерпретируемости), типа героя (модели субъектности, соответствующие публичной репрезентации), аффективного режима (управляемая эмоциональная адресация), визуально-звуковой композиции (ожидаемые стандарты профессиональной состоятельности).

Во-вторых, показано, что процедурно-экспертный контур действует как «фильтр формы», влияющий на киноязык еще на докинематографической стадии

– в режимах проектирования и оценки. Конкурсная логика, ориентированная на сценарную проработанность, коммуникативную эффективность и прогнозируемую аудиторию, формирует институциональный горизонт ожидания, в рамках которого определенные типы повествовательной архитектоники и ритмико-монтажной организации оказываются более устойчивыми. В результате селекция затрагивает не только «возможность производства», но и структуру высказывания, поскольку именно структурная связность и интерпретируемость становятся условиями институциональной переводимости проекта.

В-третьих, выявлено, что стратегико-политическая рамка культурной политики и креативных индустрий задает макроориентации, влияющие на киноязык через институционализацию ожиданий к конкурентоспособности, экспортному потенциалу и платформенной адаптивности. Это способствует не прямой смене тематик, а перестройке способов экранного высказывания: усилению роли темпоритма и «управления вниманием», росту жанровой гибридизации, повышению значимости визуально-звуковой выразительности, изменению модели героя в сторону большей медиакоммуникативной адресности. В институциональном измерении фиксируется напряжение, принципиальное для современного национального кино: необходимость сохранять культурную специфичность и одновременно обеспечивать переводимость формы в режимах глобализированной медиасреды.

В-четвертых, обосновано, что профессиональные и общественные институции функционируют как медиаторный слой между нормативной рамкой и художественной практикой, обеспечивая одновременно воспроизводство и обновление киноязыка. Институции легитимации (фестивали, экспертные сообщества, критика) формируют «машины признания», задавая пороги видимости и статусные критерии значимости киноязыковых решений; институции профессионального воспроизводства (образование, мастерские, сети) переводят технологические и эстетические новации в ремесленную норму; институции производства (продюсерские модели, копродукция, индустриальные стандарты) превращают киноязык в управляемый ресурс проекта, определяя его осуществимость и форматную конфигурацию; институции публичного спроса (платформы, медиасреда, зрительские практики) трансформируют структуру высказывания через режимы внимания, сериализуемости и аффективной динамики. Эта институциональная медиаторность особенно отчетливо проявляется на материале позднего этапа исследовательской выборки (2019–2024 гг.), где платформенная дистрибуция и профессиональные практики постпродакшна содействуют перестройке темпоритма и аффективной динамики экранного текста.

В-пятых, доказано, что институциональная среда действует как механизм «устойчивой трансформации»: инновации формы становятся тенденциями только при наличии цепочки закрепления – профессиональная компетенция → производственная реализуемость → легитимация → дистрибуция и культурное присвоение. Следовательно, различие между локальным экспериментом и

структурной перестройкой киноязыка определяется не только художественной новизной, но и степенью институциональной поддержанности, повторяемости и включенности в профессиональный оборот.

В-шестых, в перспективном измерении (подраздел 3.2) показано, что развитие национального киноязыка требует не декларативного «повышения качества», а согласованного усиления институциональной инфраструктуры на трех уровнях: механизмы государственной поддержки (как условие типологического разнообразия киноязыковых форм), сценарно-авторская и технологическая инфраструктура (как условие устойчивости нарративных и визуально-звуковых инноваций), публичная инфраструктура интерпретации (критика, кино клубы, образовательная медиация) как условие культурной распознаваемости и легитимации новых киноязыковых стратегий. Тем самым перспективы институционального развития формулируются в прямой связке с операционализированной моделью киноязыка и ориентированы на расширение диапазона допустимых решений и на закрепление воспроизводимости обновленной формы.

В результате анализа профессиональных и нормативно-правовых факторов, а также перспектив дальнейшего развития предложена модель устойчивой трансформации киноязыка современного национального кино Казахстана, основанная на согласованном развитии институтов поддержки, профессионального производства, индустриального баланса и публичной интерпретации.

Системный синтез результатов раздела III позволяет определить институциональное измерение трансформации киноязыка национального кино Казахстана 2001–2024 гг. как процесс, в котором нормативная архитектура задает селекционные рамки, профессиональные и общественные институции обеспечивают производство и обновление ремесленных и эстетических норм, а публично-медийная среда перестраивает режимы адресации и восприятия. Следовательно, киноязык в рассматриваемый период выступает не только художественной системой, но и институционально поддерживаемым репертуаром форм, где устойчивость изменений определяется механизмами селекции, легитимации и повторяемости.

Таким образом, раздел III, с одной стороны, теоретически закрепляет институциональную детерминацию трансформации киноязыка как самостоятельного структурного фактора, а с другой – переводит результаты анализа в плоскость проектирования условий устойчивости, определяя институциональные контуры, необходимые для воспроизводимого развития киноязыка в национальном кинопроцессе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное диссертационное исследование позволило рассмотреть киноязык национального кинематографа Казахстана не как совокупность разрозненных художественно-технических приемов, а как структурно организованную, исторически изменяющуюся художественно-коммуникативную систему, в которой нарративная организация, пространственно-временная модель, тип героя, темпоритм, звук и визуальная композиция функционируют в режиме взаимной обусловленности, формируя целостную логику смыслопроизводства и управления зрительским восприятием. Исходная исследовательская установка – анализировать трансформацию киноязыка как механику изменения экранного высказывания, а не как внешнюю «смену стиля», – обеспечила возможность связать изменения формы с динамикой социокультурных дискурсов, технологическими сдвигами и институциональными условиями развития киноиндустрии Казахстана в 2001–2024 гг.

В соответствии с поставленной целью – выявить и методологически обосновать закономерности трансформации киноязыка национального кино Казахстана в 2001–2024 гг. как системного процесса на основе структурного анализа репрезентативной выборки фильмов – в работе получены результаты, позволяющие утверждать, что трансформация киноязыка выступает не суммой частных новаций, а этапно разворачивающейся конфигурацией изменений в ключевых параметрах экранного текста. Принципиально важно, что выявленные изменения затрагивают не только отдельные выразительные техники, но прежде всего функциональную перестройку экранного высказывания: способы репрезентации социальной реальности и механизмы формирования/переписывания национальной идентичности в условиях модернизирующейся медиасреды.

Решение задач исследования обеспечило целостность и доказательность полученных выводов.

Первая задача (теоретический анализ эволюции категории «киноязык» в мировой и национальной кинотеории) была реализована через систематизацию и критическое сопоставление подходов к киноязыку и экранной коммуникации. Это позволило уточнить киноязык как многоуровневую систему, в которой формальные элементы обладают не обслуживающей, а конститутивной смысловой функцией. Данное уточнение вывело исследование за пределы описательности и обеспечило переход к киноязыку как к операционально анализируемому механизму культурной репрезентации и зрительской адресации.

Вторая задача (разработка аналитической модели исследования киноязыка) привела к построению параметрической рамки, ориентированной на сопоставимость анализа разных фильмов и периодов. В качестве опорных параметров выделены: тип нарративной организации, режим репрезентации времени, пространственная модель, тип героя, аффективный режим,

особенности визуально-звуковой организации и монтажной логики. Тем самым киноязык был переведен в структуру аналитических индикаторов, позволяющих фиксировать как устойчивые конфигурации, так и динамику их изменения во времени, а также сопоставлять киноязыковые решения с различными условиями производства и легитимации.

Третья задача (выявление детерминант трансформации киноязыка) была решена через реконструкцию трехкомпонентной логики влияний: социокультурных трансформаций, технологической модернизации и институционально-нормативных условий. Существенным результатом здесь стало не простое перечисление факторов, а выявление их функции как условий устойчивости и воспроизводимости киноязыковых решений. В работе показано, что одни изменения закрепляются как отраслевой и эстетический стандарт, тогда как другие остаются локальными и ситуативными; данная асимметрия связана с тем, какие киноязыковые стратегии получают ресурсную поддержку, каналы профессиональной легитимации и повторяемость в производственном цикле.

Четвертая задача (структурный анализ исследовательского материала) обеспечила эмпирическую проверяемость выводов: анализ репрезентативного массива фильмов дал возможность установить повторяемые корреляции между параметрами киноязыка и культурно-историческим контекстом периода. На этой основе подтвержден тезис о том, что трансформация киноязыка проявляется прежде всего на уровне организации экранного опыта: как выстраивается причинно-следственная логика, как моделируется время (хроникальность, ретроспекция, память), как семантизируется пространство (город/аул/ландшафт), как конструируется тип субъектности героя и как аффективные режимы (сопричастность, травма, ответственность, напряжение, эмпатия) интегрируются в визуально-звуковую композицию. Эмпирическим маркером такого сдвига выступает наблюдаемое различие между ранним периодом исследовательской выборки (в частности, «Рэкетир», 2007; «Келин», 2008) и фильмами позднего этапа (в частности, «Каш / Беги», 2022; «Голиаф», 2022), где изменения в организации времени/пространства и в аффективной структуре экрана проявляются как устойчиво повторяемые параметры, а не как частные стилистические решения.

Пятая задача (анализ влияния законодательства, механизмов поддержки и профессиональных институций) позволила показать, что институционально-нормативная среда функционирует как механизм культурной селекции. Она не «предписывает эстетику» напрямую, однако задает рамки воспроизводимости определенных киноязыковых моделей через режимы отбора, экспертной оценки, поддержки, фестивальной и профессиональной легитимации. Это уточнение принципиально для интерпретации национального кино Казахстана в рассматриваемый период: трансформация киноязыка понимается как художественно-индустриальный процесс, где эстетика и институциональная инфраструктура оказываются взаимно включенными, а устойчивость формальных инноваций определяется не только авторской волей, но и институциональными условиями их повторяемости. В качестве эмпирического

маркера институционально закрепляемой репрезентативной модели можно указать на проекты, реализующие публично-репрезентативную модель высказывания и ориентированные на культурно-исторический дискурс (в частности, «Томирис», 2019), демонстрирующие воспроизводимость определенных конфигураций национальной репрезентации и соответствующих киноязыковых решений.

Шестая задача (сопоставление с тенденциями постсоциалистических и глобализированных кинематографий) позволила уточнить типологический статус выявленных трансформаций. Показано, что кино Казахстана в 2001–2024 гг. демонстрирует общие закономерности позднемодерной аудиовизуальной культуры (жанровая гибридизация, платформенная адаптация, перестройка режимов внимания и зрительской адресации), но реализует их в специфической конфигурации культурной памяти, дискурсов идентичности и институциональных условий производства, где национальная репрезентация выступает не тематическим «фоном», а структурирующим принципом ряда киноязыковых решений. Эмпирически эта двойственность «национальной маркированности» и медиарыночной переводимости проявляется, в частности, в сосуществовании среди анализируемых фильмов массово-коммуникативных проектов (например, «Бизнес по-казахски в Корее», 2019) и авторских стратегий позднего периода (например, «Бауырына салу», 2023), демонстрирующих различные режимы зрительской адресации при сохранении общей тенденции к перестройке темпоритма и нарративной плотности.

Полученные результаты конкретизируют заявленную научную новизну исследования и демонстрируют ее предметную реализованность. Новизна состоит в следующем:

- Киноязык национального кинематографа Казахстана концептуализирован как многоуровневая система художественной коммуникации, чьи изменения поддаются операционализации и структурному сопоставлению;

- Разработана и апробирована аналитическая модель параметров киноязыка, обеспечивающая воспроизводимость анализа на материале разных периодов и сегментов кинополя;

- Выявлены и систематизированы детерминанты трансформации киноязыка и раскрыт механизм их действия через институциональные условия устойчивости и воспроизводимости киноязыковых стратегий;

- Доказан этапный характер трансформации киноязыка на материале исследовательской выборки и обоснована типология устойчивых киноязыковых конфигураций, описывающая переход от линейно-канонических к жанрово-гибридным и полифонично-рефлексивным формам экранного высказывания.

- Предложена авторская модель перспектив развития современного национального кино Казахстана, основанная на согласованном развитии институционально-регулятивного, профессионально-производственного, индустриально-дистрибуционного и культурно-интерпретационного контуров, обеспечивающих устойчивое воспроизводство новых киноязыковых стратегий.

Теоретическая значимость диссертации состоит в развитии представлений о киноязыке как о динамической системе художественной коммуникации, в которой формальные решения выступают первичными механизмами смыслопроизводства и культурной репрезентации. Практическая значимость обусловлена применимостью разработанной модели анализа киноязыка в образовательных курсах по режиссуре, киноведению и культурологии, а также в экспертно-аналитической деятельности (фестивальная селекция, профессиональная критика, культурная политика и проектирование программ поддержки), где требуется инструментальное описание формы без редукции к тематике и без апелляции к авторскому замыслу.

Исследование приходит к выводу, что дальнейшее развитие современного национального кино Казахстана требует не отдельных мер поддержки, а реализации целостной модели устойчивой трансформации киноязыка, обеспечивающей воспроизводимость новых художественных решений в условиях современной медиасреды.

В целом выполненное исследование показывает, что трансформация киноязыка национального кинематографа Казахстана в 2001–2024 гг. является закономерным процессом, возникающим на пересечении культурной динамики, технологической модернизации и институциональной инфраструктуры отрасли. В результате киноязык национального кино выступает одновременно: (а) инструментом художественной организации экранного опыта, (б) механизмом репрезентации идентичности и культурной памяти и (в) индикатором того, насколько устойчиво кинополе способно переводить инновации формы в воспроизводимую профессиональную норму. Тем самым диссертация фиксирует не только факт изменений киноязыка, но и раскрывает их системную логику, создавая основания для дальнейшего сравнительного анализа национальных кинематографий в условиях глобализации и платформенной медиасреды.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1 Козинцев Г. Глубокий экран. – М.: Искусство, 1979. – 381 с.
- 2 Эйзенштейн С. За кадром. Ключевые работы по теории кино. – М.: Эксмо, 2016. – 537 с.
- 3 Эйзенштейн С. Избранные статьи. – М.: Искусство, 1956. – 614 с.
- 4 Деллюк Л. Фотогения. – Клаудберри, М., 2025.
- 5 Теплиц Е. Я. Кино как искусство. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
- 6 Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 135 с.
- 7 Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Академический проект, 2002. – 512 с.
- 8 Observatory Journal. Methodology of visual techniques in Kazakh cinema (1930–2020). – 2024.
- 9 Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М.: Медиум, 1996. – 240 с.
- 10 Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. – Screen. – 1975.
- 11 Зоркая Н. М. История отечественного кино (источник не уточнен).
- 12 Sklar R. Movie-Made America: A Cultural History of American Movies. – N. Y.: Vintage Books, 1994. – 374 p.
- 13 Марголит Е. Живые и мертвые: заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. – М.: Сеанс, 2012.
- 14 Нильсен В. Изобразительное построение фильма. – М.: Искусство, 1959. – 248 с.
- 15 Бычков В. Эстетика. Краткий курс. – М.: КНОРУС, 2012. – 528 с.
- 16 Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / ред. В. Я. Фридман. – М.: Мир, 1966 г. – 352 с.
- 17 Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: Академический проект, 2022. – 319 с.
- 18 Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 384 с.
- 19 Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Symposium, 2004. – 544 с.
- 20 Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Изд-во Европейского университета, 2013. – 334 с.
- 21 Борев Ю. Эстетика. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с.
- 22 Митчелл У. Иконология. Образ. Текст. Идеология. – М.: «Е», 2017. – 240 с.
- 23 Петровская Е. Идея образа. – М.: РГГУ, 2010. – 234 с.
- 24 Жижек С. Возвышенный объект идеологии. – М.: Художественный журнал, 1999. – 237 с.
- 25 Флюссер В. За философию фотографии. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. – 146 с.

- 26 Разлогов К. Искусство экрана: проблемы выразительности. – М.: Искусство, 1982. – 160 с.
- 27 Садуль Ж. История киноискусства от его рождения до наших дней. – М.: Иностранная литература, 1957. – 464 с.
- 28 Делез Ж. Кино 1: Образ-движение; Кино 2: Образ-время. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 560 с.
- 29 Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
- 30 Мартен М. Язык кино. – М.: Искусство, 1953. – 289 с.
- 31 Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия. – М.: ВГИК, 2003.
- 32 Аристарко Г. История теорий кино. – М.: Искусство, 1966. – 356 с.
- 33 Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1976. – 574 с.
- 34 Ямпольский М. Из истории французской киномысли (источник не уточнен).
- 35 Изволов Н. Феномен кино. История и теория. – М.: Порядок слов, 2021. – 464 с.
- 36 Кракауэр З. Теория кино: освобождение физической реальности. – М.: Логос, 2013. – 384 с.
- 37 Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – Мастерская «Сеанс», 2018. – 440 с.
- 38 Митри Ж. Субъективная камера (источник не уточнен).
- 39 Бордуэлл Д., Томпсон К., Смит Д. Искусство кино: введение в историю и теорию кинематографа. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. – 704 с.
- 40 Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении. – М.: ГИТР, 2005. – 196 с.
- 41 Vertov D. Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov / ed. A. Michelson; trans. K. O'Brien. – Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1984. – 344 p.
- 42 Kuleshov L. Kuleshov on Film: Writings / ed. & trans. R. Levaco. – Berkeley: University of California Press, 1974. – 256 p.
- 43 Pudovkin V. Film Technique and Film Acting / trans. I. Montagu. – London: Vision Press, 1954. – 192 p.
- 44 Balázs V. Theory of the Film: Character and Growth of a New Art / trans. E. Bone. – New York: Dover Publications, 1970. – 328 p.
- 45 Bresson R. Notes on the Cinematographer / trans. J. Griffin. – New York: Urizen Books, 1977. – 160 p.
- 46 Tarkovsky A. Sculpting in Time: Reflections on the Cinema / trans. K. Hunter-Blair. – Austin: University of Texas Press, 1986. – 256 p.
- 47 Burch N. Theory of Film Practice / trans. H. R. Lane. – Princeton: Princeton University Press, 1981. – 268 p.
- 48 Aumont J., Marie M. Analysis of Film / trans. R. Neupert. – Bloomington: Indiana University Press, 1992. – 256 p.
- 49 Bordwell D. Narration in the Fiction Film. – Madison: University of Wisconsin Press, 1985. – 370 p.

- 50 Thompson K. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. – Princeton: Princeton University Press, 1988. – 448 p.
- 51 Monaco J. *How to Read a Film: Movies, Media, Multimedia*. – New York: Oxford University Press, 2009. – 704 p.
- 52 Stam R. *Film Theory: An Introduction*. – Malden, MA: Blackwell Publishing, 2000. – 336 p.
- 53 Andrew D. *The Major Film Theories: An Introduction*. – New York: Oxford University Press, 1976. – 232 p.
- 54 Cook D. A. *A History of Narrative Film*. – New York: W. W. Norton, 2004. – 1152 p.
- 55 Gunning T. *The Cinema of Attractions Reloaded* / ed. W. Strauven. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. – 320 p.
- 56 Prince S. *A New Pot of Gold: Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980–1989*. – Berkeley: University of California Press, 2002. – 504 p.
- 57 Bordwell D. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. – Berkeley: University of California Press, 2006. – 304 p.
- 58 Elsaesser T. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. – 600 p.
- 59 Shohat E., Stam R. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. – London: Routledge, 1994. – 512 p.
- 60 Manovich L. *The Language of New Media*. – Cambridge, MA: MIT Press, 2001. – 400 p.
- 61 Bolter J. D., Grusin R. *Remediation: Understanding New Media*. – Cambridge, MA: MIT Press, 1999. – 295 p.
- 62 Маклюэн Г. М. *Понимание медиа: внешние расширения человека*. – Москва: Кучково поле, 2011.
- 63 Virilio P. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. – London: Verso, 1989. – 96 p.
- 64 Сиранов К. *Киноискусство Советского Казахстана*. – Алма-Ата: Казахстан, 1966. – 399 с.
- 65 Мукушева Н. Р. *Отражение исторического времени в казахском документальном кино // Этническая культура*. – 2022. – № 3. – URL: https://phsreda.com/e-articles/10388/Action-10388_640ef5b96ef16.pdf (дата обращения: 21.02.2026).
- 66 *Казахская советская энциклопедия*. В 12 т. – Алма-Ата: Главная редакция КСЭ, 1981. – Т. 1–12.
- 67 *Кочевники – эстетика* / Институт философии НАН РК. – Алматы: Ғылым, 1993. – 412 с.
- 68 Мартонова А. *От идентичности к экологии в новом болгарском кино: уникальный случай «Ага» (2018) и поэтика ледяной пустоты // Central Asian Journal of Art Studies*. – 2022. – № 3. – С. 84–97.
- 69 Ногербек Б. *Экранно-фольклорные традиции*. – Алматы: Қазақ университеті, 2008. – 296 с.

- 70 Абикеева Г., Сабитова А. Кино советского Казахстана: как работали советские идеологемы // Acta Slavica Iaponica. – 2020. – Vol. 41. – URL: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=938258> (дата обращения: 21.02.2026).
- 71 Абдухатова Р. Очерки истории казахского кино. – Алма-Ата: Наука, 1980. – 269 с.
- 72 Vaimukhanova S. Post-totalitarian Cinema in the Eastern European Countries – Models and Identities // Institute of Art Studies International Conference. – Veliko Tarnovo (Bulgaria), 2018. – P. 185–193.
- 73 Баймуханова С., Костылев А. Визуальный язык казахского кино как отражение социокультурных трансформаций // Вестник КазГосЖенПУ. – 2019. – № 3. – С. 295–302.
- 74 Кино Казахстана. Кто есть кто / сост. Т. К. Смайлова. – Алматы: Жибек жолы, 2003. – 224 с.
- 75 Оспанова Р. Очерки истории казахского кино. – Алма-Ата: Наука, 1980. – 153 с.
- 76 Smailova I. Regarding the style and film language in Kazakh feature films. – Astana, 2013. – 198 p.
- 77 Абикеева Г. Кино независимого Казахстана. Дальше действовать будем мы! – Алматы: RUAN, 2024. – 376 с.
- 78 Абикеева Г. Кино Центральной Азии (1990–2001). – Алматы, 2001. – 342 с.
- 79 Баймуханова С., Ногербек Б. Визуально-пластический образ города Алматы на примере фильмов «Балкон» и «Игла» // Наука и жизнь Казахстана. – 2018. – № 3 (58).
- 80 Зайцева Л. Экранный образ времени «оттепели» (60–80-е гг.). – М.; СПб.: Нестор-История, 2017. – 320 с.
- 81 Harman S. Seeing politics: film, visual method, and international relations. – Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2019. – 232 p.
- 82 Кылышбаева Б., Борецкий О. Методологические подходы в изучении социокультурной реальности в зеркале казахского кино // Вестник КазНУ им. аль-Фараби. Серия психологии и социологии. – 2019. – № 2 (69). – С. 143–151. URL: <https://www.kaznu.kz/content/files/pages/folder1807/Kylyshbayeva%20Boreckiy.pdf> (дата обращения: 21.02.2026).
- 83 Машурова А. Женские образы в игровом кинематографе исторического жанра Казахстана и Центральной Азии. – Алматы, 2018. – 214 с.
- 84 Айдар А., М.М., А. Этапы трансформации отображения общества в казахском игровом кино // Herald of Journalism. – 2016. – Vol. 37(2). – P. 492–498. URL: <https://bulletin-journalism.kaznu.kz/index.php/1-journal/article/view/436> (дата обращения: 21.02.2026).
- 85 Молтобарова К. Отражение пространственно-временных отношений в искусстве // Вестник КазНУ. Серия философия, культурология, политология. – 2009. – № 1 (32). – С. 174–177.

- 86 Нурланова К. Символика мира в традиционном искусстве казахов // Кочевники. Эстетика. – Алматы: Ғылым, 1993. – С. 208–263.
- 87 Сабит М. Национальная идея и казахстанская действительность // Материалы республиканской конференции. – Алматы: Институт философии и политологии МОН РК, 2008. – С. 42–49.
- 88 Смаилова И. Проблема изображения в современном казахском кино // Вестник КазНУ им. аль-Фараби. – 2010. – № 1. – С. 223–228.
- 89 Хантингтон С. Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности. – М.: АСТ, 2004. – 635 с.
- 90 Жабский М. И. Социокультурная драма кинематографа (1969–2005). – М.: Канон+, 2009. – 775 с.
- 91 Жабский М. И., Тарасов К. А. Российская социология кино в контексте развития общества // Социологические исследования. – 2019. – № 11. – С. 73–81.
- 92 Андрианова Е. В., Давыденко В. А., Черненко А. С. Социология кино: экзистенциальные оценки зрительских практик // Вестник Тюменского государственного университета. – 2024. – Т. 10, № 4 (40). – С. 6–38. DOI: <https://doi.org/10.21684/2411-7897-2024-10-4-6-38>
- 93 Gray G. Cinema: A Visual Anthropology. – London: Routledge, 2020. – 256 p.
- 94 Hall S. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. – London: SAGE; Open University, 1997. – 400 p.
- 95 Anderson B. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. – London: Verso, 1983. – 240 p.
- 96 Bhabha H. K. The Location of Culture. – London: Routledge, 1994. – 416 p.
- 97 Said E. W. Orientalism. – New York: Pantheon Books, 1978. – 368 p.
- 98 Higson A. Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain. – Oxford: Clarendon Press, 1995. – 288 p.
- 99 Berger J. Ways of Seeing. – London: Penguin Books, 1972. – 176 p.
- 100 Barthes R. Camera Lucida: Reflections on Photography / trans. R. Howard. – New York: Hill and Wang, 1981. – 128 p.
- 101 Sontag S. On Photography. – New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977. – 224 p.
- 102 Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. – Chicago: University of Chicago Press, 1994. – 445 p.
- 103 Kress G., van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar of Visual Design. – London: Routledge, 2006. – 312 p.
- 104 Mulvey L. Visual and Other Pleasures. – Bloomington: Indiana University Press, 1989. – 240 p.
- 105 Doane M. A. The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s. – Bloomington: Indiana University Press, 1987. – 224 p.
- 106 Williams L. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess // Film Quarterly. – 1991. – Vol. 44, no. 4. – P. 2–13.

- 107 Baudry J.-L. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // *Film Quarterly*. – 1974/1975. – Vol. 28, no. 2. – P. 39–47.
- 108 Žižek S. (ed.). *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. – London; New York: Verso, 1992. – 320 p.
- 109 Sobchack V. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. – Princeton: Princeton University Press, 1992. – 352 p.
- 110 Nichols B. *Introduction to Documentary*. – Bloomington: Indiana University Press, 2001. – 264 p.
- 111 Nichols B. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. – Bloomington: Indiana University Press, 1991. – 332 p.
- 112 Plantinga C. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 248 p.
- 113 Renov M. (ed.). *Theorizing Documentary*. – New York: Routledge, 1993. – 304 p.
- 114 MacDougall D. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. – Princeton: Princeton University Press, 2006. – 328 p.
- 115 Pink S. *Doing Visual Ethnography*. – London: SAGE Publications, 2007. – 192 p.
- 116 Banks M., Ruby J. (eds.). *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. – Chicago: University of Chicago Press, 2011. – 528 p.
- 117 Rose G. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. – London: SAGE Publications, 2016. – 480 p.
- 118 Самчук М. М. Социокультурное пространство: структура и основные элементы [Электронный ресурс] // *Известия Волгоградского государственного технического университета*. – 2012. – Т. 3, № 10. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/cotsiokulturnoe-prostranstvo-struktura-i-osnovnye-elementy> (дата обращения: 21.02.2026).
- 119 Мартыненко Т. С. Кино как предмет социологического анализа: особенности современного кинематографа // *Вестник Московского университета*. – 2023. – Т. 29, № 2. – С. 120–139.
- 120 Жабский М. И., Тарасов К. Э., Фохт-Бабушкин Ю. М. *Кино в современном обществе: функции – воздействие – востребованность*. – Москва: Белый берег, 2000. – 374 с.
- 121 Абикеева Г. *Национальное строительство в Казахстане и других странах Центральной Азии и как этот процесс отражается в кинематографе*. – Алматы: Ғылым, 2006. – 308 с.
- 122 Isaacs R. *Film and Identity in Kazakhstan: Soviet and Post-Soviet Culture in Central Asia*. – London: Bloomsbury Publishing, 2018. – 350 p. – DOI: 10.5040/9781350986428.
- 123 Kamza A. *Kazakh cinema and the nation: a critical analysis: PhD thesis*. – Glasgow: University of Glasgow, 2021. – 268 p. – URL: <https://theses.gla.ac.uk/82200/> (дата обращения: 21.02.2026).
- 124 Ногербек Б. Р., Наурызбекова Г. К., Мукушева Н. Р. *Қазақ киносының тарихы: учебник*. – Алматы, 2005.

125 Баймуханова С. З. Методология визуальных решений в кинооператорском искусстве Казахстана (1930–2020 гг.): дис. доктора философии (PhD): 6D041600 – Искусствоведение. – Алматы, 2025. – 157 с. – URL: <https://kaznai.kz/wp-content/uploads/2025/05/bajmuhanova-s.z.-dissertacija-metodologija-vizualnyh-reshenij-v-kinooperatorskom-iskusstve-kazahstana-1930-e-2020-e-gody-1-1-1-1.pdf> (дата обращения: 21.02.2026).

126 Kassymkhanova A. et al. “Exceptional” Heroes in Inclusive Film of Kazakhstan // Central Asian Journal of Art Studies. – 2021. – Vol. 6, no. 1. – P. 120–133. – DOI: 10.47940/cajas.v6i1.364. – URL: <https://cajas.kz/journal/article/view/364> (дата обращения: 21.02.2026).

127 Закон Республики Казахстан от 3 января 2019 года № 212-VI «О кинематографии» (с изменениями и дополнениями). – Официальный источник опубликования: информационно-правовая система «Zakon». URL: https://online.zakon.kz/Document/?doc_id=39029378&show_di=1 (дата обращения: 21.02.2026).

128 Постановление Правительства Республики Казахстан от 15 марта 2019 года № 113 «О создании некоммерческого акционерного общества „Государственный центр поддержки национального кино“». – Официальный источник опубликования: информационно-правовая система «Әділет». URL: <https://adilet.zan.kz/rus/docs/P1900000113> (дата обращения: 21.02.2026).

129 Распоряжение Премьер-министра Республики Казахстан от 14 июня 2019 года № 108-р «О Межведомственной комиссии по вопросам государственной финансовой поддержки национальных фильмов». – Официальный источник опубликования: информационно-правовая система «Әділет». URL: <https://adilet.zan.kz/rus/docs/R1900000108> (дата обращения: 21.02.2026).

130 Правила отбора кинопроектов, претендующих на признание их национальными фильмами, для оказания государственной финансовой поддержки по их производству, утвержденные приказом исполняющего обязанности Министра культуры и спорта Республики Казахстан от 15 марта 2019 года № 64 (с изменениями и дополнениями). – Официальный источник опубликования: информационно-правовая система «Әділет». URL: <https://adilet.zan.kz/rus/docs/V1900018405> (дата обращения: 21.02.2026).

131 Приказ Министра культуры и информации Республики Казахстан от 27 марта 2024 года № 108-НҚ «О внесении изменений в приказ исполняющего обязанности Министра культуры и спорта Республики Казахстан от 15 марта 2019 года № 64». – Официальный источник опубликования: информационно-правовая система «Әділет». URL: <https://adilet.zan.kz/rus/docs/V2400034178/info> (дата обращения: 21.02.2026).

132 Указ Президента Республики Казахстан от 4 ноября 2014 года № 939 «О Концепции культурной политики Республики Казахстан» (с изменениями и дополнениями). – Официальный источник опубликования: информационно-правовая система «Әділет». URL: <https://adilet.zan.kz/rus/docs/U1400000939> (дата обращения: 21.02.2026).

133 Постановление Правительства Республики Казахстан от 30 ноября 2021 года № 860 «Об утверждении Концепции развития креативных индустрий на 2021–2025 годы». – Официальный источник опубликования: информационно-правовая система «Әділет». URL: <https://adilet.zan.kz/rus/docs/P2100000860> (дата обращения: 21.02.2026)

134 Официальные разъяснительные и информационно-методические материалы о статусе национального фильма, размещенные на интернет-ресурсе НАО «Государственный центр поддержки национального кино». URL: <https://kazakhcinema.kz/status-nacionalnogo-filma> (дата обращения: 21.02.2026).

135 Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen / trans. C. Gorbman. – New York: Columbia University Press, 1994. – 239 p.

136 Naremore J. Filmguide to Psycho. – Bloomington: Indiana University Press, 2004. – 128 p.

137 Zafar A. Kazakh Cinema at a Crossroads: Institutional Continuities, Market Forces, and Creative Dynamics (1991–2024): Master's thesis. – Rotterdam: Erasmus Universiteit Rotterdam, 2025. – 83 p. – URL: <http://hdl.handle.net/2105/76475> (дата обращения: 21.02.2026).

138 Жабский М. И. Вестернизация кинематографа: опыт и уроки истории // Социологические исследования. – 1996. – № 2. – С. 25–35.

139 Ногербек Б. Р. Когда оживают сказки: мультипликационное кино Казахстана. – Алма-Ата: Өнер, 1984.

140 Бакеева М., Пошанов Ж. Казахстанский кинематограф в социокультурном пространстве современного зрителя // Central Asian Journal of Art Studies. – 2024. – Т. 9, № 4. – С. 155–173. – DOI: 10.47940/cajas.v9i4.934. – URL: <https://cajas.kz/journal/article/view/934> (дата обращения: 21.02.2026).

141 Naizabekov A, Urazbayeva S, Popov B. Role of State Support for National Cinema in the Context of the Country's Cultural Development – Case Study of Kazakh Cinema// Cultural Management: Science and Education, Vol. 8, №. 2, 2024.– 53-69 pp. DOI: 10.30819/cmse.8-2.04

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А

Таблица А.1 – Социокультурные детерминанты репрезентации национальной идентичности и соответствующие выразительные стратегии киноязыка

Социокультурный детерминант репрезентации идентичности	Как проявляется в национальном кино (уровень репрезентации)	Выразительные стратегии киноязыка (как “делается” на экране)	Маркеры/индикаторы в анализе фильма
Историческая память и “историческое время”	Конструирование национальной идентичности через хронотоп, “эпоху”, память о переломах (советский период, оттепель/поздний СССР, постсоветская трансформация)	Темпоритм и монтаж как организация исторической длительности; хроникально-документальные вставки; ретроспективные структуры; “памятные” визуальные мотивы	Сдвиги времени (флэшбеки), хроника/архив, повторяющиеся мотивы памяти, “эпохальные” стилевые коды
Идеологемы, культурная политика, режимы легитимации “национального”	“Национальное” как продукт дискурса: нормативные образы нации, героев, прошлого/будущего; идеологические клише и их деконструкция	Риторика повествования (положительный герой/враг); символическая композиция; жанровая стандартизация; аппаратные эффекты “естественности” и “объективности”	Нормативность образов; устойчивые символы государства/общества; повторяемые сюжетные схемы; визуальные клише
Нация как “воображаемое сообщество” и коллективные нарративы принадлежности	Формирование чувства “мы” через общие истории, общую географию, общий “голос” культуры	Нарратив “общего опыта”; коллективные ритуалы/праздники; массовые сцены; символические карты пространства (центр/периферия)	Сцены коллективности; маркировка границ “своего”; “единый” голос/комментарий
Гибридность и пограничность идентичности (между локальным и транснациональным)	Идентичность как динамическая, “смешанная”: традиция ↔ модернизация, местное ↔ глобальное	Эстетика пограничья: смешение жанров, языков/кодовых систем; амбивалентные герои; “перевод” локального опыта в универсальные формы	Стилистическая гибридность, двуязычие/двукодовость, неоднозначные финалы
Репрезентация “другого”, постколониаль	Устойчивые схемы представления “Востока/другого” и	Перестройка позиции взгляда (кто смотрит/кто показан);	Экзотизирующие коды vs. “внутренний”

ные матрицы, ориентализм	стратегии сопротивления им	деконструкция экзотизации; смена дистанции и оптики	взгляд; композиция власти; кто имеет право на голос
Фольклорно-мифологические основания и “экранно-фольклорные традиции”	Национальная идентичность как наследование мифов, ритуалов, традиционных образов, символики мира	Символическая образность; ритуальные сцены; пластика тела; орнаментальность кадра; архетипические мотивы в драматургии	Мифологические мотивы, ритуалы, сакральные пространства, “традиционный” костюм/знак
Территория, ландшафт и культурная география (место как идентичность)	Нация как пространство: степь/город, сакральные места, границы, “дом”	Пространственная композиция; планы-пейзажи как семантические ядра; маршрут/путешествие; топография кадра	Доминанты пространства; повторяемость ландшафтных мотивов; символические границы
Городская идентичность и визуально-пластический образ города	Город как знак модерности, травмы, памяти, социального расслоения; “Алматы как образ”	Архитектура кадра (перспектива, глубина, геометрия); контрастные режимы света; ритм городской динамики	Мотивы улиц/интерьеров; “город как персонаж”; контраст центра/окраины
Социальные трансформации и “зеркало общества”	Идентичность как социальный опыт: классы, поколения, ценности, повседневность	Реалистическая стилистика; наблюдательная камера; бытовые детали как знаки структуры общества; типажи	Доминирование повседневности; социальные роли; конфликт традиции/современности
Гендерные режимы видимости и репрезентация женских образов	Идентичность через гендерные модели культуры, нормы “женского/мужского”, роли в истории	Организация взгляда; телесная риторика; жанровые модели (мелодрама/исторический фильм)	Позиция камеры; сексуализация/объективация; агентность героини
Аффект, телесность, “эксцесс” и жанровая физиология переживания	Идентичность как переживаемая (а не только осмысляемая) принадлежность: страх/утрата/гордость/сопричастность	Мизансцена тела; крупный план; звук как аффективный механизм; жанровая организация эмоций	Интенсивность эмоций; телесные реакции; повторяемые аффективные пики
Идеология и бессознательные сценарии (кино как машина “естественности”)	Идентичность как “самоочевидная” картина мира, нормируемая формой и аппаратом	Аппаратные эффекты субъективации; монтаж/кадр как нормирование взгляда; символика желания/фантазма	Натурализация власти; устойчивые фантазматические образы; скрытая логика желания
Документальность, достоверность	Национальная идентичность как “свидетельство” и “правда”: история,	Модалности документального; риторика доказательности;	Тип документального режима; источники

и этика свидетельства	травма, социальные практики	голос/интервью; архив; наблюдение	“правды”; способы аргументации
Документальный фильм Казахстана и репрезентация исторического времени	Привязка идентичности к конкретным событиям/эпохам через документальное высказывание	Хроника/архив; монтаж времени; авторский комментарий; “свидетельская” оптика	Архивные материалы; интервью; хронотоп времени эпохи
Визуальная антропология и “самоэтнография” культуры	Кино как культурное самонаблюдение: телесность, ритуалы, повседневность как знание о нации	Наблюдательная камера; сенсорная плотность; внимание к жестам/практикам; этика присутствия	Режим наблюдения; телесные практики; материалность среды
Методологии визуального анализа и визуальные исследования	Идентичность как аналитически считываемая структура визуальных кодов	Дискурс-анализ изображения; “грамматика” кадра; анализ композиции/модальности/адресации	Композиция, перспектива, модальность, адресация взгляду
Режимы зрительского потребления и социология кино	Идентичность как эффект массовой коммуникации: аудитория, востребованность, функции кино	Позиционирование жанров; формулы воздействия; устойчивые модели восприятия	Социальные функции; тип аудитории; эффект/востребованность
Политическое измерение визуальности (кино и власть/международные отношения)	Идентичность как политический конструкт: “мы” в мире, власть, символические границы	Политическая оптика кадра; символика институций; визуальные маркеры “суверенности”	Политические знаки, институциональные символы, риторика угроз/безопасности
Экология/пейзаж как новая ось идентичности (переход “от идентичности к экологии”)	Репрезентация нации через природный/экологический опыт: пустота, холод, ландшафт как смысл	Поэтика пустоты; длительные планы; минимализм; сенсорная среда	Доминанта среды над действием; “экологическое” чувство места
Историография и справочно-институциональная фиксация кино Казахстана	Канонизация/классификация: как закрепляется “история казахского кино” и его язык	Метанарратив истории кино; типологизация периодов; ключевые фигуры/институции	Периодизация; устойчивые термины; “пантеон” авторов и фильмов
Стиль и киноязык казахского игрового кино (внутренняя)	Национальная стилистика как система: повторы, мотивы, приемы, “школы”	Композиционные модели; жанровые формулы; устойчивые визуальные решения	Повторяемые стилистические паттерны; приемы “узнаваемости”

стилистическая норма)			
Независимый Казахстан и постсоветская кинодинамика	Идентичность в условиях независимости: рынок, новые темы, новые институции	Новые жанровые режимы; обновление визуального языка; гибридизация с глобальными моделями	Смена тематики; трансформация героя; новые эстетики и форматы
Традиционные концепты “кто мы” и национальная идея	Идентичность как идеологема и культурный тезаурус (ценности, миссия, самописание)	Декларативные/метафорические конструкции; символы общности; фигуры героя/жертвы/служения	Риторика “мы”; ценностные формулы; нарратив национальной миссии

Таблица Б.1 – Перспективные направления институционального развития национального киноязыка и их киноязыковые эффекты

Перспективное институциональное направление	Уровень (адресат)	Ключевые институциональные меры (механизмы реализации)	Киноязыковые эффекты по параметрам аналитической модели (нарратив; время/пространство; герой; аффект; визуально-звук/темпоритм)	Ожидаемый системный результат (воспроизводимость)
Совершенствование механизмов государственной поддержки как условия разнообразия киноязыковых форм	Культурная политика / гос. поддержка	Диверсификация портфеля поддержки (репрезентативные/инновационные линии); введение критерия «киноязыкового потенциала» в проектной оценке; поддержка проектов с формальным риском (при обосновании)	Нарратив: расширение диапазона структур (от линейных до гибридных). Время/пространство: рост вариативности режимов (реконструктивный, рефлексивный, многослойный). Герой: усложнение типологии субъектности. Аффект: разнообразие эмоциональных режимов (от коллективной сопричастности до индивидуальной рефлексии). Визуально-звук/ритм: легитимация новых монтажно-ритмических и звуковых решений	Снижение «канони-зирующей инерции»; закрепление инноваций как институционально допустимой нормы, а не исключения
Институционализация сценарной и авторской инфраструктуры как условие устойчивости нарративных инноваций	Профессиональные / образовательные институции	Сценарные лаборатории и программы development; наставничество и редакция; устойчивые практики командной работы (сценарная комната); проектная экспертиза драматургии	Нарратив: повышение структурной сложности (полифония, многоперспективность, нелинейность при коммуникативной опоре). Время/пространство: освоение сложных хромотопов (память, ретроспекция, разрывы времени). Герой: развитие персонажных дуг и мотивационной многослойности.	Перевод нарративных инноваций в режим профессионально воспроизводимой технологии; снижение зависимости от единичной

			Аффект: тонкая настройка эмоциональных пиков/паузы. Визуально-звук/ритм: ритм и монтаж начинают работать как драматургические инструменты	авторской интуиции
Развитие кинообразования и технологической компетентности как драйвер визуально-звукового обновления	Профессиональные / технологические институции	Обновление программ (монтаж, звук, цвет, VFX); практико-ориентированные лаборатории постпродакшна; доступ к оборудованию/ПО; стандарты операторской, монтажной и звукорежиссерской практики	Нарратив: усиление «рассказа формой» (визуально-звуковая драматургия поддерживает смысл). Время/пространство: пластика времени (ритм, длительность плана) и пространственная выразительность кадра. Герой: выразительность телесности/присутствия через звук/кадр. Аффект: управляемость эмоциональной динамики через звук/музыку/тишину. Визуально-звук/ритм: рост качества, многослойности, точности; более сложные монтажные стратегии	Закрепление нового уровня визуально-звуковой культуры как отраслевого стандарта; воспроизводимость обновленной формы вне «единичных проектов»
Настройка баланса «фестивальное – коммерческое – платформенное» как условие типологической целостности кинополя	Индустрия / дистрибуция / профессиональные сети	Институциональные «мосты» между сегментами: совместные рынки/питчинги, переходные форматы, межсегментные команды; поддержка проектов с сочетанием локальной специфики и жанровой читаемости	Нарратив: гибридные конструкции (жанровая читабельность + авторская сложность). Время/пространство: сочетание рефлексивных режимов с динамикой удержания. Герой: «переводимый» герой (локально укорененный и универсально понятный). Аффект: баланс атмосферности и напряжения. Визуально-звук/ритм: перенос фестивальной визуальной культуры в	Снижение фрагментации кинополя; диффузия инноваций между сегментами; устойчивое сосуществование типологий киноязыка

			массовые/платформенные форматы	
Укрепление институтов публичной интерпретации: критика, медиация, зрительские компетенции	Публичная инфраструктура / медиа	Поддержка профессиональной критики и аналитической журналистики; дискуссионные площадки; киноклубы; образовательные медиаформаты; расширение фестивальных обсуждений	Нарратив: культурная распознаваемость сложных структур. Время/пространство: повышение компетентности восприятия «сложного времени» и символического пространства. Герой: считывание многоуровневой субъектности. Аффект: понимание тонких режимов эмоциональной организации. Визуально-звук/ритм: легитимация выразительных решений как значимых, а не «странных»	Формирование устойчивого «горизонта ожиданий», через который инновации получают общественную легитимацию и повторяемость
Принцип «устойчивой трансформации»: институциональная сборка цепочки воспроизводимости киноязыковых изменений	Системный уровень (интеграция)	Согласование поддержки, образования, производства, легитимации и дистрибуции; снижение разрывов между звеньями; мониторинг эффектов (по параметрам киноязыка)	Нарратив/время-пространство/герой/аффект/визуально-звук: синхронное укрепление всех параметров за счет инфраструктуры, а не единичных решений; перевод инноваций из локальных в повторяемые	Переход от «случайных прорывов» к управляемой воспроизводимости: инновация → тенденция → профессиональная норма

Таблица В.1 – Особенности направлений в кинопроизводстве

Тематики киноязыка	Элементы	Фильмы
Отражение национальных символов и образов	В казахстанских фильмах встречаются образы степи, гор, традиционных жилищ (юрт), национальных костюмов и музыкальных инструментов (домбра). Эти элементы помогают передать атмосферу казахской культуры и создать ощущение национальной принадлежности.	«Кочевник» (2005) С.Бодрова, И. Пассера, Т. Теменова, в котором широко используются панорамные съемки степи и образы кочевого быта.
Отражение социальных и исторических тем	Казахстанские режиссеры часто обращаются к темам истории, культуры и идентичности, а также к современным социальным проблемам.	«Шал» (2012, Е. Турсунов), повествование о жизни пожилого казаха в степи и его борьбе за выживание. "Айка"(2018 С. Дворцовой), остро актуализируется социальная проблема эмигрантов.
Эксперименты с формой и стилем	Молодые казахстанские режиссеры активно экспериментируют с новыми формами и стилями киноязыка, используя современные технологии и приемы	«Ласковое безразличие мира» (2018, А. Ержанов), представлена визуальным оригинальным стилем и сюрреалистической атмосферой.

Таблица В.2 – Социокультурные факторы, влияющие на трансформацию киноязыка

№	Факторы	Характеристики
1	Влияние социальных сетей и интернет-культуры	Социальные сети и интернет-культура оказывают значительное влияние на киноязык, формируя новые способы повествования, визуальные стили и способы взаимодействия с аудиторией. Мемы, вирусные видео и онлайн-сообщества влияют на темы, стиль и распространение фильмов.
2	Глобализация	Кино становится все более международным, с фильмами, создаваемыми и распространяемыми по всему миру. Анализ того, как глобализация привела к распространению голливудских фильмов и одновременно способствовала развитию национальных кинематографий. Изучение того, как фильмы отражают и формируют культурные обмены и конфликты между различными странами и регионами. Распространение глобальной культуры приводит к смешению стилей и жанров, а также к увеличению разнообразия тем и историй, представленных в кино.
3	Изменение зрительских ожиданий	Зрительские ожидания постоянно меняются под влиянием социальных и культурных тенденций. Кинематографистам приходится адаптироваться к этим изменениям, чтобы создавать фильмы, которые будут резонировать с аудиторией.
4	Изменения социальных норм и ценностей	Фильмы отражают и формируют общественное мнение по таким вопросам, как раса, гендер, класс и сексуальность. Например, анализ того, как фильмы о супергероях отражают меняющиеся представления о мужественности и женственности. Исследования, посвященные влиянию кино на социальные движения, например, анализ того, как документальные фильмы способствовали повышению осведомленности об экологических проблемах. Кино становится инструментом для социального диалога и изменений. Изменения в социальных нормах и ценностях, такие как рост феминизма,

		движения за гражданские права, движения против расовых дискриминации, отражаются в фильмах, которые все чаще затрагивают темы равенства, разнообразия и социальной справедливости.
5	Политические и экономические факторы	Кино может служить пропагандой, критикой или способом эскапизма, который помогает справляться со стрессом и находить новые силы для преодоления трудностей. Однако чрезмерное увлечение эскапизмом может привести к избеганию реальных проблем и ухудшению качества жизни. Баланс между реальностью и фантазией – ключ к здоровому подходу к этому феномену. Политические и экономические факторы, такие как войны, революции и экономические кризисы, могут оказывать глубокое влияние на кино, отражая и формируя общественные настроения.
6	Развитие теории кино и критики	Кинокритика и анализ помогают выявить и интерпретировать социокультурные значения, закодированные в фильмах. Развитие теории кино и критики помогает зрителям и кинематографистам понимать и анализировать киноязык, что приводит к более осознанному и экспериментальному подходу к созданию фильмов.
7	Технологические инновации	Изучение того, как цифровые технологии и социальные сети изменили способы создания, распространения и потребления фильмов. Анализ влияния стриминговых платформ на разнообразие кинематографического контента и зрительские привычки. Развитие цифровых технологий, таких как компьютерная графика (CGI), виртуальная реальность (VR) и потоковое видео, радикально изменило способы создания и потребления фильмов. Они позволяют создавать визуальные эффекты, которые ранее были невозможны, а также обеспечивают большую доступность фильмов для зрителей.

Таблица В.3 – Примеры социокультурных факторов, влияющие на киноязык в национальных кинематографах разных стран

Фильм страна	Повествова- тельный аспект	Изобразитель- ный аспект	Временной аспект	Социокуль- турные факторы
«Город Бога» (Бразилия, 2002)	Мозаичная структура, несколько точек зрения.	Яркие цвета, контраст солнечного света и теней.	Быстрый ритм, резкий монтаж.	Проблема преступности в фавелах Рио-де-Жанейро.
«Олдбой» (Южная Корея, 2003)	Нетипичная структура повествования, нелинейность.	Стилевые приёмы неонуара, гипертрофированные цвета.	Длинные непрерывные планы, например сцена драки в коридоре.	Влияние азиатской философии на восприятие мести.
«Жизнь других» (Германия, 2006)	Классический нарратив, чёткая арка персонажа.	Холодные, серые оттенки передают дух ГДР.	Медленный ритм, подчёркивающий напряжение.	Переосмысление прошлого Восточной Германии.
«Тюльпан» (Казахстан, 2008)	Простая история жизни кочевников, документальный стиль.	Минимализм, использование естественного света.	Неспешный ритм, длинные кадры, приближение к реалистичному времени.	Исчезновение традиционного образа жизни кочевников.
«Левиафан» (Россия, 2014)	Аллегорическая притча о судьбе человека перед системой.	Символизм природы, приглушённые цвета.	Медленный темп повествования, длинные планы.	Коррупция и общественное разочарование в современной России.
«Великая красота» (Италия, 2013)	Фрагментированное повествование, отсутствие единого конфликта.	Живописная композиция, вдохновлённая классическим искусством.	Медленный темп, перемежаемый динамичными сценами.	Критика элитного общества и упадка культурных ценностей.

«Бродячие псы» (Тайвань, 2013)	Минимальный диалог, метафоричное повествование.	Статичная камера, кадры-портреты.	Чрезвычайно медленный темп, неподвижные сцены по 5–10 минут.	Проблема нищеты в урбанизированном обществе.
«Тони Эрдманн» (Германия, 2016)	Импровизационный стиль, смесь драмы и комедии.	Реалистичная цветовая палитра, камера «наблюдателя».	Длинные сцены без монтажа, документальная эстетика.	Влияние глобализации на семейные отношения.
«Рома» (Мексика, 2018)	Автобиографический, наблюдательный стиль повествования.	Чёрно-белая операторская работа, игра света и теней.	Неторопливое повествование, длинные сцены без монтажа.	Социальные конфликты и классовые различия в 1970-х в Мексике.
«Паразиты» (Южная Корея, 2019)	Нелинейное повествование, смена жанров от комедии к триллеру.	Контраст бедности и роскоши через цвет и свет.	Динамичный монтаж в первой половине, замедленный – во второй.	Критика социального неравенства в Южной Корее.