ГРНТИ 18.67.27
УДК 791.43/.45
DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1214

ОТРАЖЕНИЕ ВИЗУАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ИСКУССТВЕ КИНООПЕРАТОРА

Снежана Баймуханова[1], Александр Костылев[2]

[1]Қазахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Қазахстан),
[2]Университет «Туран» (Алматы, Қазахстан)

Аннотация. В условиях глобализации и активной трансформации социокультурных практик, вопросы визуальной идентичности приобретают особую теоретическую и практическую важность. Несмотря на наличие обширной киноведческой литературы, посвященной интерпретации национальной тематики, конкретные операторские механизмы, посредством которых репрезентируются элементы идентичности, остаются недостаточно изученными. *Актуальность* темы связана с расширением понимания роли кинооператора в формировании визуальной парадигмы. *Цель* исследования заключается в том, чтобы доказать и систематизировать изобразительные средства и выразительные приемы, посредством которых формируется и транслируется визуальная идентичность в фильмах режиссера Болата Калымбетова «Талан» и «Мукагали». *Задачи* исследования включают: выявление операторских приемов визуализации тоталитарного давления и отчуждения, анализ композиционных решений, определение драматургической роли этнографических элементов в кадре, обоснование роли операторов в трансформации исторической травмы в архетипы идентичности. В контексте *междисциплинарных* исследований, связывающих национальную идентичность, коллективную память и феномен гаптической визуальности в кинематографе, предпринимается попытка анализа светоцветовой драматургии, ракурсно-композиционных решений, монтажно-кадрового ритма и способов репрезентации телесности. Объектом исследования выступают изобразительные решения кинооператоров Сапара Койчуманова («Талан», 2018) и Едыге Несипбекова («Мукагали», 2021) в картинах режиссера Болата Калымбетова. *Результаты* исследования доказывают, что кинематографическая идентичность в кинематографе формируется не за счет поверхностных этнографических атрибутов, а через четкую организацию визуально-пространственной среды. На основе проведенного анализа авторы доказывают определяющую роль операторского мастерства в процессах визуальной актуализации и сохранения культурного кода на экране. Независимо

от полученных результатов, данная работа имеет ряд ограничений, среди которых отсутствие комплексного анализа зрительского восприятия в процессе формирования национальной идентичности. *Практическая значимость* исследования представляет собой вклад в расширение представлений о специфике формирования визуального языка в Республике Казахстан.

Ключевые слова: национальная идентичность, визуальное решение, операторское искусство, гаптическая визуальность, казахское кино.

Для цитирования: Баймуханова, Снежана, и Александр Костылев. Отражение визуальной идентичности в искусстве кинооператора». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, № 3, 2026, 294–308 с. DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1214

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

В современных междисциплинарных исследованиях понятие идентичности выступает фундаментальной категорией, позволяющей осмыслить процессы самоопределения личности, нации, социальной общности, государства. Идентичность не является статичной данностью, она формируется в процессе исторического, социального и визуального конструирования, отражая особенности культурного кода, символических практик и коллективных представлений о принадлежности к сообществу. Американский философ Фрэнсис Фукуяма подчеркивает, что идентичность вырастает из внутренней потребности в признании достоинства индивида и его общности (10). В то же время европейские исследователи акцентируют динамический характер национальной идентичности, указывая, что ее содержание меняется во времени под влиянием институциональных факторов, исторического опыта и трансформации социальных границ (Стивен Дени, Христоф Штейнхардт, Лиза Бхоумик 21).

В контексте постсоветского казахского кинематографа, данная проблематика приобрела ключевое значение — переосмысления исторического прошлого.

Цель работы: выявить и систематизировать визуально-художественные приемы и операторские стратегии, посредством которых конструируется и транслируется казахская идентичность в фильмах режиссера Болата Калымбетова «Талан» (2018, оператор Сапар Койчуманов) и «Мукагали» (2021, оператор Едыге Несипбеков).

Методы

Для решения поставленных задач авторами применен комплексный междисциплинарный подход, сочетающий теории визуальных исследований, киноведческий анализ и методологию смежных гуманитарных дисциплин. В качестве эмпирического материала были выбраны фильмы «Талан» (2018) и «Мукагали» (2021). Анализ осуществлялся по следующим параметрам: композиция кадра, масштаб и ракурс, цветовая организация, свет, движение камеры, пространственная организация, визуальная метафора и связь изобразительного решения с историко-культурным контекстом.

Метод визуально-семиотического и кодового анализа применялся для декодирования пластических элементов кадра как «кинематографических и культурных

кодов». Анализ фокусировался на том, как материальные предметы быта (юрта, национальная одежда, элементы упряжи коней) и элементы природного ландшафта (степь, горы, река) превращаются из этнографических деталей в устойчивые визуальные метафоры. Применение метода включало фиксацию точек зрения камеры, кадрирования и пространственной изоляции персонажей для выявления подтекстных смыслов (например, метафоры прерванного пути или утраты дома).

Метод гаптической визуальности использовался как разновидность образа-переживания для анализа фиксации Сапаром Койчумановым и Едыге Несипбековым пластики человеческого тела, фактур костюмов, предметов. Особенность заключалась в покадровом разборе крупных и средних планов, фиксирующих мимику, текстуру кожи, ритуалы (погребение, прощание), а также взаимодействие человека с природным ландшафтом. Метод позволил доказать, что операторская камера не просто регистрирующий инструмент, а наблюдатель. Она позволяет буквально «чувствовать» поверхности, плотность, температуру и материальность изображения на экране.

Метод кинематографической репрезентации травмы применялся при исследовании сцен, отражающих коллективные травмы казахов XX века (голод, коллективизация). Анализировались конкретные операторские техники: движения камеры, изменения пространственной перспективы с помощью оптики, цветокоррекция. Было выявлено, каким образом пространственные дистанции и цветовые контрасты трансформируют историческую травму в визуальные образы памяти и рессентимента.

Метод формально-стилистического и фильмового анализа операторского искусства включал систематическую процедуру технико-эстетического разбора конкретных эпизодов по следующим параметрам:

– оценка характера освещения (естественное/искусственное, жесткое/мягкое, фронтальное/боковое) и контрастности изображения;

– анализ цветового баланса и цветокоррекции (градация теплых охристо-золотых и холодных сине-серых тонов);

– фиксация использования широкоугольных и длиннофокусных объективов и их влияния на восприятие пространства;

– разбор верхней/нижней точек съемки, ручной камеры, панорамирования и вертикальных отъездов.

Сравнительно-сопоставительный метод применялся для выявления общего и специфического в операторских подходах Сапара Койчуманова («Талан») и Едиге Несипбекова («Мукагали»). Сравнение проводилось по критериям использования природного пейзажа, выстраивания пространственной иерархии (человек и власть/человек и природа) и ритмической организации монтажно-операторских связок.

Теоретические положения о социальных границах, признании и специфике центральноазиатского кинопроцесса сопоставлялись с эмпирическими визуальными данными для формирования концептуальных выводов статьи.

Дискуссия

Многие кинооператоры обращаются к традиционному кочевому миру, его природным образам, символам и ритмам, используя при этом выразительные средства авторского и артхаусного кино. В этом контексте операторское искусство играет ключевую роль, балансируя между технологическими инновациями и сохранением культурной аутентичности.

Кинематограф Казахстана, эволюционируя от советской идеологической модели к авторскому самовыражению, выступает пространством формирования и репрезентации культурного самопознания.

Как правило, в обществах для описания отличий одной нации от другой используется комплексное понятие – национальная идентичность. Исследование

процессов её конструирования средствами кинематографа опирается на широкий спектр научных дискурсов, охватывающих теорию кино, антропологию, культурологию и другое. Рассматривая природу данного феномена, Фредерик Барт характеризовал это следующим образом: «В том, что касается этнических групп, индустриализация, бесспорно, ведет ко всеобщему единообразию. Но это долгий и болезненный процесс. Вместо того чтобы идентифицироваться с племенем, индивид начинает ассимилироваться в группу, где важен приобретенный, а не приписанный статус» (179). Из этого следует – национальная идентичность не всегда статична. Она может меняться в соответствии с изменением политических, экономических и социальных условий в стране или мире. Например, миграция и взаимодействие с другими культурами могут привести к смешению идентичностей и появлению новых форм.

В контексте киноискусства Бенедикт Андерсон считает: «Кинематограф выступает одним из наиболее мощных институтов конструирования национальной идентичности и формированием «воображаемых сообществ»» (30). Развивая эту мысль, антрополог Гордон Грей подчеркивает, что кино формирует общепринятые представления о национальных культурах, конструируя визуальные ценности, нормы и стереотипы (10). В свою очередь, кинокритики Баубек Ногербек и Ержан Джумабеков рассматривая этот вопрос пишут: «Национальные киноиндустрии используют кинематографию как инструмент демонстрации уникальных культурных ценностей и социальных реалий» (87).

В аспекте национального кинематографа киновед Бауыржан Ногербек, отмечал, что кино как самостоятельный художественный феномен начинает утверждаться с 1950-х годов (32). При этом Гульнара Абикеева указывает, на ленту Шакена Айманова «Поэма о любви» (1954), заявившей о национальной идентичности казахов» (История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино государств-участников СНГ, стран Балтии и Грузии 236). Как справедливо замечает таджикская исследовательница Аниса Сабири: «... центральноазиатское кино никогда не было свободно от грамматики советского российского кинематографа» (Sabiri).

Принципиальный сдвиг в изучаемой проблеме происходит в эпоху, когда кинематографисты Қазахстана получили возможность бесцензурной визуальной рефлексии исторического прошлого и личных/коллективных травм. При этом ключевую роль в обретении визуальной независимости сыграла именно эволюция операторского искусства. Отдельные кинооператоры перестали выполнять чисто иллюстративную функцию при режиссерской экспликации, превратив пластику кадра в самостоятельное философское и национально-символическое высказывание. Это соотносится с выводами Абикеевой, которая делит историю кино независимого Қазахстана на три ключевых этапа, отражающих определенный срез национальной идентичности (Abikeeva From Festival and Commercial to People's Cinema: The Transformation of Kazakhstani Cinema as a Manifestation of National Identity 99). Сопоставляя эти классификации с фокусом нашей работы, мы подчеркиваем, что специфика изобразительного решения современного казахского игрового кино строится на переплетении культурных кодов, авторских поисков и влияния глобальных трендов. Через выбор цвета, света, композицию, движения камеры и предметной среды операторы создают многослойные образы, где визуальное становится равноправным партнером нарратива. Обладая мощным инструментарием визуального воздействия, оно является пространством, в котором формируется и закрепляется представление о нации, ее прошлом.

Анализ визуально-операторских решений в фильме «Талан» (2018)

Фильм «Талан» («Отшельник») обращается к одной из самых драматических



Рис.1. Кадр из фильма «Талан» (2018)

страниц казахской истории — периоду насильственной коллективизации, седентаризации (слома номадического уклада) и последующего тотального голода 1930-х годов.

Операторская работа Сапара Қойчуманова выстраивается как визуально-антропологическое исследование трагедии уничтожения традиционного мира. Экспозиция фильма разворачивается по последовательно выстроенному алгоритму: первые сцены строятся на контрастном сопоставлении общих и средних планов (дети, ловящие сусликов в степи) с резкими крупными планами (тела сородичей в яме, стреляные гильзы рядом с ними). Для съемки бытовых и портретных сцен оператор использует нормальные и длиннофокусные объективы, что сжимает пространство и создает ощущение психологической близости с персонажами.

Визуализация неудавшейся откочевки аула строится на композиционном столкновении. Фронтальная мизансцена предводителя рода Таласбека резко сменяется динамичной панорамой с верхней точки съемки, фиксирующей карательный отряд Шормана. Использование нижнего ракурса монументализирует всадников, превращая их в образ подавляющей, обезличенной и неотвратимой государственной угрозы.

Цветокоррекция экспозиционных сцен смещена в сторону высушенных, блеклых, холодновато-охристых тонов. Отсутствие ярких, насыщенных цветов передает экзистенциальную опустошенность земли, охваченной бедствием. Резкие тени возникающие при жестком освещении степи усиливают ощущение графичной суровости.

Сапар Қойчуманов через сцену расстрела соплеменников создает визуальную метафору разрушения родовых связей.

Бессилие человека перед равнодушием государства и военных считывается в эпизоде одиноко идущего ребенка. Найдя шапку брата, он безудержно рыдает на берегу ледяной реки. Для этой сцены оператор использует дрон, плавный отъезд камеры и подъем на значительную высоту. Этот прием выполняет три функции:

— фиксирует масштаб природного пространства (заснеженные горы, ледяная река), подчеркивая беспомощность и ничтожность человеческой фигуры перед лицом государственной катастрофы;

— создает эффект «взгляда бога», отстраняющегося от человеческой боли и переводящего частную трагедию в категорию национального эпоса;

— использование длиннофокусного объектива при движении вверх сжимает перспективу, визуально изолируя мальчика среди суровых природных элементов.

Два мальчика, разлученные в детстве, символизируют разделение народа в период насильственной коллективизации в Казахстане. В начале фильма мы видим, как подчеркнуто выразительно выделяется национальная идентичность через семейные традиции, обряды, одежду, предметы быта. Но после столкновения с рабоче-крестьянской Красной армией наступает обнищание, отчуждение, недоверие, озлобленность между людьми.

Дополнительным визуально-антропологическим символом выступает мотив



Рис. 2. Кадр из фильма «Талан» (2018)

коня Таласбека, возвращающегося к пустой юрте. Камера Койчуманова движется параллельно бегущему животному, а затем поднимается вверх, охватывая одинокую закрытую юрту в горах. Юрта с закрытым шанырaком становится фундаментальной архетипической метафорой прерванного рода, гибели аула и слома номадического космоса.

Киноязык, изменяемый через композицию кадра, цветовую палитру, монтаж ритма, звук и работу с телесностью персонажей, становится медиатором между индивидуальным авторским высказыванием и коллективной культурной памятью. Работа с телесностью персонажей в фильме «Талан» также заслуживает особого внимания. Оператор часто использует крупные планы лиц, позволяющие зрителю увидеть мельчайшие эмоции персонажей. Эти крупные планы снимаются с нормального или слегка длиннофокусного объектива, что создает ощущение интимности и психологической близости. В сценах действия оператор использует более широкие планы и быстрый монтаж, что создает ощущение динамики и опасности. Использование ручной камеры в некоторых сценах добавляет реалистичности и ощущения документальности.

Анализ визуально-операторских решений в фильме «Мукагали» (2021)

Фильм «Мукагали» демонстрирует иной тип операторского мышления, основанный на поэтизации визуального пространства и концептуализации памяти. В центре картины судьба выдающегося казахского поэта Мукагали Макатаева, чье творчество стало выразителем духа нации в условиях тоталитарного давления.

Оператор Едыге Несипбеков выстраивает хронотоп фильма, разделяя его на четыре основных нарративных блока, соответствующих временам года. Сезонная светоцветовая драматургия становится главным инструментом трансляции внутреннего состояния героя и трагедии нации:

– летний блок решен в теплой, золотисто-охристой гамме с мягким рассеянным светом, символизирующим витализм, творческий расцвет и гармонию;

– весенний блок с использованием разбеленной, пастельной тональности, передает хрупкость надежд, поэтическую трепетность;

– осенний блок с преобладанием охристо-коричневых регистров низкой насыщенности с приглушенным боковым светом, материализует концепт увядания и социального отчуждения;

– зимний блок выполнен в резко контрастной, графичной, монохромной сине-голубой и белой палитре выдавая одиночество и обреченность на скорую гибель персонажа.

Эта четырехчастная циклическая структура напрямую отсылает к традиционному номадическому восприятию времени как вечного круговорота природы. Дифференцированная цветокоррекция формирует строгое пластическое зонирование кадра и хронотопа, влияя на темпоритмическое восприятие экранного времени. Визуальное сужение пространства вокруг поэта от «золотого лета» к «монохромной зиме» метафорически концептуализирует трагедию удушения свободной личности тоталитарной идеологической системой.

Особый научно-практический интерес представляет операторское решение ключевой сцены у Дома Правительства, обусловленное необходимостью преодоления технических ограничений при проведении съемок в современной Алматы. Основная сложность заключалась в визуальном несоответствии локации историческому контексту из-за присутствия в кадре урбанистических атрибутов XXI века, таких как кофейни, современные автомобили и дорожные знаки. Для решения данной проблемы оператор Едиге Несипбеков применил метод вертикального панорамирования: с помощью автовышки камера была поднята непосредственно под крышу здания и направлена вертикально вниз, что позволило изолировать съёмочное пространство от нежелательных элементов



Рис.3. Кадр из фильма «Мукагали» (2021)

городской среды и трансформировать ракурсное восприятие мизансцены. Данный метод с верхнего ракурса видоизменил архитектуру Дома Правительства визуально увеличив огромные мраморные колонны и придав им еще большую массивность. За счет этого, фигуры поэта и его жены на холодных мраморных ступенях выглядят крошечными, бессильными и потерянными. Выбор жесткого, холодного верхнего света подчеркивает монументальность государственной машины, подавляющей человека. Таким образом, техническое ограничение съемки благодаря операторской изобретательности превратилось в философский образ социокультурного отчуждения интеллигенции.

Для создания эффекта исторической достоверности и погружения в пространственную память эпохи, Несипбеков использовал специализированные световые фильтры и профили цветокоррекции, имитирующие фактуру и зернистость аналоговой кинопленки 1970-х годов. Мягкий рассеянный свет в интерьерных сценах создает осязаемую атмосферу ностальгии, превращая личную биографию поэта в национальный архетип.

Результаты

В исследовании визуальной идентичности принципиально важен механизм формирования субъектности зрителя. Опираясь на концепцию Кристиана Метца о «воображаемом означающем» (194) и психоаналитический подход Славоя Жижека (111), можно утверждать, что операторская оптика формирует условия для первичной и вторичной идентификации кинозрителя. В «Талане» широкоугольная оптика, низкие ракурсы и суровая колористика заставляют зрителя физически чувствовать тревогу и незащищенность, погружая его в травматический опыт предков. В «Мукагали» мягкий свет, длиннофокусные портреты и поэтическая ритмика камеры вызывают эмоциональный отклик и чувство сопричастности к национальной культуре.

В критической публикации Куанышбека Жакпарова фильм «Талан» иногда трактуется как утилитарный инструмент «декоммунизации» через негативную репрезентацию советских военнослужащих (Жакпаров). Однако авторы данного исследования считают подобную трактовку упрощенной. Анализ операторской драматургии показывает, что рессентимент и трагизм в картинах Калымбетова выступают не как конъюнктурная политика, а как форма работы с коллективной памятью. Визуализация исторической боли через операторское искусство направлена на восстановление преемственности поколений и обретение национальной субъектности.

В контексте выводов исследователей постсоветских идентичностей (Дарья Казаринова, Норайр Дунамалян), акцентирующих непрерывную трансформацию самосознания в странах бывших союзных республик, отметим, что казахстанское кино демонстрирует переход от советской травмы к формированию суверенного визуального кода.

На основе проведенного фильмографического, формально-стилистического и визуально-антропологического анализа операторских решений в фильмах «Талан» и «Мукагали» получены и доказаны поставленные задачи.

Систематизированы конкретные операторские механизмы репрезентации национальной идентичности.

К примеру, в фильме «Талан»:

– целенаправленная десатурация (снижение насыщенности) цвета и смещение цветового баланса в холодный сине-серый и блекло-охристый спектры позволило визуализировать категорию

голода и экзистенциального отчуждения на уровне световой среды;

– использование нижней точки съемки для монументализации образов репрессивной власти и контрастное применение вертикальных отъездов камеры вверх на широких общих планах визуально передает абсолютное одиночество человека;

– построение глубинного кадра (передний план – степь, средний – конь и закрытая юрта, дальний – горы), подчеркивающее физическую и символическую невозможность возврата к утраченному номадическому миру.

В фильме «Мукагали»:

– разработка четырех профилей цветокоррекции (золото лета, пастель весны, охра осени, монохром зимы), трансформирующих циклическое восприятие времени номадов в метафору угасания творческой личности;

– использование верхней точки съемки с автовышки в сцене у Дома правительства, превратившее архитектурные элементы (колонны) в визуальный символ давящей тоталитарной системы;

– применение оптических фильтров и пленочного зерна для создания эффекта исторической памяти и ностальгического погружения в эпоху 1970-х годов.

Доказано – операторская камера фиксирует этнографические детали (национальная одежда, предметный мир, ритуалы) не как статический музейный экспонат, а как динамический элемент кадра, вовлеченный в светотеневую и пространственную драматургию произведения.

Обосновано, что кинооператоры Сапар Койчуманов и Едиге Несипбеков выступают соавторами смыслообразования, чьи пластические решения перерабатывают историческую травму и поэтический нарратив в устойчивые визуальные архетипы национальной идентичности.

Основные положения

Проведенное исследование позволяет сформировать обоснованный научный вывод о природе и механизмах трансляции национальной идентичности в современном казахском кинематографе. Его результаты показывают, что уважение к историческому прошлому выступает фундаментальной формой национальной идентичности, которая положительно коррелирует с коллективным самоуважением. В данном контексте визуальные образы функционируют не только как художественные конструкты, но и как устойчивые культурные архетипы. Интегрируясь в глобальный контекст, они трансформируются в репрезентативный институт сохранения социокультурной аутентичности. Как отмечает исследовательница Энн Каплан: «...творческая деятельность может быть одним из немногих средств, с помощью которых сообщества как угнетенных, так и их угнетателей могут примириться с совершенными преступлениями, оплакивать их, раскаиваться и исправлять их» (63).

Заключение

Ключевой вывод работы заключается в том, что национальная идентичность на экране конструируется не через внешнюю этнографическую иллюстративность или формальное использование национальных атрибутов, а через глубинную организацию визуально-пространственной среды. Полученные результаты подтверждают определяющую роль операторского мастерства в процессе сохранения и визуальной актуализации этой идентичности. Гордон Грей, изучающий кинематограф как социальный институт, считает, что экранное искусство создаёт общепринятые представления о национальных культурах, исторических событиях и социальных нормах, конструируя новые визуальные ценности и трансформируя устоявшиеся культурные стереотипы (Грей).

Перспективы дальнейших исследований в данном направлении связаны с изучением специфики взаимодействия локальных визуальных кодов с глобальными тенденциями транснационального кинопроизводства.

Вклад авторов:

Баймуханова С. – разработка методологии проведения и формирование проблемы исследования, концептуализация выводов, написание основного текста, работа с зарубежными источниками.

Костылев А. – автор идеи, подготовка и исполнение части текста о практической работе кинооператора, подготовка литературного обзора.

Авторлардың үлесі:

Баймуханова С. – зерттеу мәселесін жүргізу және қалыптастыру әдістемесін әзірлеу, КӨЗҚАРАСТАРДЫ ТҰЖЫРЫМДАУ, негізгі мәтінді жазу, дәйексөздерді іздеу

Костылев А. – идея авторы, шетелдік дереккөздермен жұмыс, кинооператордың практикалық жұмысы туралы мәтіннің бір бөлігін дайындау және орындау, әдеби шолуды дайындау.

Authors' contributions:

Baimukhanova S. – development of the research methodology and formulation of the research problem, conceptualization of findings, writing the main text, and identification of relevant sources.

Kostylev A. – originator of the study concept, reviewing international scholarship, preparing and writing a section on cinematographic practice, and preparing a literature review.

Список источников

Андерсон, Бенедикт. *Воображаемые сообщества. Воображаемые сообщества: размышления об истоках и распространении национализма.* Перевод Владимира Николаева, Москва, Канон-пресс-Ц, Кучково Поле, 2001.

Абикеева, Гульнара. *История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино государств-участников СНГ, стран Балтии и Грузии.* Научные редакторы: Нина Кочеляева, Алевтина Николаева-Чинарова, Евгения Пархоменко: сост. указателей Е.В. Пархоменко, А.В. Рябоконь. Москва, Академический проект, 2018.

Abikeeva, Gulnara. "From Festival and Commercial to People's Cinema: The Transformation of Kazakhstani Cinema as a Manifestation of National Identity." *Saryn*, vol. 14, no. 3, Sept. 2026, pp. 93–106, https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.381. Дата доступа 15.09.2026г.

Барт, Фредерик. *Этнические группы и социальные границы.* Москва, Новое издательство, 2006.

Бенедикт, Андерсон. *Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма.* Москва, Кучково поле, 2024.

Gray, Gordon. *Cinema: A visual anthropology.* London: Routledge. - 2020.// https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=iErpDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Methodology+of+Visual+Solutions+in+Cinematography&ots=JRf8viKGlV&sig=nLliXXO__4Byze1yTqfOCPM1bQ&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true 25.08.2022. с. 10. Дата доступа 01.05.2025г.

Denney, Steven, et al. "Identity Conformity in Taiwan and South Korea: Why Citizens in Divided Societies Are Pressured to Overstate National Pride." *Nationalism and Ethnic Politics,* 1–27. https://doi.org/10.1080/13537113.2026.2616954 Дата доступа 10.11.2025г.

Жижек, Славой. *Киногид извращенца: Кино, философия, идеология.* Екатеринбург: Гонзо, 2014.

Жакпаров, Куанышбек. «И ни слова о волках…» https://www.google.com/search?q=https://vosmerka.kz/i-ni-slova-o-volkah/ Дата 12.12.2025г.

Казаринова, Дарья, и Дунамалян, Норайр. "Траектории Развития Постсоветских Идентичностей: подходы, модели, тенденции". *Политическая наука. Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук.* (№ 1). 2022 г.

Kaplan, Ann and Wang, Ban. *Trauma and Cinema Cross-Cultural Explorations.* Hong Kong University Press, 2008.

Метц, Кристиан. *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино.* Санкт-Петербург, Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.

Маркс, Лора. «Кожа фильма» перевод Максим Селезнёв 21.05.2018.

CINETICLE интернет-журнал об авторском кино Выпуск № 24. https://cineticle.com/laura-marks-the-skin-of-the-film/. Дата доступа 17.06.2026.

Ногербек, Бауыржан. *Кино Казахстана.* Алматы, Национальный Продюсерский Центр, 1998.

Ногербек, Баубек, и Джумабеков, Ержан. «Теоретический анализ концепций стиля и языка кино». *Central Asian Journal of Art Studies,* 10, 2025, с. 77–97 https://doi.org/10.47940/cajas.v10i1.1022. Дата доступа 01.06.2025г.

Sabiri, Anisa. "A Jewel Form of Storytelling: Reimagining Central Asian Cinema. Apparatus." *Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe,* no. 17, 2023. (November). https://doi.org/10.17892/app.2023.00017. Дата доступа 15.03.2025г.

Фукуяма, Фрэнсис. Идентичность. *Стремление к признанию и политика неприятия.* Москва, Альпина Паблишер. 2019.

References

Anderson, Benedict. *Voobrazhaemye soobshchestva. Razmyshleniya ob istokakh i rasprostranenii natsionalizma [Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism].* Translated by Vladimir Nokolayev, Moscow, Kanon-press-Ts, Kuchkovo Pole, 2001. (In Russian)

Abikeyeva, Gulnara. *Istoriya natsionalnykh kinematografiy v SSSR i perspektivy razvitiya kino gosudarstv-uchastnikov SNG, stran Baltii i Gruzii [The history of national cinemas in the USSR and the prospects for the development of cinema in the CIS member states, the Baltic countries, and Georgia.]* Nauchnyye redaktory: Nina Kochelyayeva, Alevtina Nikolayeva-Chinarova, Yevgeniya Parkhomenko: sost. ukazateley Ye.V. Parkhomenko, A.V. Ryabokon. Moskva, Akademicheskiy proyekt, 2018. (In Russian)

Abikeeva, Gulnara. "From Festival and Commercial to People's Cinema: The Transformation of Kazakhstani Cinema as a Manifestation of National Identity." *Saryn*, vol. 14, no. 3, Sept. 2026, pp. 93–106, https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.381. Accessed: 15.09.2026.

Bart, Frederik. *Etnicheskiye gruppy i sotsialnyye granitsy [Ethnic Groups and Social Boundaries.] Moscow,* Moskva, Novoye izdatelstvo, 2006. (In Russian)

Benedikt, Anderson. *Voobrazhayemyye soobshchestva. Razmyshleniya ob istokakh i rasprostranenii natsionalizma [Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* Moscow, Kuchkovo Pole, 2024. 2024. (In Russian)

Gray, Gordon. Cinema: *A visual anthropology*. London: Routledge. 2020. https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=iErpDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Methodology+of+Visual+Solutions+in+Cinematography&ots=JRf8viKGlV&sig=nLliXXO__4Byze1yTqfOCPM1bQ&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true 25.08.2022. s. 10. Accessed: 01.05.2025.

Denney, Steven, et al. "Identity Conformity in Taiwan and South Korea: Why Citizens in Divided Societies Are Pressured to Overstate National Pride." *Nationalism and Ethnic Politics,* pp. 1–27. https://doi.org/10.1080/13537113.2026.2616954 Дата доступа 10.11.2025г. Accessed: 10.11.2025.

Zhizhek, Slavoy. Kinogid izvrashchentsa: Kino, filosofiya, ideologiya [Movie guide for the pervert: Cinema, philosophy, ideology.] Yekaterinburg, Gonzo, 2014. (In Russian)

Zhakparov, Kuanyshbek «I ni slova o volkakh…» ["And not a word about wolves…"] https://www.google.com/search?q=https://vosmerka.kz/i-ni-slova-o-volkah/ Accessed: 12.12.2025. (In Russian)

Kazarinova, Darya, and Dunamalyan Norayr. "Trayektorii Razvitiya Postsovetskikh Identichnostey: podkhody, modeli, tendentsii" ["Trajectories of the Development of Post-Soviet Identities: Approaches, Models, Trends."] *Political Science.* Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, (No. 1), 2022. (In Russian)

Kaplan, Ann, and Wang Ban. *Trauma and Cinema Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong University Press, 2008.

Metts, Kristian. *Voobrazhayemoye oznachayushcheye. Psikhoanaliz i kino [The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and Cinema.]* St. Petersburg, European University at St. Petersburg Press, 2013. (In Russian)

Marks, Lora. «Kozha filma» ["The Skin of the Film,"] translated by Maxim Seleznev, May 21, 2018. Cineticle, an online journal about auteur cinema, Issue No. 24. https://cineticle.com/laura-marks-the-skin-of-the-film/. Accessed June 17, 2026. (In Russian)

Nogerbek, Bauyrzhan. *Kino Kazakhstana [Cinema of Kazakhstan.]* Almaty, Natsionalnyy Prodyuserskiy Tsentr, 1998. (In Russian)

Nogerbek, Baubek, i Dzhumabekov, Yerzhan. «Teoreticheskiy analiz kontseptsiy stilya i yazyka kino» ["A theoretical analysis of concepts of film style and language."] *Central Asian Journal of Art Studies,* 10 (1), 2025, pp. 77-97. https://doi.org/10.47940/cajas.v10i1.1022. Accessed: 01.06.2025. (In Russian)

Sabiri, Anisa. "A Jewel Form of Storytelling: Reimagining Central Asian Cinema. Apparatus". *Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*, no. 17, 2023. https://doi.org/10.17892/app.2023.00017. Data dostupa 15.03.2025g.

Fukuyama, Frensis. *Identichnost. Stremleniye k priznaniyu i politika nepriyatiya [Identity. The striving for recognition and the politics of rejection.]* Moskow, Alpina Pablisher. 2019. (In Russian)

Баймуханова Снежана[1]
[1]Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Костылев Александр
«Тұран» университеті (Алматы, Қазақстан)

КИНООПЕРАТОР ӨНЕРІНДЕГІ ВИЗУАЛДЫ БІРЕГЕЙЛІКТІҢ КӨРІНІСІ

Аңдатпа. Жаһандану және әлеуметтік-мәдени тәжірибелердің қарқынды трансформациясы жағдайында визуалды бірегейлік мәселелері ерекше теориялық және практикалық мәнге ие болады. Ұлттық тақырыптарды түсіндіруге арналған ауқымды кинотану әдебиеттерінің болуына қарамастан, бірегейлік элементтерін бейнелейтін нақты операторлық механизмдер әлі де жеткілікті түрде зерттелмеген. *Тақырыптың өзектілігі* кинооператордың визуалды парадигманы қалыптастырудағы рөлін тереңірек ұғыну қажеттілігімен байланысты. *Зерттеудің мақсаты* – режиссер Болат Қалымбетовтің «Талан» және «Мұқағали» фильмдеріндегі визуалды бірегейліктің қалыптасуы мен трансляциялануын қамтамасыз ететін бейнелеу құралдары мен көрнекі тәсілдерді жүйелеу және дәлелдеу. *Зерттеу міндеттері* мыналарды қамтиды: тоталитарлық қысым мен оқшауланудың визуализациялаудың операторлық тәсілдерін анықтау, композициялық шешімдерге талдау жасау, кадрдағы этнографиялық элементтердің драматургиялық рөлін айқындау, сондай-ақ тарихи жарақатты (травма) бірегейлік архетиптеріне айналдырудағы оператордың рөлін негіздеу. Кинематографиядағы ұлттық бірегейлік, ұжымдық жад және гаптикалық визуалдылық феноменін байланыстыратын *пәнаралық зерттеулер* аясында жарық-түс драматургиясы, ракурс-композициялық шешімдері, монтаждық-кадрлық ырғақ және тән көрінісі (телесность) тәсілдері талданады. Зерттеу объектісі ретінде режиссер Болат Қалымбетовтің картиналарындағы кинооператорлар Сапар Қойчумановтың («Талан», 2018) және Едіге Несіпбековтің («Мұқағали», 2021) бейнелеу шешімдері алынды. *Зерттеу нәтижелері* кинодағы киноматографиялық бірегейлік үстірт этнографиялық атрибуттар есебінен емес, визуалды-кеңістіктік ортаның дәйекті ұйымдастырылуы арқылы қалыптасатынын көрсетеді. Жүргізілген талдау негізінде авторлар экрандағы мәдени кодты визуалды түрде өзектендіру және сақтау процестеріндегі операторлық шеберліктің шешуші рөлін дәлелдейді. Алынған нәтижелерге қарамастан, бұл жұмыстың бірқатар шектеулері бар, атап айтқанда, ұлттық бірегейлікті қалыптастыру үдерісіндегі көрермен қабылдауын кешенді түрде зерттеудің жоқтығы. *Зерттеудің практикалық маңыздылығы* Қазақстан Республикасындағы визуалды тілдің қалыптасу ерекшеліктері туралы ғылыми түсініктерді кеңейтуге айтарлықтай үлес қосады.

Түйін сөздер: ұлттық бірегейлік, визуалды шешім, операторлық өнер, гаптикалық визуалдылық, қазақ киносы.

Дәйексөз үшін: Снежана, Баймуханова және Костылев Александр. «Кинооператор өнеріндегі визуалды бірегейліктің көрінісі». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, № 3, 2026, 294–308 с. DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1214

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдеді.

Baimukhanova Snezhana
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Kostylev Alexander
Turan University (Almaty, Kazakhstan)

REFLECTION OF VISUAL IDENTITY IN CINEMATOGRAPHY

Abstract. In the context of globalization and rapidly changing sociocultural practices, the study of visual identity has particular theoretical and practical significance. Despite the availability of extensive film studies literature dedicated to the interpretation of national themes, the specific cinematographic techniques used to represent elements of national identity remain insufficiently explored. The relevance of this topic stems from the need to broaden the understanding of the cinematographer's role in constructing visual meaning. *The purpose* of this study is to substantiate and systematize the visual means and expressive techniques through which visual identity is formed and communicated through the films *Talan* and *Mukagali* by director Bolat Kalybekov. *The research tasks include:* identifying cinematographic techniques for visualizing totalitarian pressure and alienation, examining compositional choices, determining the dramaturgical role of ethnographic elements within the frame, and substantiating the cinematographer's role in transforming historical trauma into archetypes of identity. *Situated within interdisciplinary research linking national identity,* collective memory, and the phenomenon of haptic visuality in cinema, this study analyzes the expressive use of light and color, camera angles and composition, editing rhythms, and representations of the body. The object of the study comprises the visual solutions implemented by cinematographers Sapar Koychumanov (*Talan*, 2018) and Edige Nesipbekov (*Mukagali*, 2021) in the films of director Bolat Kalybekov. *The research findings* demonstrate that cinematic identity is shaped not through superficial ethnographic attributes, but through the precise organization of the visual and spatial environment. Based on the analysis, the authors demonstrate the significant role of cinematography in expressing and preserving cultural codes on screen. Notwithstanding these findings, the study has several limitations, notably the lack of a comprehensive analysis of audience reception in the process of national identity formation. The study contributes to a more nuanced understanding of how the visual language of Kazakh cinema is shaped.

Keywords: national identity, visual style, cinematography, haptic visuality, Kazakh cinema.

For citation: Baimukhanova, Snezhana, and Kostylev Alexander. «Reflection of Visual Identity in the Art of the Cinematographer». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, № 3, 2026, pp. 294–308. DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1214

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interest.

Автор туралы мәлімет:

Баймуханова Снежана – PhD докторы, аға оқытушы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Костылев Александр – Қауымдастырылған профессор, Тұран киноакадемиясының жоғары мектебі (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторе:

Баймуханова Снежана, Доктор PhD, старший преподаватель, Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-5898-5023
E-mail: snezhana06@inbox.ru

Костылев Александр, ассоциированный профессор, Высшая школа Киноакадемии Туран (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-9685-8655
E-mail:a.kostylev@turan-edu.kz

Information about the author:

Baimukhanova Snezhana, PhD, Senior Lecturer at the Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Kostylev Alexander, Associate Professor, Higher School of the Turan Film Academy (Almaty, Kazakhstan)