

ЭКО-ДИСКУРС В КИНООБРАЗЕ АРАЛЬСКОГО МОРЯ: КИНООПЕРАТОРСКИЙ АНАЛИЗ ФИЛЬМОВ «СОРОК ПЕРВЫЙ» И «ИГЛА»

Гаухар Аспандияркызы¹, Гульнара Жумасеитова²

^{1,2}Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

Аннотация. Статья посвящена анализу репрезентации Аральского моря в отечественном и советском кинематографе в контексте экологического дискурса и операторского искусства. Актуальность исследования обусловлена необходимостью переосмысления роли кинооператора как ключевого субъекта в формировании визуального языка, отражающего трансформацию эстетических и мировоззренческих принципов в художественном осмыслении природы. *Целью исследования* является определение особенностей визуализации Аральского моря средствами операторской выразительности. *Методологическая* основа исследования включает киноанализ (композиционные, световые и ритмические решения), интерпретационный подход (семантика визуальных образов) и историко-культурный анализ (влияние эпохи на формирование визуальной поэтики). *Результаты* исследования показали, что в фильме «Сорок первый» (1956, режиссер Григорий Чухрай, оператор Сергей Урусевский) Аральское море представлено как пространство гармонии и духовного очищения, тогда как в фильме «Игла» (1988, режиссер Рашид Нугманов, оператор Мурат Нугманов) – как символ экологической катастрофы и социальной утраты. Кинооператорская стратегия отражает переход от романтической эстетики середины XX века к экзистенциально-критическому восприятию природы конца столетия. Исследование демонстрирует, что визуальный язык кинооператора выступает самостоятельным инструментом формирования экологического нарратива и философской интерпретации природного образа. Практическая значимость работы заключается в расширении методологических подходов к изучению кинооператорского искусства и разработке визуально-экологической модели анализа фильма.

Ключевые слова: Аральское море, экологический дискурс, кинооператорское искусство, визуальный язык, поэтика кадра, свет и композиция, визуальная философия кино.

Для цитирования: Аспандиярқызы, Гаухар, и Гульнара Жумасейтова «Эко-дискурс в кинообразе Аральского моря: кинооператорский анализ «Сорок первый» и «Игла». *Central Asian Journal of Art Studies*, т.11, №1, 2026, с. 348–367, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1130

Благодарности: Авторы выражают огромную благодарность редакции журнала «Central Asian Journal of Art Studies» и анонимным рецензентам за ценное время, которое они любезно уделили нашей статье.

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

Введение

В последние десятилетия экологическая проблематика занимает устойчивое место в гуманитарных исследованиях, включая сферу киноискусства. Кинематограф рассматривается как форма визуальной репрезентации, способная конструировать и транслировать экологический дискурс. В этом контексте природное пространство функционирует не только как элемент художественной среды, но и как самостоятельный смысловой компонент экранного текста.

Особое значение в культурном и художественном осмыслении постсоветского пространства приобретает образ Аральского моря, ставший символом масштабной экологической трансформации региона. Экологические изменения повлияли на формирование специфического визуального кода, в котором природный ландшафт интерпретируется как знак исторического, социального и культурного кризиса. В кинематографе образ Арала приобретает структурно значимую функцию, влияя на композицию кадра, пространственную организацию и световую модель фильма. В связи с этим анализ кинооператорских решений позволяет выявить механизмы визуализации экологической проблематики и определить особенности

формирования экранного образа экологического пространства.

Исследование направлено на теоретическое уточнение операторских механизмов формирования экологического дискурса и на разработку аналитического инструментария для изучения визуальных моделей репрезентации природного пространства в кино. Вместе с тем, несмотря на очевидную значимость экологической проблематики в кино, в современном искусствоведческом и киноведческом дискурсе остается недостаточно проясненным вопросом о специфике визуальных и операторских механизмов репрезентации экологической катастрофы. В большинстве исследований внимание сосредоточено на тематическом и идеологическом анализе фильмов, тогда как кинооператорская работа нередко рассматривается лишь как вспомогательный элемент, а не как самостоятельный носитель смысла. Это порождает исследовательскую проблему: каким образом именно средствами кинооператорского искусства формируется и трансформируется экологический образ природы в кинематографе, и в какой мере визуальная стратегия оператора влияет на интерпретацию экологического дискурса зрителем. В связи с этим центральным исследовательским вопросом настоящей статьи становится

следующий: какие кинооператорские стратегии используются для визуализации образа Аральского моря в советском и постсоветском кинематографе и как эти стратегии отражают трансформацию экологического дискурса — от романтической поэтизации природы к осмыслению экологической катастрофы?

Сравнительный анализ проводится на материалах двух фильмов: «Сорок первый» (1956, режиссер Григорий Чухрай, оператор Сергей Урусевский) и «Игла» (1989, режиссер Рашид Нугманов, оператор Мурат Нугманов). Различие исторических и эстетических контекстов позволяет выявить трансформацию визуальной репрезентации Аральского моря. В обеих картинах ландшафт включен в композиционно-драматургическую структуру фильма и оказывает влияние на формирование смыслового поля произведения.

В фильме «Сорок первый» морской образ реализуется в рамках романтической и поэтической традиции советского кинематографа, выполняя функцию символа вечности, судьбы и исторической неизбежности. Кинооператор Сергей Урусевский применяет выразительные композиционные решения, светотеневую пластичность и протяженные планы, формируя визуальную экспрессию природного пространства и создавая ощущение его величия и бескрайности. Как отмечает Марина Голдовская, «море словно живой персонаж...Урусевский разговаривает его красками, фиксируя на пленке малейшие изменения его состояния. Оно поет, сияет голубизной в момент объяснения в любви, зловеще блестит во время ссоры» (Голдовская 185). В данном художественном контексте Аральское море выступает не как объект экологической проблематики, а как эстетический образ, интегрированный в канон советского

«большого стиля», демонстрирующий взаимодействие операторской выразительности и символической функции природного ландшафта.

В фильме «Игла» морской образ функционирует как знак катастрофы и утраты, приобретая семантику разрушения и исторической депрессии. Кинооператор Мурат Нугманов использует статичную композицию, резкие светотеневые контрасты и минималистичную визуальную пластичность, формируя тревожный визуальный ряд и подчеркивая пустынную и опустошенную природу пространства. Эпизод на Арале интерпретируется как визуальная метафора распада Советского Союза: «Эпизод на Арале тоже читается как метафора разрушающегося Советского Союза — дома заброшены, море иссохло, корабли стоят на песке, и на кораблях больше нет команд» (Абикеева 31). В отличие от романтизированной поэтики Сергея Урусевского, операторская стратегия Мурата Нугманова характеризуется документальной строгостью, сдержанной пространственной организацией кадра и тревожной минималистичной оптико-пластической выразительностью. Таким образом, один и тот же природный объект — Аральское море — в разные исторические периоды представлен через противоположные визуальные коды: от символа вечности и судьбы к знаку экологической и социальной катастрофы, демонстрируя трансформацию операторской визуальной метафоры и ее функциональной семантики.

Как отмечает Мая Меркель, «Изобразительное решение всякого фильма тесно связано с его идеей, сюжетом, жанром и всегда является плодом совместного творчества оператора, режиссера и художника. Однако именно оператор превращает этот общий замысел в реальное киноизображение и доносит его

до зрителя» (Меркель 4). Данное положение выступает методологической основой настоящего исследования, поскольку акцентирует определяющую роль кинооператора в формировании визуальной структуры фильма и его художественно-смыслового содержания.

Актуальность исследования обусловлена недостаточной разработанностью проблематики кинооператорского искусства как самостоятельного феномена в современном искусствоведении, а также отсутствием комплексного сравнительного анализа визуальных стратегий репрезентации Аральского моря в советском и постсоветском кинематографе. Обращение к данной теме позволяет выявить трансформацию операторских подходов, изменение семантики природного образа и эволюцию визуальных кодов в различных историко-культурных контекстах.

Целью данного исследования является анализ кинооператорских стратегий репрезентации Аральского моря в советском и постсоветском кино и выявление того, каким образом визуальный язык кинооператорского искусства отражает трансформацию экологического дискурса от романтического символа к знаку экологической катастрофы.

Для достижения цели определены следующие задачи:

- Выявить теоретико-методологические основы анализа экологического дискурса в кино;
- Проанализировать особенности кинооператорских приемов и художественных стратегий в фильмах «Сорок первый» и «Игла»;
- Определить, каким образом средствами кинооператорского искусства визуализируется образ Аральского моря;
- Изучить роль кинооператора в формировании визуального языка экологического дискурса.

Методы

Методологическая основа статьи формируется на принципах комплексного анализа экранного произведения, сочетающего структурный киноанализ, интерпретационный, сравнительно-аналитический и историко-культурный подходы.

Ключевым методом выступает структурный киноанализ, ориентированный на исследование визуальной природы фильма. В данном контексте работа опирается на концепции анализа зрительного образа, разработанные в трудах Валентина Железнякова (Железняков), Сергея Даниэля (Даниэль) и Майи Меркель (Меркель), где внимание сосредоточено на композиционной организации кадра, световой модели и пластике экранного пространства. Теоретические положения Жиля Делеза (Делез) о кинематографическом образе также учитываются при осмыслении пространственно-временной структуры визуального ряда.

Практическая реализация метода осуществлялась посредством покадрового анализа ключевых эпизодов фильмов «Сорок первый» (1956) и «Игла» (1988), в которых репрезентируется пространство Аральского моря. Анализ включал изучение композиционной глубины, светотеневой структуры, цветовой палитры, динамики камеры и характера взаимодействия персонажа с ландшафтом.

Интерпретационный метод базируется на семиотическом подходе к анализу экранного текста. В данном контексте учитываются положения Юрия Лотмана (Лотман) о семиотике кино, идеи Андре Базена (Базен) о реалистической природе экранного изображения, а также концепции визуального мира экрана, сформулированные Григорием Чахирьяном (Чахирьян). Образ Аральского моря рассматривается

как культурный знак, обладающий символическим и историко-смысловым значением. В рамках интерпретационного метода следует учитывать концепцию «расширенного кино» (expanded cinema), введенную американским критиком Джином Янгблудом (Elio Della Noce, and Lucas Mugari). Критик связывает умножение медиа и способов демонстрации движущихся изображений с их способностью расширять поле сознания зрителя. В своем исследовании он выдвигает две ключевые гипотезы: «художник как эколог» и «искусство как среда», которые позволяют рассматривать визуальные стратегии кинооператора не только как эстетические решения, но и как способ формирования восприятия природного и социального пространства.

Сравнительно-аналитический метод использовался для сопоставления двух картин по единой системе критериев. В данном контексте учитываются исследования казахстанского кино, представленные в работах Гульнары Абикеевой (Абикеева), Бауыржана Ногербека (Ногербек), что позволяет рассматривать анализируемые фильмы в широкой историко-кинематографической перспективе. Дополнительно учитываются материалы киноведа Надежды Берковой (Беркова), одной из немногих казахстанских исследователей, рассматривающих операторскую работу в фильмах, затрагивающих экологические темы. Это подчеркивает значимость экологического кино как инструмента визуальной интерпретации природной среды.

Историко-культурный анализ соотносится с исследованиями истории и теории кинооператорского искусства, представленными в трудах Евгения Громова (Громов), Марины Голдовской (Голдовская) и Михаила Волынца (Волынец), а также Philip Cavendish (Cavendish). Эти работы рассматривают кинооператорскую деятельность как

творческий процесс, анализируют стиль, профессиональные приемы и художественные стратегии операторов. Использование данного подхода обеспечило рассмотрение операторских решений в контексте художественной традиции и культурной парадигмы соответствующего периода.

Дискуссия

Анализ репрезентации Аральского моря в фильмах «Сорок первый» (1956) и «Игла» (1988) позволяет выявить не только различия в художественных подходах, но и более глубокую трансформацию самого визуального мышления в отечественном кинематографе. Образ природы в кино никогда не является нейтральным – он всегда связан с человеческим присутствием и становится носителем метафизического значения. В этом смысле кинооператорское искусство выступает посредником между реальностью и ее символическим восприятием, а свет, композиция и ритм кадра превращаются в философский инструмент осмысления бытия.

В картине «Сорок первый» (1956) режиссера Григория Чухрая оператор Сергей Урусевский формирует визуальный образ, соотносимый с эстетикой советского романтизма 1950-х годов. Действие картины разворачивается на фоне гражданской войны, однако пространственная организация кадра выводит повествование за пределы исторической конкретики, придавая ему философско-символическое измерение. Взаимоотношения красноармейки Марютки и пленного поручика Говорухи-Отрока разворачиваются на берегу Аральского моря, которое функционирует не как нейтральный фон, а как активный семантический компонент визуальной структуры фильма. На берегах Аральского моря красноармейкой и пленным поручиком Говорухой-Отроком

становится символом человеческого начала, способного преодолеть вражду и войну.



Рис. 1. Кадр из фильма «Сорок первый» (1956)

Аральское море становится не просто фоном, а полноценным участником драмы, зеркалом в котором отражаются чувства героев. Пространство моря наполнено светом, воздухом и свободой, а движение камеры приближает зрителя к состоянию эмоционального сопричастия. В этом фильме Аральское море — не локальный топос, а метафора вечности и неизбежности судьбы. Оно выступает пространством очищения, где герой и героиня сталкиваются с абсолютом — с природой, которая сильнее человеческих страстей. В операторской поэтике Сергея Урусевского очевидно стремление к «тотальному кадру» - к синтезу движения, света и чувства. Через пластическую выразительность кадра оператор утверждает гармонию человека и мира, отражая дух своего времени — эпохи идеалистической веры и единство человека и природы. Его



Рис. 2. Кадр из фильма «Сорок первый» (1956)

камера стремится к движению, дыханию, взаимодействию человека и стихии.

В анализируемом эпизоде момент осознания взаимного чувства главных героев передается посредством статичной операторской позиции, которая выступает формой созерцательного наблюдения. Камера не вторгается в пространство персонажей, не использует активного движения, тем самым создавая эффект дистанции и визуальной объективности. Однако внутренняя динамика кадра формируется за счет движения самих героев и природной среды. Бег персонажей по береговой линии организует ритмическую структуру пространства, а волновая активность моря функционирует как параллельный пластический элемент, усиливающий эмоциональное напряжение сцены. Морская поверхность, формирующая ритм волны, метафорически соотносится с нарастающей страстью и внутренним импульсом героев. Таким образом, природная среда становится не фоном, а активным выразительным компонентом кадра.

Композиционно пространство выстроено в глубину: линия горизонта, открытое голубое небо и протяженность берега создают ощущение свободы и расширенного эмоционального состояния. Цветовая палитра, основанная на доминировании голубых и светлых тонов, усиливает эффект гармонии и романтической поэтизации



Рис. 3. Кадр из фильма «Сорок первый» (1956)



Рис. 4. Кадр из фильма «Игла» (1988)

природы. Статичность камеры при сохранении динамики внутри кадра формирует особый визуальный парадокс: внешняя устойчивость композиции сочетается с внутренним движением чувств. В эпизоде, где герои останавливаются и ведут философский диалог о жизни, композиция становится более уравновешенной, а ритм кадра замедляется. Пространственная открытость и естественное освещение подчеркивают интонацию доверительности и экзистенциальной рефлексии. Таким образом, операторское решение сцены строится на взаимодействии статичной точки наблюдения и природной динамики, что позволяет визуализировать состояние влюбленности через синтез движения, света и пространственной организации.

Совершенно иную концепцию визуального восприятия Арала предлагает Мурат Нугманов в фильме «Игла». Фильм стал одним из ключевых произведений казахского кино конца 1980-х годов. Как подчёркивает Инна Смаилова, «Необычная эстетика фильма, созданная из изобразительных и речевых цитат, потрясла тогда многих. Это новизна изобразительной формы и свежесть содержания фильма стала отправной точкой в отечественной кинематографии, подарившей целое направление — казахская новая волна» (Смаилова 14). Фильм рассказывает о молодом человеке по имени Моро, который возвращается в Алматы и узнает, что подруга Дина оказалась втянута в наркотическую зависимость.



Рис. 5. Кадр из фильма «Игла» (1988)

Пытаясь спасти ее, он сталкивается с преступным миром и коррупцией, охватившей город. На фоне мрачных индустриальных пейзажей и отчужденной атмосферы эпохи «перестройки» разворачивается история внутреннего сопротивления, одиночества и поиска утраченных смыслов. Если Сергей Урусевский строит кадр как пространство внутренней гармонии, то Мурат Нугманов раскрывает его как территорию разрушения. Его камера статична, и документально точна. Свет у Мурата Нугманова — это не просто источник видимости, а художественный инструмент, создающий особую, узнаваемую интонацию кадра. Он выстраивает пространство через резкость и контраст, превращая изображение в метафору внутреннего поиска и тревожного созерцания. Море здесь уже не море, а его отсутствие — пустота, след утраты. Таким образом, оператор переводит природный пейзаж в метафизический план: Арал становится не географическим, а психологическим образом.

Через визуальные средства — контраст света и тени, неподвижную композицию, замедленный ритм — Мурат Нугманов выражает то, что можно назвать «экологической меланхолией» эпохи перестройки. В фильме «Игла» визуальная ткань строится именно вокруг этого чувства: камера фиксирует умирающий мир, где человек оторван от природы, а городская среда подавляет остатки живой материи. Оператор превращает зрительный образ в

экологический комментарий, где каждый кадр — это метафора опустошённого пространства.

Если у Сергея Урусевского природа «возвышает» человека, то у Мурата Нугманова она «обнажает» его бессилие. Эта противоположность не просто отражает смену художественных эпох, но и демонстрирует изменение антропологической позиции в отечественном кино. От человека-творца к человеку-наблюдателю, от гармонии к отчуждению. Визуальный язык перестаёт быть воспроизводящим — он становится рефлексивным. Камера больше не «смотрит» на мир, она фиксирует его разложение.

В анализируемом эпизоде пространство высохшего Аральского моря конструируется как визуальный образ утраты и разрыва с прошлым. Пустынный ландшафт, где вместо воды — песчаная поверхность, формирует предельно редуцированную среду, лишённую привычных ориентиров. В начальном кадре статичная камера фиксирует движение персонажей со спины: главный герой Моро выступает как направляющая фигура, задающая вектор движения, тогда как Дина следует за ним. Подобная композиция подчеркивает мотив пути и одновременно — неопределенность цели. Статичность камеры усиливает ощущение безысходности: пространство остается неподвижным и индифферентным к движению героев.

В последующем переходе ракурса меняется: камера располагается фронтально, однако дистанция между персонажами и желаемой точкой — кораблем — сохраняется. Это визуальный прием акцентирует недостижимость объекта, который выступает метафорой утраченного моря. Сам корабль, оказавшийся на суше, становится знаком разрушенной советской модели мироустройства.

Когда Моро начинает взбираться на корабль, оператор переходит к нижнему ракурсу. Съемка снизу усиливает экспрессивность сцены, придавая фигуре героя масштаб и драматическую напряженность. Появление ручной камеры вносит элемент внутренней нестабильности изображения: легкая вибрация кадра передает состояние тревоги и утраты равновесия. Далее камера перемещается в верхнюю точку и выполняет плавную панораму сверху вниз, раскрывая пространство корабля и окружающей пустоты. Отсутствие водной поверхности в кадре становится ключевым визуальным фактом — море не просто не показано, оно исключено из видимого мира. Съемка эпизода единым планом усиливает эффект непрерывности и неразрывности действия, подчеркивая безостановочный характер движения героев. Финальный верхний ракурс, фиксирующий их дальнейший бег в поисках моря, формирует обобщенную метафору исчезновения системы — экологической, социальной, экзистенциальной. Пространство утрачивает целостность, а движение персонажей приобретает характер символического жеста сопротивления пустоте.

Таким образом, кинооператорское решение строится на сочетании статичной наблюдательной позиции, смены ракурсов и движения ручной камеры, что позволяет визуально артикулировать тему экологической катастрофы как распада прежнего мироустройства.

Кинооператорское искусство в обоих фильмах выполняет функцию медиатора между человеком и природой, но характер этого медиаторства радикально различен. Сергей Урусевский выступает как «поэт света», создающий визуальную оду жизни, тогда как Мурат Нугманов — как «археолог реальности», извлекающий из руин мира фрагменты смысла. Такое сопоставление демонстрирует,

что кинооператор способен не просто передавать сюжет или эмоциональное состояние, но формировать философию кадра, где каждый элемент становится знаком времени.

Следовательно, кинооператорское искусство следует рассматривать не как технический процесс, а как форму художественного мышления, способную выражать сложные философские и экологические идеи. Визуальные стратегии, используемые Сергеем Урусевским и Муратом Нугмановым, воплощают два полюса восприятия природы — сакральный и трагический. Аральское море в этом контексте становится зеркалом человеческой истории, в котором отражаются идеалы, страхи и надежды эпохи.

Таким образом, результаты настоящего исследования дополняют и расширяют существующие подходы в области изучения визуальной экологии кино. Сравнительный анализ показывает, что образ Аральского моря проходит путь от символа вечности к знаку катастрофы — что отражает не только эволюцию киноязыка, но и историко-культурный перелом. В этом заключается ключевая новизна работы: впервые анализируется операторская философия двух эпох через призму экологического образа.

Результаты

Результаты проведенного исследования доказывают, что репрезентация Аральского моря в отечественном и советском кинематографе связана не столько с реалистическим изображением природного ландшафта, сколько с формированием сложного визуального и философского кода, в котором природа становится метафорой исторического и духовного состояния человека. Сопоставительный анализ фильмов «Сорок первый» 1956, режиссер Григорий Чухрай, оператор Сергей Урусевский и «Игла» 1988,

режиссер Рашид Нугманов, оператор Мурат Нугманов позволил выявить закономерности изменения визуального языка и операторской философии в контексте перехода от советской эпохи к постсоветской.

Визуальная структура и символическая нагрузка природного ландшафта. В фильме «Сорок первый» оператор Сергей Урусевский формирует образ Арала через эстетику «большого стиля» советского романтизма. Светотеневая композиция и использование протяженных планов создают ощущение бесконечности и одухотворенности пространства. Море, песок и небо взаимодействуют в едином визуальном ритме, подчеркивая идею гармонии человека и природы. Сергей Урусевский применяет плавные движения камеры, естественное освещение и сложную композицию с множественными планами, что позволяет не просто фиксировать действие, но формировать метафору судьбы. Таким образом, Аральское море становится символом вечности и очищения, а пространство — ареной духовного столкновения между любовью и долгом. Эстетика света у Сергея Урусевского тяготеет к «поэтическому реализму»: изображение не просто передает реальность, но возвышает её до уровня мифа.

В противоположность этому, оператор Мурат Нугманов в фильме «Игла» создаёт образ опустошённого Арала, превращая природный пейзаж в знак экологической катастрофы и утраты. Камера фиксирует пространство в его неподвижности, холодные тона и контрастное освещение формируют особую визуальную структуру, в которой каждая деталь подчинена авторскому замыслу. В интервью, данном Муратом Нугмановым, отмечается, что движение камеры является одним из ключевых выразительных инструментов кинооператора. Оно способно передавать

динамику и ритм сцены, воздействовать на эмоциональное восприятие зрителя и усиливать драматическое напряжение. Плавные движения создают ощущение непрерывности и гармонии, тогда как резкие или хаотичные — вызывают чувство тревоги и непосредственного присутствия, тем самым формируя особую энергетику кадра и индивидуальную эстетику произведения (Aspandiyarkyzy). Свет у Мурата Нугманова не столько освещает, сколько моделирует эмоциональное пространство кадра, становясь выразительным элементом его индивидуального стиля. Появляется ощущение документальной отстранённости, что создаёт эффект отчуждения и внутренней тревоги. Если Сергей Урусевский строит кадр вокруг света как символа жизни, то Мурат Нугманов использует тень как знак исчезновения и распада. Таким образом, один и тот же географический объект становится противоположными эстетическими концептами — от поэтической бесконечности до философской пустоты.

В 1950-е годы кинооператорское искусство подчинялось идеологическим задачам, поэтому визуальный язык Сергея Урусевского связан с героизмом, гармонией, человечностью. В 1980-е, напротив, кинооператор становится философом визуального, который через фактуру света, цвета и статики или подвижной камеры выражает духовный кризис эпохи.

Мурат Нугманов, работая минимализмом и пространственной пустотой, превращает визуальный ряд в форму экологического метафоризма. Аральское море, исчезнувшее с карты, превращается в экранную метафору пустоты современного человека, потерявшего связь с природой и самим собой. Таким образом, наблюдается переход от антропоцентрического взгляда к экологическому сознанию, где человек рассматривается не как

господин природы, а как ее часть, зависимая от экосистемных процессов. Этот переход фиксируется именно на уровне кинооператорской пластики — в композиции, цветовой палитре, ритме и световоздушной перспективе.

Свет и ритм как носители экологического смысла. Особое значение в обоих фильмах имеет световая организация кадра «Свет — это лепка фигуры, ее объем, фактура» (Головня 16). Сергей Урусевский использует мягкий, рассеянный свет, он объединяет пространство кадра в единую «жизненную субстанцию». Мурат Нугманов, напротив, использует жесткий контраст света и тени, где каждый источник света подчеркивает драматизм ситуации и отчуждение героев. Свет перестает быть природным, он становится символическим, тревожным, холодным.

Анализ цветовой палитры показал, что Сергей Урусевский тяготеет к теплым, «живым» тонам — золотистым, охристым, песочным, тогда как Мурат Нугманов использует серо-синие оттенки, подчеркивая индустриальный и урбанистический контекст конца 1980-х годов XX века. Свет — это также международный, межкультурный язык, с помощью которого мы можем рассказать историю. Свет — это эмоциональный язык, он вызывает одинаковую реакцию у всех, кто его видит. (Landau 8). Тем самым, кинооператорская работа отражает не только технические изменения (пленка — цифра, объектив — статическая фиксация), но и философскую трансформацию восприятия природы.

Концепция «экологического кадра» как форма визуального мышления. Проведенный анализ позволяет сформулировать понятие «экологического кадра» — такого визуального построения, где природный ландшафт несет не иллюстративную, а смысловую нагрузку. В обоих фильмах

Аральское море не просто пространство действия, а носитель идейной метафоры: у Сергея Урусевского — гармонии и очищения, у Мурата Нугманова — исчезновения и отчуждения.

В контексте теории кино кадр традиционно рассматривается как структурная единица экранного высказывания, организующая пространство, время и смысловую перспективу произведения. В визуально-семиотических моделях кадр интерпретируется как знаковая система, в феноменологическом подходе — как форма телесного и перцептивного опыта, в эстетическом анализе — как композиционно-световая структура художественного образа.

В рамках экологического дискурса возникает необходимость уточнения специфики тех визуальных построений, в которых природный ландшафт перестает выполнять иллюстративную функцию и приобретает статус самостоятельного смыслообразующего элемента. В этой связи предлагается понятие «экологического кадра» как аналитической категории, обозначающей такой тип композиционно-световой организации изображения, при котором природная среда структурирует драматургию кадра и выражает ценностное отношение эпохи к природе. Таким образом, «экологический кадр» не сводится к изображению пейзажа как фона, а фиксирует модель взаимодействия человека и среды, отражая степень гармонии, отчуждения или катастрофичности этого взаимодействия.

Эта трансформация отражает изменение самого понимания экологии в искусстве — от физической среды к духовно-этической категории. Подобно тому как художник передаёт пространство на полотне или рисовальщик — на бумаге, кинооператор способен с помощью кинокамеры воспроизвести пейзаж в его естественных

перспективных соотношениях.

Благодаря этому изображение на экране воспринимается зрителем как правдоподобное и убедительное, создавая иллюзию реальности происходящего (Чахирьян 206). Кинооператор выступает не только как «создатель изображения», но и как интерпретатор реальности, способный через визуальный язык формировать экологическое сознание зрителя. Результаты анализа доказывают, что кинооператорское искусство играет ключевую роль в формировании эко-дискурса на уровне визуального языка. Переход от светлого, «жизнеутверждающего» взгляда Сергея Урусевского к тревожной и аналитической оптике Мурата Нугманова отражает не только изменение эстетики, но и глубокую мировоззренческую трансформацию общества. Таким образом, Аральское море становится экраным символом эпохи: в 1950-е — пространством надежды, в 1980-е — знаком потери и необходимости переосмысления отношений человека и природы.

Основные положения

1. Впервые осуществлен системный сравнительный анализ кинооператорских стратегий репрезентации Аральского моря в советском и постсоветском кинематографе с позиции визуальной экологии.

2. Теоретически сформулировано и методологически обосновано понятие «экологический кадр» как аналитической единицы кинооператорского анализа, характеризующей визуальную модель репрезентации природной среды в условиях экологической проблематики.

3. Установлена взаимосвязь между трансформацией световой и композиционной организации кадра и изменением мировоззренческих установок соответствующей эпохи.

4. Обосновано, что кинооператорское искусство выступает автономным механизмом формирования экологического дискурса, а не исключительно техническим инструментом режиссерской концепции.

Заключение

Проведенное исследование позволило установить, что кинооператорские стратегии визуализации Аральского моря в советском и постсоветском кинематографе отражают принципиально различные модели экологического и мировоззренческого восприятия природы. В советском кино операторская стратегия направлена на эстетизацию и символическую поэтизацию природного пространства, где Аральское море функционирует как образ гармонии и вечности. В

постсоветском кинематографе, напротив, операторская оптика ориентирована на демифологизацию природного образа и выявление признаков экологической и исторической катастрофы через статичную композицию, визуальный минимализм и документальную фиксацию опустошенного пространства.

Таким образом, трансформация кинооператорских стратегий — от пластически выразительной, динамичной и гармонизирующей визуальной модели к статичной, редуцированной и документально строгой фиксации — отражает переход от романтической поэтизации природы к ее осмыслению как пространства утраты и кризиса. Это подтверждает, что кинооператорское искусство выступает самостоятельным механизмом формирования экологического дискурса и визуального выражения мировоззренческих изменений эпохи.

Вклад авторов:

Гаухар Аспандиярқызы – разработка концепции, проведение исследования, работа с архивами и статистическими данными, анализ архивных материалов, написание основного текста, перевод аннотации, оформление статьи и списка использованных источников.

Гульнара Жумасейтова – консультирование, концепция исследования, развитие методологии, редактирование основного текста и аннотации, анализ и обобщение теоретических данных.

Авторлардың үлесі:

Гаухар Аспандиярқызы – тұжырымдаманы әзірлеу, зерттеу жүргізу, архив және статистикалық деректермен жұмыс істеу, архив материалдарын талдау, негізгі мәтінді жазу, аннотацияны аудару, мақаланы және пайдаланылған дереккөздердің тізімін рәсімдеу.

Гульнар Жумасейтова – кеңес беру, зерттеу тұжырымдамасы, әдіснама дамыту, негізгі мәтінді және аннотация мәтінін өңдеу, теориялық деректерді талдау және жалпылау.

Authors contribution:

Gaukhar Aspandiyarkyzy – concept development, research, work with archives and statistical data, analysis of archival materials, writing the main text, translation of the abstract, design of the article and the list of sources used.

Gulnar Zhumaseitova – consulting, research concept, methodology development, editing of the main text and abstract, analysis and generalization of theoretical data.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ:

- Абикеева, Гульнар. *Казахская новая волна*. Алматы, Art House, 2021.
- Абикеева, Гульнар. *Кино независимого Казахстана*. Алматы, Казахфильм, 2024.
- Alcolea-Banegas. «The Social Dimension of Cinema in Terms of Science, Technology, and Society». *Philosophy, Science and Cinema*, edited by W.J. Gonzalez, Cham, Palgrave Macmillan, 2025, pp.163-209 DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-031-68989-5>
- Аспандиярқызы, Гаухар. «Visual philosophy and cinematographer's intuition: A conversation with Murat Nugmanov» *KinoKultura*, № 90, октябрь 2025. <https://www.kinokultura.com/2025/90i-aspandiyarkyzy-nugmanov.shtml>
- Базен, Андре. *Что такое кино?*. Москва, Искусство, 1972.
- Беркова, Надежда, и Дорофеева Надежда. «Вовлекать людей в процесс познания». *Central Asian Journal of Art Studies*, 7, № 3, 2022, с. 89–103, DOI:<https://doi.org/10.47940/cajas.v7i3.592>
- Blanco Pérez, Manuel. “Cinema and Transdiscursive Semiotics. Digital Cinema in the Multiscreen Era: A New Environment, a New Spectator”, *Comunicación Y Sociedad*, №18, 2021, pp. 1-21. DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7886>
- Brown, Blain. *Cinematography: Theory and Practice: For Cinematographers and Directors*. London, Routledge. 2021. DOI: 10.4324/9780429353239
- Вольнец, Михаил. *Профессия: оператор*. Москва, Искусство, 1972.
- Wheeler, Paul. *Practical cinematography. Practical Cinematography*. 2nd ed. Oxford, Focal Press, 2005.
- Голдовская, Марина. *Десять операторских биографий*. Москва, Искусство, 1978.
- Головня, Анатолии. *Свет в искусстве оператора*. Москва, Госкиноиздат, 1945.
- Громов, Евгений. *Кинооператор Анатолий Головня*. Москва, Искусство, 1980.
- Даниэль, Сергей. *Искусство видеть*. Москва, Искусство, 1990.
- Делёз, Жиль. *Кино: Образ-движение*. Образ-время. Москва, Ad Marginem, 2012.
- Elio Della, Noce, and Lucas Murari. «Introduction: Expanded Nature - Ecologies of Experimental Cinema», Palgrave Macmillan, Cham, 2025, pp.1-13. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-70729-2_1
- Железняков, Виктор. *Анатомия зрительного образа*. Москва, ВГИК, 2012.
- Cavendish, Philip. *The Men with the Movie Cameras: The Theory and Practice of Camera Operation within the Soviet Avant-Garde of the 1920s*. New York, Berghahn Books, 2013.
- Li Yuzhi, and Lu Tianfeng & Tian Feng. «A lightweight weak semantic framework for cinematographic shot classification», *Scientific Reports* 13, 16089, 2023, pp. 1-12 DOI: <https://doi.org/10.1038/s41598-023-43281-w>

Landau, David. *Lighting for Cinematography*. London, New York, USA, Bloomsbury, 2014.

Лотман, Юрий. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин, Ээсти Раамат, 1973.

Mulvey, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. New Yourk, 1989.

Меркель, Мая. *Включить полный свет*. Москва, Искусство, 1962.

Ногербек, Бауыржан. *История казахского кино*. Алматы, Рауан, 1997.

Sobchack Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. University of California Press, Ltd.London, England, 2004.

Schumann, Claudia, and Strand, Torill. «Cinema, Philosophy and Education», *Stud Philos Educ* №40,2021, pp. 453-459. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11217-021-09797-2>

Чахирьян, Григорий. *Изобразительный мир экрана*. Москва, Искусство, 1977.

Wheeler, Paul. *Practical cinematography Wheeler, Practical Cinematography*. Oxford, Focal Press, 2005.

References:

- Abikeeva, Gulnara. *Kazakh New Wave*. Almaty, Art House, 2021. (In Russian)
- Abikeeva, Gulnara. *Cinema of Independent Kazakhstan*. Almaty, Kazakhfilm, 2024. (In Russian)
- Alcolea-Banegas. «The Social Dimension of Cinema in Terms of Science, Technology, and Society». *Philosophy, Science and Cinema*, edited by W.J. Gonzalez, Cham, Palgrave Macmillan, 2025, pp.163-209 DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-031-68989-5> (In English)
- Aspandiyarkyzy, Gaukhar. “Visual Philosophy and Cinematographer’s Intuition: A Conversation with Murat Nugmanov.” *KinoKultura*, no.90, October 2025. www.kinokultura.com/2025/90i-aspandiyarkyzy-nugmanov.shtml (In English)
- Bazin, André. *Chto takoe kino?*. Moscow, Iskusstvo, 1972. (In Russian)
- Berkova, Nadezhda, and Dorofeeva, Nadezhda. «Vovlekat` lyudey v protsess poznaniya». *Central Asian Journal of Art Studies*, vol.7, №3, 2022 pp. 89–103. DOI: <https://doi.org/10.47940/cajas.v7i3.592> (In Russian)
- Blanco Pérez, Manuel. “Cinema and Transdiscursive Semiotics. Digital Cinema in the Multiscreen Era: A New Environment, a New Spectator”, *Comunicación Y Sociedad*, №18, 2021, pp. 1-21. DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7886> (In English)
- Brown, Blain. *Cinematography: Theory and Practice: For Cinematographers and Directors*. London, Routledge, 2021. DOI: [10.4324/9780429353239](https://doi.org/10.4324/9780429353239) (In English)
- Volynets, Mikhail. *Professiya: operator*. Moscow, Iskusstvo, 1972. (In Russian)
- Wheeler, Paul. *Practical Cinematography*. 2nd ed. Oxford, Focal Press, 2005. (In English)
- Goldovskaya, Marina. *Desyat` operatorskikh biografy*. Moscow, Iskusstvo, 1978. (In Russian)
- Golovnya, Anatoly. *Svet v iskusstve operatora*. Moscow, Goskinizdat, 1945. (In Russian)
- Gromov, Evgeny. *Kinooperator Anatoly Golovnya*. Moscow, Iskusstvo, 1980. (In Russian)
- Daniel, Sergey. *Iskusstvo videt`*. Moscow, Iskusstvo, 1990. (In Russian)
- Deleuze, Gilles. *Kino:obraz-dvizhenie. Obraz-vremya*. Moscow, Ad Marginem, 2012. (In Russian)
- Elio Della, Noce, and Lucas Murari. “Introduction: Expanded Nature – Ecologies of Experimental Cinema”, *Palgrave Macmillan*, Cham, 2025, pp. 1–13. DOI: [www.doi.org/10.1007/978-3-031-70729-2_1](https://doi.org/10.1007/978-3-031-70729-2_1) (In English)
- Zheleznyakov, Viktor. *Anatomiya zritel'nogo obraza*. Moscow, VGIK, 2012. (In Russian)
- Cavendish, Philip. *The Men with the Movie Cameras: The Theory and Practice of Camera Operation within the Soviet Avant-Garde of the 1920s*. New York, Berghahn Books, 2013. (In English)

Li Yuzhi, and Lu Tianfeng & Tian Feng. "A Lightweight Weak Semantic Framework for Cinematographic Shot Classification", *Scientific Reports*, 13, 16089, 2023, pp. 1–12. www.doi.org/10.1038/s41598-023-43281-w (In English)

Landau, David. *Lighting for Cinematography: A Practical Guide to the Art and Craft of Lighting for the Moving Image*. New York, Bloomsbury Academic, 2014. (In English)

Lotman, Yuri. *Semiotika kino i problem kinoestetiki*. Tallinn, Eesti Raamat, 1973. (In Russian)

Mulvey, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. New York: Palgrave Macmillan, 1989. (In English)

Merkel, Maya. *Vklyuchit polnyy svet*. Moscow: Iskusstvo, 1962. (In Russian)

Nogerbek, Baurzhan. *Istoriya kazakhskogo kino*. Almaty: Rauan, 1997. (In Russian)

Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. London, University of California Press, 2004. (In English)

Schumann, Claudia, Strand, Torill. "Cinema, Philosophy and Education", *Studies in Philosophy and Education*, no. 40, 2021, pp. 453–459. www.doi.org/10.1007/s11217-021-09797-2 (In English)

Chakhiryan, Grigory. *Izobrazitel`nyy mir ekrana*. Moscow, Iskusstvo, 1977. (In Russian)

Wheeler, Paul. *Practical cinematography Wheeler, Practical Cinematography*. Oxford, Focal Press, 2005. (In English)

Аспандиярқызы Гаухар, Жұмасеитова Гульнар.

Қазақ Ұлттық Хореография Академиясы (Астана, Қазақстан)

АРАЛ ТЕҢІЗІНІҢ КИНОБЕЙНЕСІНДЕГІ ЭКО-ДИСКУРС: «ҚЫРЫҚ БІРІНШІ» ЖӘНЕ «ИНЕ» ФИЛЬМДЕРІН КИНООПЕРАТОРЛЫҚ ТАЛДАУ

Аңдатпа. Мақала Арал теңізінің бейнесін кеңестік және қазақстандық кино өнеріндегі экологиялық дискурс пен кинооператорлық өнер тұрғысынан талдауға арналған. Зерттеудің өзектілігі табиғатты көркемдік тұрғыдан пайымдауда эстетикалық және дүниетанымдық ұстанымдардың трансформациясын бейнелейтін визуалды тілдің қалыптасуындағы кинооператордың басты субъект ретіндегі рөлін қайта қарастыру қажеттілігімен айқындалады. Зерттеудің мақсаты – кинооператорлық көркемдік құралдары арқылы Арал теңізін визуализациялау ерекшеліктерін анықтау. Зерттеудің әдіснамалық негізін киноталдау (композициялық, жарықтық және ырғақтық шешімдер), интерпретациялық тәсіл (визуалды бейнелер семантикасын талдау) және тарихи-мәдени талдау (дәуір ықпалының визуалды поэтиканың қалыптасуына әсері) құрайды. Зерттеу нәтижесінде «Қырық бірінші» (1956, режиссері Григорий Чухрай, операторы Сергей Урусевский) фильмінде Арал теңізі үйлесім мен рухани тазару кеңістігі ретінде көрініс тапқаны, ал «Ине» (1988, режиссері Рашид Нұрманов, операторы Мұрат Нұрманов) фильмінде экологиялық апат пен әлеуметтік күйреудің символы ретінде бейнеленгені анықталды. Кинооператорлық стратегия XX ғасырдың ортасындағы романтикалық эстетикадан ғасыр соңындағы табиғатты экзистенциалды-сыни қабылдауына өтуді көрсетеді. Зерттеу кинооператордың визуалды тілі экологиялық нарративті қалыптастырудың және табиғи бейнені философиялық тұрғыдан пайымдаудың дербес құралы екенін дәлелдейді. Жұмыстың практикалық маңызы кинооператорлық өнерді зерттеудің әдіснамалық тәсілдерін кеңейтуде және фильмді визуалды-экологиялық талдау моделін әзірлеуде көрінеді.

Түйін сөздер: Арал теңізі, экологиялық дискурс, кинооператорлық өнер, визуалды тіл, кадр поэтикасы, жарық пен композиция, киноның визуалды философиясы.

Дәйексөз үшін: Аспандиярқызы Гаухар және Жұмасеитова Гульнар «Арал теңізінің кинобейнесіндегі эко-дискурс: «Қырық бірінші» және «Ине» фильмдерін кинооператорлық талдау» *Central Asian Journal of Art Studies*, т.11, №1, 2026, 348–367 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1130

Алғыс: Авторлар «Central Asian Journal of Art Studies» журналының редакциясына және анонимді рецензенттерге мақалаға бөлген бағалы уақыты мен құнды пікірлері үшін зор алғыс білдіреді.

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Aspandiarkyzy Gaukhar, Zhumaseitova Gulnara

Kazakh National Academy Of Choreography (Astana, Kazakhstan)

ECO-DISCOURSE IN THE CINEMATIC IMAGE OF THE ARAL SEA: A CINEMATOGRAPHIC ANALYSIS OF THE FORTY-FIRST AND THE NEEDLE

Abstract. The article examines the representation of the Aral Sea in Soviet and Kazakhstani cinema within the context of ecological discourse and cinematographic art. The study's relevance stems from the need to reconsider the role of the cinematographer as a key agent in constructing a visual language that reflects the transformation of aesthetic and ideological paradigms in the artistic interpretation of nature. The *aim* of the research is to identify the specific features of the Aral Sea's visualization through cinematographic expressiveness. The methodological framework combines film analysis (compositional, lighting, and rhythmic solutions), an interpretative approach (semantic analysis of visual imagery), and a historical-cultural perspective (the influence of the epoch on the formation of visual poetics). *The results* demonstrate that in *The Forty-First* (1956, directed by Grigory Chukhrai, cinematography by Sergey Urusevsky), the Aral Sea is presented as a space of harmony and spiritual purification, whereas in *The Needle* (1988, directed by Rashid Nugmanov, cinematography by Murat Nugmanov), it functions as a symbol of ecological catastrophe and social loss. The cinematographic strategy reflects the shift from the romantic aesthetics of the mid-twentieth century to the existentially critical perception of nature at the end of the century. The study argues that the visual language of the cinematographer operates as an autonomous instrument in constructing ecological narrative and philosophical interpretation of the natural image. The practical significance of the research lies in expanding the methodological approaches to the study of cinematographic art and in developing a visual-ecological model of film analysis.

Keywords: Aral Sea, ecological discourse, cinematographic art, visual language, frame poetics, light and composition, visual philosophy of cinema.

Cite: Gaukhar Aspandiarkyzy, Gulnara Jumasseitova. «Eco-discourse in the cinematic image of the Aral sea: a cinematographic analysis of the Forty-fist and Needle». *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol.11, № 1, 2026, pp. 348–367, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1130

Acknowledgements: The authors express their sincere gratitude to the editorial board of Central Asian Journal of Art Studies and the anonymous reviewers for their valuable time and constructive feedback.

The authors has read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests.

Авторлар туралы мәлімет:

Сведения об авторах:

Information about the authors:

Аспандиярқызы Гаухар –
3-курс докторанты, Қазақ
ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

Аспандиярқызы Гаухар –
докторант 3-го курса, Казахская
национальная академия
хореографии
(Астана, Казахстан)

Aspandiyarkyzy Gaukhar
– 3rd-year doctoral student,
Kazakh National Academy of
Choreography
(Astana, Kazakhstan)

ORCID: 0009-0004-9146-5651
E-mail: aspandiyar.moviekz@mail.ru

**Жұмасейтова Гүлнар
Тазабекқызы** – өнертану
кандидаты, профессор, Қазақ
ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

**Жұмасейтова Гүлнара
Тазабековна** – кандидат
искусствоведения, профессор,
Казахская национальная
академия хореографии
(Астана, Казахстан)

**Zhumaseitova Gulnara
Tazabekovna** – candidate
of Art History, Professor,
Kazakh National Academy of
Choreography
(Astana, Kazakhstan)

ORCID: 0000-0003-0478-3164
E-mail: gulnara_ili@mail.ru