

ОБРАЗНЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ЦЕЛОСТНОСТИ В СЦЕНОГРАФИИ И КИНОДИЗАЙНЕ: ФЕНОМЕНЫ, ПОНЯТИЯ, КРИТЕРИИ

CSCSTI 18.45.07 + 18.67.28
UDC 792.01 + 792:001.8 + 791.43.01:159.9
DOI 10.47940/cajas.v6i1.375

Назира Байбекова¹,
Кабыл Халыков¹,
Манжит Сингх¹

¹ Казахская национальная академия искусств
им. Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

Аннотация. Среди аудиовизуальных искусств современное кино является самым влиятельным видом искусства, основанным на синтезе театра, литературы, живописи, фотографии, режиссуры, драмы и ряде других искусств. С точки зрения психологии восприятия, большую роль в развитии новейших тенденций в этом направлении, безусловно, играют художники, внося прорыв и в науку, и в новейшие технологии. Смена пространства и времени в кино и в театре – две основные составляющие успеха любого фильма или спектакля, независимо от жанра. Существует интерес к проблеме визуального мышления как предпосылке для понимания различных способов визуальной коммуникации, а проблемы объективного отражения мира вокруг человека в последнее время чрезвычайно расширились. Эти обстоятельства должны были определить предвидение современного человека, но, как показывает практика, все это привело к возникновению некоего хаоса. Решением является тщательный анализ процессов визуального мышления, что предполагает комплексное изучение гуманитарных дисциплин, и в этом ракурсе данная статья ориентирована на рассмотрение не только какого-то одного аспекта этой проблемы, а на осмысление роли визуального мышления в целостном восприятии кино и театра. Целью статьи является теоретико-методологическое исследование новых форм визуальной целостности образа на примере казахстанской сценографии и кинодизайна. Задачи: исследовать теоретические и эмпирические подходы понимания целостности образа; определить сущностные качества визуализации образа в современных аудиовизуальных искусствах и обосновать основные понятийные концепты и категории целостности образа; а также методы воздействия визуализации, связанные с явлениями синестезии. Современные подходы и методы психологии, семиологические подходы (У. Эко, П. Пазолини, К. Метц), структуралистские подходы в кинематографии (Ю. Лотман, Ю. Цивьян, Б. Успенский, Ю. Мартыненко), герменевтические и практико-ориентированные методы исследования. Визуализация воображения проявляется

как качество и основа целостности образа произведения. Всё воспринимается первоначально через визуализацию образа, фиксируя окружающие явления с большей яркостью, нежели другие. Визуализация, или мысленное представление, – это способность мозга видеть предметы в образах, мысленно «достраивать» то, что не запомнилось сразу. Это творческий процесс. Если следствия многих творческих актов направлены на познание и преобразование окружающего мира, то активизировать свои замыслы человек может лишь через визуальное воображение, являющееся его фундаментальной способностью. Результатом этого становятся создаваемые индивидуальным сознанием образные структуры, реализуемые в культурном творчестве личности.

Ключевые слова: визуальный образ, целостность, категории, сценография, кинематограф, антропология искусства, психология восприятия, нейрофизиология, синестезия.

Для цитирования: Байбекова, Н. А., Халыков, К. З., Сингх, М. Образные составляющие целостности в сценографии и кинодизайне: феномены, понятия, критерии. *Central Asian Journal of Art Studies*, 2021, 6(1), 85–106. <https://doi.org/10.47940/cajas.v6i1.375>

Введение

Исследование визуальных феноменов связано с глобальными тенденциями развития аудиовизуальных и медиакультур в мировом масштабе. Актуально еще и тем, что стремительность цифровизации современной киноиндустрии и театра, вовлечение мировых трендов как доминирующих начал происходит кардинально, но неравномерно, на локальном уровне. Ситуация в казахском театре и кинопроизводстве отражает некоторую адаптацию к условиям четвертой мировой технической революции, а также соответствие технологическим требованиям времени и поиски альтернативных вариантов.

Визуализация в кино и театре имеет широкий спектр возможностей изображения, обобщения, смысл ее бесконечен. В этом сложном процессе задействованы не только выразительные средства кино, такие как звук, свет, монтаж, движение камеры, но и элементы визуальной среды, в частности, декорации и их содержание – детали. Но, к сожалению, игнорируется такой важный элемент, как визуализация образа, что иногда отрицательно сказывается на структуре фильма или спектакля.

Актуальность более глубокого изучения визуализации образа в кино

и театре определяется тем, что в сценарии или пьесе спектакля часто внимание акцентируется на социологических и этических аспектах. Однако выразительные средства кинематографии стремительно меняются, и результаты исследований, которые были актуальны всего лишь несколько лет назад, сегодня нуждаются в пересмотре и дополнениях.

В XXI веке появилось много новых технологий, и экранная коммуникация стала основой различных аудиовизуальных форм культуры не только в кино и на телевидении, но и в театре. В связи с этим необходимы соответствующие исследования, в том числе более глубокое понимание отправных точек практической деятельности художников-постановщиков театра и кино.

Кинопроизводство появилось в первые годы после изобретения кинематографии. В начале двадцатого века были основаны кинокомпании в Европе, России и США. Сначала их размещали в непригодных для съемок помещениях, использовали простую технику, простые приспособления и примитивные декорации. Театральные традиции при производстве фильмов были востребованны. Однако стремительно развивающееся проектирование фильмов помогло накопить некоторый опыт в организации и технологии кинопроизводства. Развитие

киноиндустрии и появление новейших технологий оказали большое влияние на организацию кинопроизводства. В своем развитии киноиндустрия все больше отходила от использования театрального опыта, совершенствуя собственные методы работы, для которых характерно сочетание художественных, творческих и технических процессов.

Цель работы: определить феномены, понятия, критерии, отражающие образную целостность в сценографии и кинодизайне.

Задачи:

- исследовать теоретические и эмпирические подходы в понимании целостности образа;
- определить сущностные качества художественного образа в современных аудиовизуальных искусствах;
- обосновать основные категории понятий целостности и структурности образа;
- анализировать системные подходы формирования образной целостности в сценографии и кинодизайне;
- провести сравнительный анализ реалистических и абстрактных образов и их изобразительной трактовки в театре и кино;
- анализировать процесс формирования целостности образа в современной казахстанской сценографии и кинодизайне.

Методы

Для теоретико-методологического анализа современных форм визуальной целостности образа были привлечены такие методы исследования, как современные подходы и методы психологии, семиологические подходы (У. Эко, П. Пазолини, К. Метц), структуралистские подходы в кинематографии (Ю. Лотман, Ю. Цивьян, Б. Успенский, Ю. Мартыненко), современные подходы сценографии,

герменевтические и практико-ориентированные методы исследования.

Семиологические методы применялись для определения визуальных феноменов и образов в понимании знаковой природы художественных и культурных текстов. Что же касается кинематографа, то применение визуальной семиотики как семиотической системы стало своеобразной грамматикой при анализе изображения, построении месседжа и художественной стилистики киноязыка. Визуальная семиотика Умберто Эко, основанная на понимании природы знака в кино и в отношении дискурса семиологических подходов, грамматика Пьера Паоло Пазолини в его программном труде «Поэтическое кино» [1, с. 52], метод психоаналитической коммуникации Кристиана Метца в его фундаментальном исследовании «Проблема денотации в художественном фильме» стали центральными методами в изучении коммуникативного поля визуальной памяти, образов-знаков, сигнальных знаков и кодов при создании образов в кино и театре [2, с. 52].

Ю. М. Лотман в своей книге «Диалог с экраном», рассматривая структуралистские подходы в кинематографии, задается вопросом: в чем сущность «природы киноповествования», что есть «метафора в кино», можно ли говорить о «психологии кино» и «как возникает кинообраз»: «... Как создается кинопроизведение?» или «Как возникает кинообраз?» Вопрос настолько же сложен, насколько и расплывчат, что многие ученые с полным правом сомневаются, можно ли вообще говорить о творчестве в психологическом плане. Всякий эксперимент считается доказательным при условии, что любой усомнившийся может его повторить и прийти к тем же результатам. Таким образом, фундамент психологической науки — повторяемость, однотипность проявлений человеческой психики и, как следствие,

предсказуемость поведения испытуемого. Между тем наблюдения над творческим процессом показывают, что поведение художника, как и «поведение» художественного произведения, непредсказуемы по самой своей сути» [3, с. 96].

В системе подходов анализа образной целостности в сценографии и кинодизайне, категория целостности рассматривается как один из важных критериев художественного произведения, будь то спектакль или фильм, за которым однозначно стоит признание качества произведения и его целостности. Еще с античной философии понятие целостности рассматривается как категория эстетики и теории искусства. У Платона цельность понимается как «то, что не имеет недостатка ни в одной своей части. Цельность есть нечто определенное, объемлющее все различные свои части, но какие бы элементы ни усматривались в ней, она продолжает быть неделимой» [4, с. 330–334].

В современном постановочном дискурсе одним из составляющих структуры целостности произведения как фильма, так и спектакля является художественный текст. Нельзя забывать, что в постмодернистских подходах само произведение искусства рассматривается как культурный текст. Восприятие произведений аудиовизуального искусства как художественного текста и как синтетических видов искусств отражает их содержательную и структурную целостность. В этом случае целостность и связность работают как основные и конструктивные признаки художественного текста и составляют его содержательную и структурную сущность. При этом, в частности, исследователи различают локальную связность и глобальную связность. «*Локальная связность* — это связность линейных последовательностей (высказываний, межфразовых единств). *Глобальная связность* — это то, что обеспечивает

единство текста как смыслового целого, его внутреннюю цельность» [5, с. 29].

«Иногда термины «цельность (когерентность)» и «связность (когезия)» употребляются как синонимы. Но все же, по мнению большинства исследователей текста, эти понятия разграничиваются... текст состоится, если он обладает двумя признаками — структурной связностью и содержательной цельностью. Причем оба признака неразрывны и накладываются друг на друга. Присутствие только одного из признаков еще не свидетельствует о целесообразно построенном тексте» [6, с. 210]. Часто над этим работают в постановочном процессе не только литературный отдел театра или киностудии, но также режиссеры и художники. При этом важным является синхронность визуализации текста образно-действенному, ассоциативному ряду, где смысловые нагрузки «нацелены» на «действенный анализ» и интерпретацию. Методологическая направленность сценографии связана с созданием визуальной характеристики действия (стиля) и характера окружающей среды в сотрудничестве с другими элементами: «Scenography contributes to the creation of the 'world' where the action takes place. Together with the director's choices, it defines the theatrical image: its form, colour, proportion, perspective and theme. Scenography signifies place and time, even if this is given in an abstract or minimal way. It defines the space of the action and organises the stage in order to enable the actors' movement. It creates the visual characteristics of the action (style) and characterises the atmosphere of the performance in collaboration with other elements such as lighting and music» [7, с. 68]. А. А. Леонтьев считает, что «...связность обычно является условием цельности, но цельность не может полностью определяться через связность. С другой стороны, связный

текст не всегда обладает характеристикой цельности» [8, с. 51].

В области театра и перформанса немецкий теоретик Эрика Фишер-Лихте использовала герменевтику в сочетании с семиотикой, чтобы проанализировать сценические действия (1992). Она увидела, что герменевтический метод может быть полезным для анализа постановок двумя способами. *Во-первых*, герменевтический метод представляет широкие возможности и разнообразие интерпретаций, когда зритель выходит за границы собственного знания, предубеждений и предрассудков, которые составляют основу узколичностного «горизонта понимания». *Второй способ* герменевтического метода в анализе эффективности в том, что он легитимировал исследовательский опыт как основу анализа постановки. Жаклин Мартин и Вильмар Саутер отмечают, что польза от использования герменевтического метода состоит в том, что «он освобождает семиотический анализ от необходимости «полной» ссылки на все элементы семиотического анализа» [9, с. 15]. Недостаток герменевтического метода, по их мнению, в его возможности использовать просто «для аргументации правдоподобности подхода» [10, с. 62].

Результаты

Исследуя составляющие образной целостности в сценографии и кинодизайне, обратимся к свойствам восприятия образа и к ее основным критериям: «предметность, целостность, структурность, константность, осмысленность, апперцепция и активность» [11]. Определение сущностных качеств визуализации образа в современных аудиовизуальных искусствах в первую очередь зависит от *предметности восприятия*. Предмет восприятия рассматривается не в наборе ощущений, «а в индивидуальной форме

объектов. Без участия движения и вообще деятельности образы восприятия не обладали бы качеством предметности, т. е. отнесенности к объектам внешнего мира» [11].

Целостность восприятия. «Из отдельных ощущений восприятие синтезирует целостный образ объекта, это свойство восприятия и называют целостностью. На целостное восприятие большое значение имеет опыт предыдущих наблюдений. Восприятие конкретного человека поэтому сильно связано с его моделью мира и моделью отдельных объектов этого мира» [11]. Тому пример — архетипические образы, применяющиеся в фильмах и спектаклях, такие как образ дороги, моста, дерева, дома, матери, родины, очага, храма или же врача в «белом халате», злодея с холодным оружием, художника с кисточкой рядом с мольбертом, музыканта, играющего на скрипке, — это устоявшиеся представления об этих образах, в которые верит и ждет зритель.

Часто в воспроизведении реальности и жизнедеятельности человека имеют место перцептивные феномены, как апперцепция. «Апперцепция — предшествующий перцептивный опыт имеет огромное значение в процессе восприятия. Особенности восприятия определяются всем предшествующим практическим и жизненным опытом человека. *Апперцепцией* называют зависимость восприятия от общего содержания психической жизни человека» [11]. Многие режиссеры и кинохудожники, работая над картиной фильма, применяют воспоминания светлого детства или фильм, основанный на реальных событиях. Но каждый зритель может видеть и представлять это событие сквозь призму собственного опыта. Это и есть апперцептивное восприятие визуального образа как шаблона-категории, реализуемой практическим опытом человека.

Другим основополагающим феноменом контроля в визуализации образа является органическое соединение свето- и цветоколеристических характеристик или цветовой гаммы в постановке. В театре и кино они имеют свою специфику и отличаются в способах реализации.

В кинопроизводстве цвет формируется во всех стадиях. Он зарождается, когда художник-постановщик вникает в сюжет и придумывает концепт будущего фильма. В этой начальной стадии и определяется общая тональность кадра, настроение, атмосфера, расставляются контрасты цвета внутри определенной сцены и ее элементами. Приступая к работе, художник в полной мере должен прочувствовать драматургию картины, понять, какую сцену нужно усилить цветом для того, чтобы она смотрелась более выразительно, с помощью столкновения цветов можно определить отношения между отдельными объектами, их характер. Основная работа над изображением, визуализацией в кино идет под знаком гармонии, в то же время это непрерывный и постоянный процесс. В результате получения необходимого художественного эффекта любой художник использует цвет, который является одним из основополагающих элементов мировосприятия, и выступает повествователем драмы героев, создателем уникального визуального мира картины.

Брюс Блок в своей книге о визуальном повествовании разделяет кинопроизводство на «три основных уровня: повествовательный, звуковой и визуальный» [12]. «Первый характеризуется наличием сюжета, характера и диалогов. В звуковой уровень входят диалоги, а также звуковые эффекты и музыка, визуальный как наиболее ответственный в проработке напрямую влияет на то, как зритель воспримет сюжет, а значит, и весь фильм. Для его правильного восприятия

необходимо работать с визуальным повествованием, важнейшим элементом которого является цвет. Наиболее сложным представляется выбор наиболее точных из цветовых и световых решений, что будет подходить и дополнять смысл фильма или определенной сцены, даже если сложилось четкое представление внешнего вида отрезка. Достичь желаемого результата способны частые комбинации со светокоррекцией и с освещением, так как изображение может рассказать намного больше, чем слова персонажей и сюжетные повороты. Действия и сюжет составляют фундамент фильма, и лишь тщательная работа с цветом придаст живой вид происходящей истории» [13].

Как известно, в кино используют контрастную комплементарную схему, воспринимающуюся естественно и придающую композиции уравновешенный вид, это своего рода сочетание холодных и теплых оттенков, на цветовом круге находящихся противоположно друг другу. Холодный и тёплый воспринимаются человеком как дополнение друг друга и в то же время составляют некую гармонию. К примеру, самые популярные в цветовом круге синий и оранжевый используются чаще других. Передний план в кадре, обычно демонстрирующий людей, по цветовому решению ближе к оранжевому, соответственно, для гармоничности кадра для заднего плана выбирается синий цвет. Иногда в кадре художник использует троичную цветовую схему, где в единой композиции объединяются три цвета, равноудаленных друг от друга на цветовом круге, например, красный, синий, желтый. Как правило, один из цветов доминирует над другими двумя, а они, в свою очередь, дополняют и усиливают изображение. Тетраидная схема — более сложная и редкая схема, она основана на объединении четырех цветов.

Во всех этих случаях один из цветов доминирует, а другие три лишь оттеняют его [14, с. 38].

Восприятие цвета и его понимание формируется личным опытом зрителя, представлением об окружающем мире и глубинном понимании о процессах его происхождения. Семантика цвета в кино имеет широкое значение. Так, красный цвет у большей части людей несет ассоциацию с насилием, жестокостью, ощущением горячего. Это стихия огня, страсти, агрессии, опасности. В то же время нет однозначной трактовки анализируемого цвета, сочетание цветов в кадре есть отражение смысла, заложенного постановщиком фильма.

В фильме «Шестое чувство» (1999) красный цвет сигнализирует об опасности и присутствии поблизости ощущения страшного и необъяснимого. А в триллере «Таинственный лес» (2004) М. Н. Шьямалан наделяет красный цвет способностью притягивать тех, чье имя нельзя называть, то есть монстров. «С психологической точки восприятия «выбор красного цвета, как особого акцента в указанных фильмах оправдан» [15, с. 17]. «Многозначность красного зависит от плотности и тональности. В то же время могут быть отмечены успешные комбинации со следующими цветами: голубым, зеленым, белым, черным, имеют место символические ассоциации с огнем, страстью, активностью, агрессией, опасностью, силой» [16, с. 75].

Что касается оранжевого цвета, он несет теплоту, радость и спокойствие как вокруг, так и во внутренней гармонии героя. Но его значения «меняются в зависимости от его смеси с красным — тогда он приобретает энергичное, чувственное или праздничное, а порой и сказочное звучание. Но затемненный черным цветом, он тускнеет и становится признаком настороженности, опасности, не доходящей до очевидной угрозы. Контрасты между насыщенностью

и выбором сочетания создают легкую атмосферу в немного грустной «Семейке Тененбаум» (2001) [17, с. 153] (насыщенный оранжевый), а в фоновом решении «Марсианина» (2015) (в сочетании с желтым), напротив, подчеркивают мрачность и переносят нас на другую планету» [18, с. 57]. Красный, смешанный с белым, приобретает значение чистоты, легкости, наивности. Весьма оригинальны комбинации с зеленым, синим, белым, черным и серым, когда возникают ассоциации и ощущения эмоциональной активности, радости, в памяти всплывают воспоминания (сепия). Желтый — самый светлый цвет. Он теряет это качество в сочетании с более темными — серым, черным, фиолетовым. Соответственно, прозрачные и яркие тона желтого воспринимаются позитивно, а затуманенные и тусклые — негативно. Желтый цвет ассоциируется у зрителей с внутренней гармонией, спасением от неприятностей, честностью и справедливостью.

«В фильме «Таинственный лес» (2004) желтый цвет защищает героев от монстров. С точки зрения психологии цвета, это верное решение. Желтый цвет в союзе с красным (который символизирует в картине Шьямалана агрессию и жестокость потусторонних существ) становится «сильнее». Благодаря такому эффекту, желтые плащи героев воспринимаются зрителем как реальная защита от монстров. Ну и вдобавок способен вызывать чувства тепла и уюта, как в фильме «Отель «Гранд Будапешт»» (2014) [19]. Этот цвет неоднозначен, и здесь он используется как для изображения тревоги, болезни, а иногда даже безумия, так и для теплоты и наивности. Наблюдаются успешные комбинации желтого цвета с синим, черным, красным и зеленым, которые в этом случае представляют символические ассоциации не только с разумом,

познанием, уверенностью, но и вызывают ассоциативные параллели с чувством недоверия, болезнью, безумием. Зелёный цвет считается нейтральным цветом, так как в цветовом спектральном круге расположен между черным и белым. Характер его выраженности меняется в зависимости от колебания в сторону соседних цветов — желтого и синего. Это цвет спокойствия, покоя и неподвижности. Этим цветом можно скрыть все тайны. В кино зелёный цвет используется в фильмах с нестандартной реальностью. Например, в фильме «Матрица» (1999) зелёный цвет служит помощником в понимании того, в какой вселенной в той или иной сцене происходит действие. Но при добавлении в палитру синих оттенков, а также общей приглушенности тона, зеленый отражает холодность, безразличие, запутанность и страх [14, с. 40].

И в таком значении он применяется в монохромных сценах фильмов гораздо чаще. Например, в «Головокружении» (1958) отражает таинственность образа главной героини [20, с. 58.], зеленое цветовое решение сцен в «Матрице» (1999) создает неестественный эффект другой реальности. Среди успешных комбинаций: белый, оранжевый, желтый, красный, символически ассоциирующиеся с жизнью, гармонией, мягкостью, таинственностью.

Синий на желтом кажется темным и несколько теряет свою яркость. Чистым синим считается цвет, в котором нет ни желтоватых, ни красноватых оттенков. Если красный цвет — символ активности, то синий — его прямая противоположность, т. е. пассивность. При этом он может стать и символом скрытой опасности, как в сценах «С широко закрытыми глазами» (1999) (Ján Sabol), или чарующей загадочности, как в фильме «Мулен Руж» (2001) (Баз Лурман). В богатой на яркие цвета «Тесноте» (2017) чаще всего в кадре появляется синий, который символизирует

замкнутость, опустошение и нарастающую безотчетную тревогу, смешанную с неотвратимостью (Кантемир Балагов). Символические ассоциации — тишина, покой, глубина, фантазия, загадочность.

Наиболее перспективным видится развитие визуализации образного построения фильмов через цветоколеристический замысел. Невозможно охватить все цветовые гаммы, в этой связи исследование вышеуказанных цветов позволило сформулировать классификацию цвета для целостной визуализации его в кино в спектре эмоций, где каждый цвет способен вызвать у зрителя определенное состояние. Но при его выборе в основном ссылаются на всеобщие ассоциации, связанные у многих с тем или иным цветом, однако всегда остается вариант субъективного прочтения, который зависит от личной предрасположенности и предпочтений зрителя к цвету и его гармоничным сочетаниям.

Необходимо упомянуть об одновременном цветовом контрасте, возникающем «при взаимодействии двух хроматических цветов или хроматического цвета с ахроматическим, в результате чего происходит видимое изменение цветового тона, что сопровождается одновременным изменением его светлоты и насыщенности. Особый интерес представляет контраст дополнительных цветов. При рассмотрении дополнительных цветов с близкого расстояния заметно повышение насыщенности и яркости цветов, новых же оттенков в восприятии этих цветов не возникает. При рассмотрении дополнительных цветов с далекого расстояния вступает в силу закон оптического смешения цветов. Сопоставляемые дополнительные цвета тускнеют и сливаются в серое пятно. Изменение цветового тона в результате действия одновременного цветового контраста зависит от следующих причин:

1) разницы светлых сопоставляемых цветовых тонов. Одновременный цветовой контраст наиболее заметен при приблизительном равенстве светлых сопоставляемых цветов или в том случае, когда реагирующее поле несколько светлее индуктирующего;

2) насыщенности сопоставляемых цветовых тонов;

3) размеров площадей реагирующего и индуктирующего полей или расстояния до точки наблюдения [21].

В фильме «Помни» (2000) картина разделена на две гаммы: символически черно-белая и разноцветная. Это видимая целенаправленность решения фильма, где цветом четко показано разграничение периодов на прошлое и настоящее как в воспоминаниях и памяти человека. Именно в этом фильме, только наоборот, прошлое показано цветным, а настоящее бытие черно-белым. По всей видимости, находка авторов «историю показывать в черно-белых тонах», возможно, более убедительна. Таким образом, можно сказать, что идейные функции цвета несут политический, религиозный и психологический характер.

Фиолетовый цвет, балансирующий между двумя концами спектра, имеет своеобразное влияние на подсознание. В зависимости от контрастирующих тонов он может вызывать у зрителя как возвышенное, так и гнетущее впечатление. Этот цвет часто используют для создания на экране фантазийной реальности, других миров или погружения во внутренний мир героя. В нем, в отличие от других цветов, двусмысленность прочтения не зависит от контекста — она подразумевается практически в каждом случае. Например, в «Неоновом демоне» (2016) выбор фиолетового подсказывает зловещее нарастание конфликта на протяжении всего повествования (Николас Виндинг Рефн. Неоно). Мягкие оттенки фиолетового также часто становятся иллюстрацией мира грез и сказочности.

В психологии восприятия цвета фиолетовый считается тяжёлым и способным вызвать депрессию. Этот цвет сопровождается такими символическими ассоциациями, как чувственность, благородство, двойственность, мистичность, мудрость, опасность.

Цветокolorистическое решение фильма в киноиндустрии не всегда бывает черно-белым или полноцветным. Есть всегда говорящие нюансы теней, полутонов или контрастов. Роджер Дикинс так писал об этом: «Легче сделать так, чтобы цвет выглядел хорошо, но гораздо труднее заставить его работать на историю». В «Лабиринте Фавна» (2006) «два мира. В фантазийном мире теплые цвета выражают мягкость. В суровой реальности Офелии полно острых углов, и это выражено через голубые и серые тона. С развитием сюжета два мира начинают переплетаться, и цвета смешиваются» [22]. По словам оператора Наварро, цвет они применяли как «язык», распутывающий сюжеты, где влияют миры друг на друга. В «Траффике» (2000) Стивена Содерберга сюжетные линии определяются через цвет. Рассматривая теории и методы Дикинса, Наварро и Торро, можно судить о концептуальном влиянии цвета на сюжет и раскрытие исторических факторов.

Иногда режиссеры злоупотребляют распределением героев по цветам: в «Алисе в Стране чудес» (2010) у персонажей цвет помогает составить их психологический портрет: насыщенно красный у Красной королевы, серебристо-белый у Белой королевы, у Алисы синий цвет, у Безумного Шляпника — оранжевый, желтый, у Элизы — голубой, у Анны — красный. В данном случае цвет предоставляет возможность зрителям распознавать и составлять собственное мнение о героях по цветам.

Цвет, излучаемая им энергия и сила воздействуют как положительно, так и отрицательно. Это не зависит от того,

насколько мы способны это осознать. Его внутреннее богатство и содержание всегда будет переживаться нами не только зрительно, но и эмоционально, психологически и символически.

В результате исследования были выявлены виды классификации цвета для целостности визуализации в кино: для контраста, для демонстрации места действия, для продвижения сюжета, создания образа героя, в качестве символики, акцента. Таким образом, цвет — один из важнейших компонентов фильма, правильная постановка которого до сих пор является одним из самых выразительных средств создания качественной и высокохудожественной картинки. И тем не менее влияние цвета на точную интерпретацию происходящего на экране зачастую недооценивают, в то время как в фильме цвет является своеобразным ориентиром в сюжете и его трактовке. Его грамотное и уместное использование сообщает зрителю важнейшие сведения.

Дискуссия

Методы воздействия визуализации в театре и кино

Еще в 1950-е годы известный французский режиссер, философ и социолог Эдгар Морен, выдвигая комплексные подходы в исследованиях кино, отмечал, что «кино отдано на откуп воображению». На самом деле современный мир отдает предпочтение индивидуальному восприятию освоения бытия человека, ценности и подходы исследования тоже меняются. Критично выражено В. М. Бехтеревым в «Объективной психологии»: «Бытие определяет сознание, а человек управляется подсознанием, то есть рефлексам и обстоятельствами», он предлагает изучать внешние проявления, мимику, жесты, речь, движения, изменение дыхания, сердцебиение и т. д. Сергей Эйзенштейн,

занимаясь теорией искусства в лаборатории рефлексологии, писал в дневниках: «Куда же дальше! Теперь ясно, точную науку. В институт Павлова. Или, во всяком случае, в лабораторию изучения точных рефлексологических методов в искусстве. Таковую надо создать» [23]. Это показывает однобокость рефлексивного подхода.

У С. Эйзенштейна факт восприятия характеризуется рефлексологическим и выдвигается на первый план как активное пересоздающее и познавательное начало, чем созерцательное. В этом плане образную целостность в кино З. Кракауэр отделяет как особый вид изображения: «Физиологическая природа реагирует прежде, чем интеллект зрителя. Это происходит в силу решающего значения движения на экране, рождающего своего рода «резонансный эффект», у зрителя возникают такие кинестические реакции, как мускульные рефлекс, моторные импульсы и т. п. А движение материальных объектов, по мнению З. Кракауэра, впрочем, как и Аристарко и Базон, видели природу кино в реализме образов» [24, с. 132]. На наш взгляд, восприятие кино нельзя отнести только лишь к физиологическому. Но эти психологические процессы, возникающие в ходе просмотра фильма, рефлексология не может объяснить.

«Катарсис — сложнейший и тяжелейший «труд души», вызывающий глубокое потрясение личности и совершающий перестройку ее структуры, преобразующий и гармонизирующий личность. Сильная сторона психологии в изучении искусства состоит во владении экспериментальной методологией и возможности строить свои концепции на основе не только теоретических соображений и данных самонаблюдения, но также и экспериментально полученных факторов. Именно психологии доступно изучение конкретных частных механизмов и тонких

индивидуальных различий в восприятии и воздействии искусства» [24].

Самой новейшей и сильнейшей стороной восприятия визуальных образов современности являются интенциональные феномены в театре и кино. «Интенциональность — это понятие, обозначающее центральное свойство человеческого сознания — быть направленным на некоторый объект. Под интенциональностью понимается имманентная направленность на предмет или имманентная предметность сознания безотносительно к тому, является ли предмет реальным или абстрактным» [25]. Направленность сознания на объект в кино или на спектакль актуализирует бытие человека, стремящееся выйти за пределы возможности через восприятие образов или предметы. Этот феномен устанавливает в этом случае особое отношение между сознанием, мышлением, языком и миром перед Бытием, Миром и Сущим. «Часто в действиях работают как смыслоформирующая направленность сознания и его способность репрезентировать предметы и явления» [25]. В результате развитие образов или объекты обретают доминирующее или активное начало просмотра фильма или спектакля, направляя сознание на объект без предвзятого подхода.

Наиболее важным аспектом является перцепция образа в искусстве через явления синестезии, где актуализируется восприятие целостности образа через сознание. В междисциплинарном аспекте синестезия исследуется многими перспективными отраслями науки, такими как феноменология, психология, нейрофизиология, антропология, лингвистика и др. Синестезия определяется как (от греч.) «вместе» и «ощущение». В данном случае, в связи с синтетической природой двух искусств — театра и кино, — функционируют не только средства выразительности образа, но и познавательный фактор

когнитивных способностей человека, на которых мы остановимся ниже.

Выявляются всеобщие факторы синестезии в качестве передачи образа в психофизическом плане, присущие для всех видов аудиовизуальных искусств. «Изучая сложную систему восприятия человека, современная психология выделяет в ней несколько уровней ощущений, первый из которых включает в себя три основных вида: экстероцептивные (зрение, слух, обоняние, вкус, осязание), проприоцептивные, передающие информацию о положении тела в пространстве (статические, связанные с ощущением равновесия, и динамические, кинестетические, связанные с перемещением тела в пространстве), интероцептивные (органические, передающие сигналы о состоянии внутренних органов: температуры тела, болевые ощущения, внутренней легкости или тяжести, обусловленные внутренними процессами организма» [26, с. 2]. В частности, в музыке «авторские высказывания формируют семантически сложные, «колеблющиеся», «зыбкие» образы, однако их перцептивно-эмоциональная направленность позволяет достичь определенного уровня конкретизации, выявить характерные особенности психики музыканта, его художественного мышления» [26, с. 13]. Таким образом, онтологические основания феномена синестезий основаны на идее взаимосвязи и взаимозависимости всего целого как принципа дуального единства бытия.

В театральной практике образ в сценографии воспринимается через пространство с помощью выразительных средств синестезии в особом и нужном театру смысле. О тех или иных методах воздействия сценического пространства на зрителей подробно написано в книге А. Михайловой: «Оно может жить своей отдельной сценической жизнью и посылать мощные флюиды залу.

Разумеется, оно — изображающее пространство, и не только в сочетании объемов и пустот его сила, не только в пропорциях как таковых, хотя это как будто и есть непосредственная сфера влияния пространства. Его сила проявляется во взаимодействии со словом, звуком, пластикой актера, его психофизической жизнью. Сценическое пространство несет образную (интерпретаторскую) функцию. В сочетании с другими компонентами спектакля оно вызывает и организует эмоции зрителя, стимулирует работу ассоциативного аппарата, возбуждает интеллектуальную активность постижения драмы и ее театрального воплощения. Наблюдаемое пространство сцены — вместительное действие и участник его. Оно воспринимается чувственно и осмысливается интеллектуально, и его непосредственная влияние очень важна» [27, с. 157].

В этих условиях феномен синестезии выявлен как воздействующий всеобщий фактор в аудиовизуальных искусствах. «Способствует установлению связи между элементами вербальных и невербальных (визуальной, аудиальной, кинестетической) систем. Выявление общности восприятия человеком цвета, формы и звука отвечает общей тенденции человеческой психики к целостности восприятия, сопротивляющейся дифференциации видов искусств и объединяющей их в процессе восприятия» [26, с. 2].

Во многих исследованиях написано, что пространство вообще обладает физиологической силой воздействия. Зрители в кино или в театре могут остро реагировать на характер или на свойство окружающего их пространства (патологические случаи: «клаустрофобия» — боязнь замкнутых пространств, «агорафобия» — страх открытых пространств). Механизм его воздействия на человека с помощью художественно-выразительных средств

могут целенаправленно применяться художниками кино или театра для остроты ощущения тех или иных композиционных обстоятельств. «В какие бы новые пространственные обстоятельства ни попадал человек при своем движении, единственной шкалой, единственным мериллом, с которым он сверяет свои ощущения, остается его тело. На уровне подсознания идет непрерывный, сложный процесс соотношения себя с окружающим и предстоящим взору, постоянного примеривания к себе дали и близи, высоты и ширины, масс и пустот. В зависимости от результатов этого соотношения возникает эмоциональная оценка, пространственное переживание — пространство представляется нам гнетущим или возвышающим, стесненным или просторным, тревожным или умиротворяющим. Однако личный (и генетический) пространственный опыт есть у каждого... На этой базе строит свои игры с пространством искусство. «Архитектура, скульптура, живопись находятся в прямой зависимости от пространства, будучи связаны необходимостью управлять им, каждая с помощью своих средств», — писал Ле Корбюзье. Он подчеркивал: «Существенно важно отметить, что ключом к эстетической эмоции лежит пространственная функция» [28, с. 157].

Заключение

Завершая исследование целостности визуальных образов в сценографии и кинодизайне как феномена и как категориального понятия, мы получили целый комплекс сложных для теоретико-методологического анализа выводов:

1. Определение визуальных феноменов в сценографии и кинодизайне как знаковых единиц и как явления синестезии, когерентность и когезия которых составляют целостность визуальных образов. То есть целостность, обеспечивающую не только

смысловое или внутреннее единство фильма или спектакля как произведения искусства, но и образную изобразительно-художественную целостность структуры, которая «также является движущей силой, носителем каузальности, которую нельзя определить, а можно только обнаружить» [29, с. 506].

2. Диалектика теории и методологии эмпирического подхода отражает генеральный принцип в изучении психологии восприятия, чувственного опыта и творческого процесса создания художественного образа в современной сценографии и кинодизайне. «Эмпиризм как направление гносеологии, которое все познание выводит из чувственного опыта (эмпири); с методологической точки зрения — принцип, согласно которому вся наука, больше того, вся жизненная практика и нравственность, должны основываться на этом опыте» [29, с. 539].

3. Определение сущностных качеств визуализации образа в современных аудиовизуальных искусствах неоднозначно. В области технологического искусства выделяются три основных направления — мультимедийный театр, телематическое и повсеместное (первасивное) исполнение, составляющие современные практики в этой конвергенции. Эти категории в своей основе определяют технологические отношения между людьми, пространством, местом и временем. Мультимедийный театр пользуется своими средствами от традиционных до инновационных в постановочном процессе, создавая или поддерживая образные пласты визуальной режиссуры, в зависимости от тех или иных тенденций решения фильма или спектакля.

4. Целостность присуща такой сложной постановочной системе, как театр: именно это и «не позволяет распастись на отдельные особенности и случайные детали; можно перечислить три обстоятельства: наличие заявленных

противоречий во всех частях спектакля — в системе актерской игры, в музыке, в световой партитуре, в обращении с пространством; единство и последовательность мысли; наличие постоянной архитектурной формы, несущей мысль и проживающей полную, завершающую жизнь в спектакле, сохраняя качество константности» по А. А. Михайловой [28, с. 283].

«Художественная целостность спектакля есть результат подчиненности всех его составляющих, всех компонентов общему закону спектакля, предложенному постановщиками. Общий закон — это направление интерпретаторской мысли, качество образной структуры, уровень обобщенности, эмоциональной напряженности, это «своеобразие тона» исполнителей» [28, с. 247–248]. Целостность в кино, необходимая заданность по сценарию, когда кадры между собой и сценами сохраняют связность и непрерывность во время съемки. Это обязательный компонент, которого должны придерживаться все участники, начиная от актера в костюме, прическе, украшениях до реквизита... в каждом дубле до конца должны быть соблюдены в картине бытия «здесь и сейчас». «Без сохранения целостности и связности фильм превращается в серию рассогласованных моментов, которые уничтожают ощущение реалистичности у зрителя. Внимательно спланированное отсутствие преобладания может стать эффективной техникой для вызова напряженности и путаницы на сцене...» [30].

5. Анализируя системные подходы формирования образной целостности в сценографии и кинодизайне, приходим к следующему выводу: структура целостности образа состоит из личностных качеств художника, режиссера, драматурга, но и также участвующих постановщиков фильма или спектакля. Искренне пережитое чувство — катарсис, мимесис или интенциональность

являются структурными механизмами развертывания тех или иных состояний визуальной антропологии. Воспроизведение реального человеческого существования во всей его полноте, определение места и отношение человека к окружающему миру есть истинные задачи гуманитарных наук. Культурная антропология изучает человеческие модели мышления и поведения, а также то, как и почему эти модели различаются в современных обществах. Культурную антропологию иногда называют социальной антропологией, социокультурной антропологией или этнологией. Культурная антропология в этом плане включает такие направления науки, как этнография, этноистория и кросс-культурные исследования [31, с. 221].

6. Анализ реалистических и абстрактных начал в образном мышлении художников театра и кино, их общественно-идейной предрасположенности в ту или иную эпоху, в которой они жили и творили, дает основание для следующего вывода. Концептуальные предпочтения молодого поколения художников-сценографов и художников кино характеризуются увлечением некоего образа тупикового мира «от абсурда в стиле минимализма

и компьютерными спецэффектами»; внедряясь все больше, они тиражируются и в современных отечественных фильмах и телесериалах [32, с. 221].

7. Этапы творческого развития художников кино в казахстанском кинематографе связаны в первую очередь со становлением киноотрасли, появлением режиссеров «аналитической школы», одного из ведущих направлений советского экспериментального искусства. А позже — «новой казахской волны», казахстанского кинематографа начала эпохи Независимости. Все это формировало у художников кино свои стили и визуальные средства в реализации замысла. Например, в казахстанском кино сформировался новый визуальный образ современного казахского аула — метафоричности кочевой цивилизации, образ «идеального города» — Алматы, Астаны и др. Концепт-арт фильма раскрывается с помощью так называемого moodboard, когда художник-постановщик создает нарезку визуальных образов, подобранных специально для проекта из фильмов, например, немецкого экспрессионизма или работ художников в стиле оп-арт, арт-брют, использует подборку фотографий с ключевыми деталями фильма.

Авторлардың үлесі

Н. А. Байбекова – кіріспе, кескіннің визуалды тұтастығының заманауи формаларын теориялық және әдістемелік талдау, түс қабылдау психологиясы және оның кескін тұтастығының құрылымдық компоненттерін қарастырды. Семиологиялық тәсілдерді (У. Эко, П. Пазолини, К. Метц), талдауға, кинематографияда құрылымдық тәсілдерді қолдануға қатысты.

Қ. З. Халықов – теориялық-әдістемелік аппараттың негіздемесін және зерттеу тұжырымдамасын орындады. Мақаланың 3 тілде тақырыптық бағыты мен аңдатпасын, бөлімдер: әдістері, нәтижелері және зерттеу қорытындысын әзірледі. Үйлесімділік, біріктіру, апперцепция, бейнені қабылдаудың интенционалдылығы сияқты құбылыстарды қарастырды.

М. Сингх – Fischer-Lichte, Erika. The Semiotics of Theatre. Indiana: Indiana University Press, 1992; Pantouvaki, Sofia. Visualising Theatre: Scenography from Concept to Design to Realisation; Alfred, Gell. Art and Agency. An Anthropological Theory; Sauter, Wilmar. Eventness: A Concept of the Theatrical Event секілді ағылшын тіліндегі дереккөздердегі ғылыми әдебиеттерді талдауға қатысты.

Вклад авторов

Н. А. Байбекова – разработала части: введение, теоретико-методологического анализа современных форм визуальной целостности образа, психологии восприятия цвета и ее структурной составляющей целостности образа. Участвовала в анализе применения семиологических подходов (У. Эко, П. Пазолини, К. Метц), применении структуралистских подходов в кинематографии.

К. З. Халыков – осуществил обоснование теоретико-методологического аппарата и концепции исследования. Разработал тематическую направленность и аннотации на 3-х языках статьи, разделы: методы, результаты и заключение исследования. Рассмотрел такие феномены, как когезия, связность, апперцепция, интенциональность восприятия образа.

М. Сингх – участвовал в анализе научной литературы англоязычных источников, таких как Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theatre*. Indiana: Indiana University Press, 1992; Pantouvaki, Sofia. *Visualising Theatre: Scenography from Concept to Design to Realisation*; Alfred, Gell. *Art and Agency. An Anthropological Theory*; Sauter, Wilmar. *Eventness: A Concept of the Theatrical Event*.

Contribution of authors

N. A. Baibekova – developed introduction and methods sections, made theoretical and methodological analysis of modern forms of visual integrity of the image, the psychology of color perception and its structural component of the integrity of the image. She participated in the analysis of the application of semiological approaches (U. Eco, P. Pasolini, C. Metz), the application of structuralist approaches in cinematography.

K. Z. Khalykov – substantiation of the theoretical and methodological apparatus and the concept of research. Developed thematic focus of the article and abstracts in 3 languages, elaborated on the following sections: methods, results, and conclusion of the study. He considered such phenomena as cohesion, connectivity, apperception, intentionality of image perception.

M. Singh – participated in the analysis of scientific literature in English language sources, such as Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theatre*. Indiana: Indiana University Press, 1992; Pantouvaki, Sofia. *Visualising Theatre: Scenography from Concept to Design to Realisation*; Alfred, Gell. *Art and Agency. An Anthropological Theory*; Sauter, Wilmar. *Eventness: A Concept of the Theatrical Event*.

Список источников

1. Пазолини, П. Поэтическое кино // Структура фильма. Сост. К. Э. Разлогов. – Москва: Радуга, 1985. – С. 45 – 66.
2. Метц, К. Проблема денотации в художественном фильме // Структура фильма. Сост. К. Э. Разлогов. – Москва: Радуга, 1985. – 158 с.
3. Лотман, Ю., Цивьян, Ю. Диалог с экраном. – Таллин: Александра, 1994. – 215 с.
4. Лосев, А. Ф. История античной эстетики (Софисты. Сократ. Платон). – Москва: Искусство, 1969. – 850 с.
5. Валгина, Л. С. Теория текста. Целостность и связность как конструктивные признаки текста. – Москва: Логос. 2003 – // Янко Слава (Библиотека Fort/Da). – URL: <https://www.hi-edu.ru/e-books/xbook029/01/part-006.htm/> (Дата обращения: 06.02.2012).
6. Яхиббаева, Л. М. Категории цельности, целостности и связности как основные признаки текста. – С. 209–214. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kategorii-tselnosti-tselostnosti-i-svyaznosti-kak-osnovnye-priznaki-teksta/> (Дата обращения: 09.12.2020).
7. Pantouvaki, Sofia. *Visualising Theatre: Scenography from Concept to Design to Realisation* // Edited by Monika Raesch. An At the Interface research and Publications project. Norwegian University of Science and Technology. Trondheim, 2016. – 192 p. – URL: <https://www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/> (Retrieved: 12.11. 2018).
8. Леонтьев, А. А. Признаки связности и цельности текста // Лингвистика текста: мат-лы науч. конф. – Москва, 1974. – Ч. 1. – С. 159 – 168.
9. Sauter, Wilmar. *Eventness: A Concept of the Theatrical Event*. 2nd ed. Stockholm: STUTS, 2008. – 149 p.
10. Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theatre*. Indiana: Indiana University Press, 1992. – 336 p.
11. Восприятие и его основные свойства. Психология. Azps.ru – URL: https://azps.ru/articles/cmmn/vospriyatie_i_ego_osnovnye_svoystva.html/ (Дата обращения: 15.08.2020).
12. Байбекова, Н. Классификация цветовой визуализации кинопроизведения на примере обзорного анализа кинофильмов. – URL: <https://sozvuchie.by/mustaj-karym-4/klassifikatsiya-tsvetovoj-vizualizatsii-kinoproizvedeniya-na-primere-obzornogo-analiza-kinofilmov.html> / (Дата обращения: 04.01.2020).
13. Блок, Брюс. Визуальное повествование. Создание визуальной структуры фильма, ТВ и цифровых медиа. – Москва: ГИТР, 2012. – 320 с., илл.
14. Иттен, Иоханнес. Искусство цвета. – Москва: Д. Аронов, 2001. – 96 с.
15. Волков, Н. Н. Цвет в живописи. – Москва: Искусство, 1985. – 143 с.
16. Гёте, И. В. Учение о цвете = ZurFarbenlehre: Теория познания = ZurFarbenlehre / Пер. с нем. В. О. Лихтенштадта. – Изд. 4-е. – Москва: URSS, 2012. – 195 с.
17. Данашев, М. Х. Цветовой круг между наукой и живописью // Вестник Карачаево-Черкесского государственного педагогического университета. – 2000. – № 3. – С. 153–163.

18. Железняков, В. Н. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор: учебное пособие. – Москва: ВГИК, 2001. – 286 с.
19. Ивенс, Р. М. Введение в теорию цвета. – Москва: Мир, 1964. – 442 с., илл.
20. Марусенков, В. В. Интерпретация сюжетно-образного ряда литературного произведения средствами киноискусства: Каталог / Искусствоведение / Киноискусство. Телевидение средствами киноискусства: дис. канд. 17.00.03 / Марусенков. – Москва, 2015. – 182 с.
21. Ковин, А. Е., Исаева, Н. А. Правила цветового контраста в отделке интерьеров и экстерьеров. eLIBRARY ID: 39150812. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=39150812/> (Дата обращения: 10.09.2020).
22. Классификация цветовой визуализации кинопроизведения на примере обзорного анализа кинофильмов. – URL: <https://sozvuchie.by/mustaj-karym-4/klassifikatsiya-tsvetovoj-vizualizatsii-kinoproizvedeniya-na-primere-obzornogo-analiza-kinofilmov.html/> (Дата обращения: 04.01.2020).
23. Дмитриева, В. А., Одинцова, В. В. Психология кино. – Санкт-Петербург: СПбГУ, 1995. – 215 с.
24. Кракауэр, Зигфрид. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. – Москва: Искусство, 1974. – 238 с.
25. Интенциональность. Гуманитарный портал. П. П. Гайденко, С. С. Неретина, Е. В. Вострикова, Н. В. Мотрошилова. – URL: <https://gtmarket.ru/concepts/7348/> (Дата обращения: 22.03.2021).
26. Зайцева, М. Л. Феномен синестезии в европейском музыкальном искусстве эпохи романтизма // Международный электронный научный журнал. Раздел Искусствоведение. 3. 1. – 2016. – Т. 2. – № 11. – С. 1–13.
27. Михайлова, А. А. Образный мир сцены: заметки о современной сценографии. – Москва: Советский художник, 1979. – 245 с.
28. Михайлова, А. А. Сценография: теория и опыт (очерки). – Москва: Советский художник, 1989. – 336 с.
29. Философский энциклопедический словарь. – Москва: ИНФРА-М, 2003. – 576 с.
30. Сними фильм. Целостность сцены, фокус. – URL: <http://snimifilm.com/almanakh/semki/tselostnost-stseny-fokus/> (Дата обращения: 09.08.2020).
31. Alfred, Gell. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. United States, Oxford University Press Inc., New York. – 1998. – 293 p.
32. Абикеева, Г. О. Казахстанское кино, которое стоит смотреть ради невероятной работы художников-постановщиков // Бюро. – URL: <https://www.buro247.kz/culture/cinema/kazakhstanskoe-kino-kotoroe-stoit-smotret-radi-neveroyatnoy-raboty-khudozhnikov-postanovshchikov.html> (Дата обращения: 23.07.2020).

References

1. *Pasolini, P. Poeticheskoe kino // Stroenie fil'ma. [Poetic cinema // The structure of the film].* Compiled by K. E. Razlogov. Moscow: Raduga Publ., 1985, pp. 45–66. (In Russian)
2. *Metz, C. Problema denotatsii v khudozhestvennom fil'me // Stroenie fil'ma. [The problem of denotation in a feature film // Film structure].* Compiled by K. E. Razlogov. Moscow: Raduga Publ., 1985, 158 p. (In Russian)
3. *Lotman, Yuri, Tsivian, Yuri. Dialog s ekranom [Dialogue with the screen].* Aleksandra Publ., Tallin, Yukhiselu Print, 1994, 215 p. (In Russian)
4. *Losev, A. F. Istoriya antichnoi estetiki (sofisty, Sokrat, Platon) [History of ancient aesthetics (sophists, Socrates, Plato)].* Moscow, s/n, 1968, 850 p. (In Russian)
5. *Valgina, L. S. "Teoriya teksta. Tselostnost' i svyaznost' kak konstruktivnye priznaki teksta" [Text theory. Integrity and coherence as constructive features of the text].* Moscow: Logos Publ., 2003, *Yanko Slava (Biblioteka Fort/Da)*. – URL: <https://www.hi-edu.ru/e-books/xbook029/01/part-006.html> (date of access: 06.02.2012).
6. *Yakhibbayeva, L. M. "Kategorii tsel'nosti, tselostnosti i svyaznosti kak osnovnye priznaki teksta" [Categories of unity, integrity and coherence as the main features of the text],* pp. 209–214, *CyberLeninka*. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kategorii-tselnosti-tselostnosti-i-svyaznosti-kak-osnovnye-priznaki-teksta> (date of access: 09.12.2020).
7. *Pantouvaki, Sofia. "Visualising Theatre: Scenography from Concept to Design to Realisation",* Edited by Monika Raesch. An At the Interface research and Publications project. *Norwegian University of Science and Technology*. Trondheim, 2016, 192 p. [<http://www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/>, date of access: 12.11.2018].
8. *Leont'ev, A. A. "Priznaki svyaznosti i tsel'nosti teksta" [Signs of coherence and integrity of the text],* Text linguistics: proceedings of scientific conference. Moscow, s/n, 1974, Part 1, pp. 159–168. (In Russian)
9. *Sauter, Wilmar. Eventness: A Concept of the Theatrical Event.* 2nd ed., Stockholm: STUTS Publ., 2008, 149 p.
10. *Fischer-Lichte, Erika. The Semiotics of Theatre.* Indiana: Indiana University Press Publ., 1992, 336 p.
11. *Vospriyatie i ego osnovnye svoystva [Perception and its main properties] Psikhologiya. Azps.ru* – URL: http://azps.ru/articles/cmmn/vospriyatie_i_ego_osnovnye_svoystva.html (date of access: 15.08.2020).
12. *Baibekova, N. "Klassifikatsiya tsvetovoi vizualizatsii kinoproizvedeniya na primere obzornogo analiza kinofil'mov" [Classification of color visualization of a film on the example of a review analysis of films],* *Sozvuchie*. – URL: [<http://sozvuchie.by/mustaj-karym-4/klassifikatsiya-tsvetovoj-vizualizatsii-kinoproizvedeniya-na-primere-obzornogo-analiza-kinofil'mov.html>] (date of access: 04 .12. 2020).
13. *Block, Bruce. Vizual'noe povestvovanie. Sozdanie vizual'noi struktury fil'ma, tv i tsifrovoykh media. [Visual storytelling. Creation of the visual structure of film, TV and digital media].* Moscow: GITR Publ., 2012, 320 p. (In Russian)

14. *Itten Johannes. Iskusstvo tsveta [The art of color].* Moscow: D. Aronov Publ., 2001, 96 p. (In Russian)
15. *Volkov, N. N. Tsvet v zhivopisi [Color in painting].* Moscow: Iskusstvo Publ., 1985, 143 p. (In Russian)
16. *Goethe, J. W. Uchenie o tsvete = Zur Farbenlehre: Teoriya poznaniya = Zur Farbenlehre [Theory of colours = Zur Farbenlehre: Theory of knowledge] / transl. from German by V. O. Lichtenstadt, 4th ed.* Moscow: URSS Publ., 2012, 195 p. (In Russian)
17. *Danashev, M. Kh. "Tsvetovoi krug mezhdru naukoj i zhivopis'yu" [The color wheel between science and painting],* *Bulletin of the Karachay-Cherkess University of Education*, 2000, No. 3, pp. 153 – 163. (In Russian)
18. *Zheleznyakov, V. N. Tsvet i kontrast. Tekhnologiya i tvorcheskii vybor [Color and contrast. Technology and creative choice].* Textbook. Moscow: VGIK Publ., 286 p. (In Russian)
19. *Ivens, R. M. Vvedenie v teoriyu tsveta [Introduction to color theory].* Moscow: Mir Publ., 1964, 442 p. (In Russian)
20. *Marusenkov, V. V. "Interpretatsiya syuzhetno-obraznogo ryada literaturnogo proizvedeniya sredstvami kinoiskusstva" [Interpretation of the plot-shaped series of a literary work by means of cinematography],* *Katalog / Iskusstvovedenie / Kinoiskusstvo. Televidenie sredstvami kinoiskusstva [Cinematography. Television by means of cinematography]: candidate's thesis: 17.00.03 / Marusenkov.* Moscow, 2015, 182 p. (In Russian)
21. *Kovin, A. E., Isaeva, N. A. "Pravila tsvetovogo kontrasta v otdelke inter'erov i ekster'erov" [Rules for color contrast in interior and exterior decoration].* eLIBRARY ID: 39150812 – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=39150812> (date of access: 01 .09. 2020).
22. *Klassifikatsiya tsvetovoi vizualizatsii kinoproizvedeniya na primere obzornogo analiza kinofil'mov [Classification of color visualization of a film by the example of a review analysis of films],* *Sozvuchie.* – URL: <http://sozvuchie.by/mustaj-karym-4/klassifikatsiya-tsvetovoj-vizualizatsii-kinoproizvedeniya-na-primere-obzornogo-analiza-kinofilmov.html> (date of access: 04.01.2020).
23. *Dmitrieva, V. A., Odintsova, V. V. Psikhologiya kino [Psychology of cinema].* Saint-Petersburg: SpbGU Publ., 1995, 215 p. (In Russian)
24. *Kracauer, Siegfried. Priroda fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoi real'nosti [The nature of the film. Rehabilitation of physical reality].* Abridged transl. from English by D. F. Sokolova. Moscow: Iskusstvo Publ., 1974, 238 p. (In Russian)
25. *Intentsional'nost' [Intentionality].* Humanities web portal. *Gaidenko, P. P., Neretina, S. S., Vostrikova, E. V., Motroshilova, N. V.* – URL: <https://gtmarket.ru/concepts/7348> (date of access: 22.03.2021)
26. *Zaitseva, M. L. "Fenomen sinestezii v evropeiskom muzykal'nom iskusstve epokhi romantizma" [The Phenomenon of Synesthesia in European Music Art of the Romantic Era],* *Mezhdunarodnyi elektronnyi nauchnyi zhurnal [International electronic scientific journal]*, 2016. Vol. 2, No. 11. Section "Iskusstvovedenie" ["Art History"] 3.1, pp. 1–13. (In Russian)

27. *Mikhailova, A. Obraznyi mir stseny: (Zametki o sovrem. stsenografii)* [The imaginative world of stage: (Notes on modern set design)]. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1979, 245 p. (In Russian)
28. *Mikhailova, A. A. Stsenografiya: teoriya i opyt (ocherki)* [Scenography: theory and experience (essays)]. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1989, 336 p. (In Russian)
29. *Filosofskii entsiklopedicheskii slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow: INFRA-M Publ., 2003, 576 p. (In Russian)
30. *Snimi fil'm. Tselostnost' stseny, fokus* [Shoot the movie. The integrity of the scene, focus]. – URL: <http://snimifilm.com/almanakh/semki/tselostnost-stseny-fokus> (date of access: 09.08.2020).
31. *Alfred, Gell. Art and Agency. An Anthropological Theory.* United States, Oxford University Press Inc., New York. 1998, 293 p.
32. *Abikeyeva, G. O. "Kazakhstanskoe kino, kotoroe stoit smotret' radi neveroyatnoi raboty khudozhnikov-postanovshchikov"* [Kazakhstani cinema worth watching for the incredible work of production designers], *Buro*. – URL: <https://www.buro247.kz/culture/cinema/kazakhstanskoe-kino-kotoroe-stoit-smotret-radi-neveroyatnoy-raboty-khudozhnikov-postanovshchikov.html> (Дата обращения: 23.07.2020).

Назира Байбекова, Қабыл Халықов, Манжит Сингх

Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)

СЦЕНОГРАФИЯ МЕН КИНО ДИЗАЙНДАҒЫ БЕЙНЕ ТҰТАСТЫҒЫН ҚҰРАУШЫ ҚҰРЫЛЫМДАР: ФЕНОМЕНДАР, ҰҒЫМДАР, КРИТЕРИЙЛЕР

Аңдатпа. Аудио-бейнелі өнерде кино қайтадан театр, әдебиет, кескіндеме, фотография, режиссура, драма және басқа да бірқатар өнер түрлеріне негізделген ықпалды өнер түрі болып табылады. Осы бағыттардың дамуындағы соңғы тенденцияларда негізгі рөлді қабылдау психологиясы тұрғысынан ғылым мен техникада үлкен жетістікке жеткен суретшілер атқарады. Кино мен театрдағы кеңістік пен уақыттың өзгеруі – жанрға қарамастан кез-келген фильмнің, қойылымның сәттілігінің екі негізгі компоненті. Көрнекі қарым-қатынастың әр түрлі әдістерін түсінудің алғышарты ретінде бейнелі ойлау проблемасына қызығушылық бар, ол адамның айналасындағы объективті әлем кеңейе түсуімен байланысты. Бұл жағдайлар заманауи адамның алдын-ала бағдарлай алуында, бірақ тәжірибе көрсеткендей, мұның бәрі хаостың пайда болуына әкелді. Шешім – гуманитарлық ғылымдарды жан-жақты зерттеуден көрінетін бейнелік ойлауды дамыту мәселесін жан-жақты талдау, ал мақалада бұл мәселенің тек бір жағы ғана емес, атап айтқанда кино мен театрды қабылдаудағы бейнелік ойлаудың рөлі қарастырылған.

Мақаланың мақсаты – қазақстандық сценография мен фильмді көркемдеу мысалын қолдана отырып, кескіннің визуалды тұтастығының жаңа түрлерін теориялық және әдіснамалық зерттеу. Міндеттері: бейненің тұтастығын түсінудің теориялық және эмпирикалық тәсілдерін зерттеу; қазіргі заманғы аудиовизуалды өнердегі бейнелеудің маңызды сапаларын анықтау және кескіннің тұтастығы ұғымдарының негізгі категорияларын негіздеу; сонымен қатар, синестезия құбылыстарына байланысты визуализацияға әсер ету әдістері. Зерттеу әдістері:

психологияның заманауи тәсілдері мен әдістері, семиологиялық тәсілдер (У. Эко, П. Пасолини, К. Мец), кинематографиядағы структуралистік тәсілдер (Ю. Лотман, Ю. Цивян, Б. Успенский, Ю. Мартыненко), герменевтикалық және практикалық-бағытталған зерттеу әдістері. Нәтижелер: қиялдың визуализациясы сапа және шығарма бейнесінің тұтастығының негізі ретінде көрінеді. Барлығы бастапқыда айналадағы құбылыстарды басқаларға қарағанда барынша жарқынырақ көрсетіле отырып, бейнені визуализациялау арқылы қабылданады. Көрнекілік немесе ақыл-ойды бейнелеуге – бұл мидың заттарды бейнелерден көре алу қабілеті, есіне түсірілмеген нәрсені ойша «аяқтауы» жатады. Бұл шығармашылық процесс. Егер мәдениеттің дамуы мен қоршаған әлемді тануға және түрлендіруге бағытталған көптеген шығармашылық актілердің іс-әрекетінің салдары болса, онда адам өзінің түбегейлі қабілетін құрайтын визуалды қиял арқылы ғана өз идеяларын белсенді ете алады. Мұның нәтижесі – жеке тұлғаның мәдени шығармашылығында іске асырылуға жататын, жеке сана құрған бейнелі құрылымдар болып табылады.

Тірек сөздер: визуалды бейне, тұтастық, категориялар, сценография, кинематография, өнер антропологиясы, қабылдау психологиясы, нейрофизиология, синестезия.

Дәйексөз үшін: Байбекова Н. А., Халықов Қ. З., Сингх М. Сценография мен кино дизайндағы бейне тұтастығын құраушы құрылымдар: феномендар, ұғымдар, критерийлер. *Central Asian Journal of Art Studies*, 2021, 6(1), 85–106. <https://doi.org/10.47940/cajas.v6i1.375>

Nazira Baibekova, Kabyll Khalykov, Manjeet Singh

T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

IMAGINATIVE COMPONENTS OF INTEGRITY IN SCENOGRAPHY AND FILM DESIGN: PHENOMENA, CONCEPTS, AND CRITERIA

Abstract. Amongst audio-visual arts, cinema is the most influential art form based on theater, literature, painting, photography, directing, drama and a number of other arts. The role in the latest trends in the development of these areas is played by artists who make a breakthrough in science and technology from the point of view of the psychology of perception. Changing space and time in cinema and theater are two main components of success of any film, performance, regardless of genre. There is interest in the problem of visual thinking as a prerequisite for understanding various methods of visual communication; recently, the objective world around a person has expanded enormously. These circumstances should have determined the foresight of modern man, but, as practice shows, all this led to the emergence of a kind of chaos. The solution is a thorough analysis of the problem of the development of visual thinking, which reflected in the comprehensive study of the humanities, and the article considers not only one aspect of this problem, namely the role of visual thinking in the perception of cinema and theater.

The purpose of the article is a theoretical and methodological study of new forms of visual integrity of an image using the example of Kazakhstani scenography and film design. Objectives: to explore theoretical and empirical approaches to understanding the integrity of the image; to determine the essential qualities of image visualization in modern audio-visual arts and to substantiate the main categories of concepts of image integrity; as well as methods of exposure to imaging associated with the phenomena of synesthesia. Research methods include modern approaches and methods of psychology, semiological approaches (U. Eco, P. Pasolini, C. Metz), structuralist approaches in cinematography (Yu. Lotman, Yu. Tsivian, B. Uspenskij, Yu. Martynenko), hermeneutic, and practice-oriented research methods. The study has shown that visualization of the imagination appears as a feature and the basis for the integrity of the image of the work. Everything

is perceived initially through the visualization of the image, capturing the surrounding phenomena with greater brightness than others. Visualization or mental representation is the ability of a brain to see objects in images, mentally “finish building” something that was not immediately remembered. This is a creative process. If the consequences of many creative acts are aimed at cognition and transformation of the surrounding world, then a person can activate his intentions only through visual imagination, which is his fundamental ability. The result of this is the imaginative structures created by the individual consciousness, which are subject to implementation in the cultural creativity of the individual.

Keywords: visual image, integrity, categories, scenography, cinematography, anthropology of art, psychology of perception, neurophysiology, synesthesia.

Cite: *Baibekova, N., Khalykov, K., Singh, M. (2021). “Imaginative components of integrity in scenography and film design: phenomena, concepts and criteria”. Central Asian Journal of Art Studies, 6(1), 85–106. <https://doi.org/10.47940/cajas.v6i1.375>*

Авторлар туралы мәлімет:**Сведения об авторах:****Authors' bio:**

Назира Абзалхановна Байбекова — сценография кафедрасының 2 курс магистранты, Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Назира Абзалхановна Байбекова — магистрант 2-го курса кафедры сценографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жүргенова (Алматы, Казахстан)

Nazira A. Baibekova — 2nd year Master Student of Scenography Department at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0003-3724-3252
email: nazir_bai@mail.ru

Қабыл Заманбекұлы Халықов — философия ғылымдарының докторы, Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры, Халықаралық Конкорд академиясының мүшесі (Алматы, Қазақстан)

Қабыл Заманбекович Халыков — доктор философских наук, профессор Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жүргенова, член Международной академии Конкорд (Алматы, Казахстан)

Kabyl Z. Khalykov — Doctor of Philosophical Sciences, Professor at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, PhD, Member of International Academy Concord (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0002-2515-6752
email: kabylkh@gmail.com

Манжит Сингх — сценография кафедрасының аға оқытушысы, Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Манжит Сингх — старший преподаватель кафедры сценографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жүргенова (Алматы, Казахстан)

Manjeet Singh — Senior Lecturer of Scenography Department at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0003-4270-8392
email: manjeet.saa@gmail.com