

ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ, ОБРАЗЫ И МЕТАФОРЫ КАК НЕОБХОДИМЫЕ СЛАГАЕМЫЕ КИНОФИЛЬМА «МОЛИТВА ЛЕЙЛЫ»

Снежана Баймуханова¹, Ескендир Нарымбетов²

¹Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

²«Университет Туран» (Алматы, Казахстан)

Аннотация. Статья посвящена анализу различных аспектов репрезентации времени, эстетических и метафорических образов в контексте кинофильма «Молитва Лейлы» казахского кинорежиссера Сатыбалды Нарымбетова. Исследование предоставляет читателю глубокий аналитический взгляд на то, как запечатленное время, образы и метафоры, сотканные вместе, создают уникальное искусство кино. Авторы проводят анализ киноработы, выделяя специфические техники и приемы, используемые режиссером для передачи времени, создания образов и внедрения метафор в сюжет.

Методом кинематографической герменевтики был проведен семиотический анализ для идентификации ключевых элементов, формирующих визуальный и смысловой язык фильма. Используя методы киноведческого и сравнительно-сопоставительного анализов, авторы опирались на труды зарубежных и отечественных киноведов и культурологов.

Результаты статьи включают в себя анализ различных аспектов эстетики и искусства. Выявляется каким способом запечатленное время, образы и метафоры взаимодействуют в контексте кинофильма, и их влияние, их роли в формировании эмоционального и интеллектуального воздействия произведения на зрителя. Доказывается, что кинематографисты стараются говорить со зрителем экранным текстом, выстраивая с помощью киноязыка свой особенный мир.

В ходе скрупулёзного исследования мы прояснили, что кинематографическое время является важным инструментом для создания сюжетной структуры, развития персонажей, передачи атмосферы, с помощью него зритель переносится в иное измерение. Образы, служат не только визуальными компонентами, но и могут содержать глубокий символизм, расширяя смысловой диапазон фильма. Метафоры, как лингвистический и образный инструмент, углубляют понимание произведения, обогащая его смысловую структуру.

Ключевые слова: визуальное решение, образ, метафора, кинорежиссер, кинооператор, фильм, хронотоп, символизм.

Для цитирования: Баймуханова, Снежана, и Ескендир Нарымбетов. Запечатленное время, образы и метафоры как необходимые слагаемые кинофильма «Молитва Лейлы». *Central Asian Journal of Art Studies*, т.9, №1, 2024, с. 176–190. DOI: 10.47940/cajas.v9i1.846

Благодарности: Авторы выражают благодарность редакции «Central Asian Journal of Art Studies» за помощь в подготовке статьи к публикации, а также анонимным рецензентам за внимание и интерес к исследованию.

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

Введение

Роль искусства в отражении социальных и культурных тенденций достаточно разнообразна. Оно в первую очередь является зеркалом общества отражая реальность, может вызвать сильные эмоции и стать катализатором для социальных изменений. Александр Пустовит пишет: «... задача искусства — подражание природе (мимесис)» (120). Рассматривая специфику киноискусства, мы обратимся к Бибигуль Кылышбаевой и Олегу Борецкому: «Архетипические образы, репрезентация времени и пространства в кино влияют на образы и восприятия национального государства» (146). Наталья Мариевская цитирует свою коллегу Галину Прожико: «... очевидно, что само перемещение факта жизни на экран превращает его в элемент художественного пространства, в строительный материал авторской концепции мира и личности» (150). Кинематограф — это форма искусства, и изучение времени, образов и метафор внутри этого контекста помогает раскрывать глубину и многогранность художественного выражения в кино. Время, образы и метафоры могут использоваться для создания уникальных

и инновационных кинематографических произведений. Их анализ позволяет понять, каким образом кинорежиссеры экспериментируют с этими элементами, чтобы достичь особенной атмосферы и эффектов.

Кинообраз как часть кинематографической действительности складывается из технических и визуальных составляющих. Технические составляющие — ритм в кадре и ритм монтажа, планы, мизансцены, звуки и шумы. Визуальные — пластичность актеров, передвижения в кадре предметов, освещение и цвет. Рассуждая о кинематографическом образе кинорежиссер Андрей Тарковский писал: «Итак, кинообраз в основе своей есть наблюдение жизненных фактов во времени, организованных в соответствии с формами самой жизни, с ее временными законами. ... Наблюдения подлежат отбору... При этом кинематографический образ нельзя делить..., нельзя изгонять из него текущее время. Образ становится кинематографическим при том (среди прочих) обязательном условии, что не только он живет во времени, но и время живет в нем, начиная с отдельно взятого кадра» (53). На примере снятого им

кинофильма «Иваново детство» (1962) мы видим, что образ счастливого детства создается через блики солнечного света, улыбающихся мать и сестру, радостный смех смешавшийся с загадочными криками кукушки раздающимися в лесу эхом. Например, в фильме «Зеркало» (1974) детские воспоминания героя фрагментарны: горящая ночью соседская изба, люди, бегущие с ведрами, мать, моющая в тазу свои длинные волосы при тусклом ламповом освещении. Но все образы находятся во времени, которое не только служит организатором событий, но также является мощным инструментом для создания эмоционального отклика зрителя, выражения тем и идей фильма. По этому поводу Андрей Тарковский рассуждал: «... кино есть прежде всего запечатленное время. Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях» (48). Исходя из этого становится понятно, что эти визуальные образы и есть «запечатленное время» — время сохраненное/воссозданное в кинематографическом пространстве. Следовательно — визуальная эстетика фильма складывается из изобразительных образов, и времени. «С угасанием эйфории оттепели мастера заметно активнее думают над способами иносказания за счет элементов экранной образности: в обращение активно входят формы не прямого авторского высказывания. Одной из них и оказалась палитра цветовых масс, выразительность компонентов колористического звучания, их сочетаний — контрастов или полутонов» (154). Посредством киноязыка выражающего художественную реальность Сатыбалды Нарымбетов дает нам понимание идеи своего произведения. В первой части киноленты Лейла веселая, подвижная, улыбчивая и немного дикая девочка. (Рисунок 1)

Это образ Родины, природы цветущей под солнечными лучами и дождем,



Рисунок 1. Аянат Есмагамбетова в роли Лейлы на съемках фильма «Молитва Лейлы» режиссер С.Нарымбетов, 2002г

которую впоследствии разрушает и порабощает человек с грязными желаниями. Во временном отрезке детства — свет и цвет ярче, чем во второй половине фильма. Этот метод съемок лучше диалога раскрывает внутреннее состояние героини. Время у каждого персонажа свое. Для соседской бабушки с внуком время и пространство ограничиваются рамками двора. Для девочки-подростка оно растянуто и не имеет горизонтов: она ездит на ослике, купается в реке. После надругательства над нею, ее время и пространство ужимаются в пределы комнаты, рамки кадра становятся более узкими. И ни чьи молитвы не способны вернуть ее поруганной личности былую легкость.

Методы

Использовались методы киноведческого и сравнительно-сопоставительного анализов, чтобы определить эстетику образа героини и времени. Для этого авторы опирались на труды зарубежных и отечественных киноведов и культурологов. Так же используя эти методы, авторы выявили, что режиссёр ведет поиск духовности и потому обращается к одной из величайших картин Рафаэля — «Мадонна Бенуа». Семиотический анализ позволяет идентифицировать

национальные аспекты в киноленте. Определение основополагающих семиотических деталей помогает авторам полнее раскрыть визуальный текст произведения. Например, стоящие в степи одинокие балбалы у одного из которых мы находим страдающую героиню лишь подчеркивают ее одиночество на бескрайних просторах родины.

Дискуссия

Фильм «Молитва Лейлы» был снят по мотивам повести «Мангілік бала бейне» («Вечное дитя») драматурга Розы Мукановой. Главную роль исполнила тогда не профессиональная актриса — Аянат Есмагамбетова. Операторами киноленты были Сапар Койчуманов и Аскар Утеулин. Композитор — Руслан Кара. Звукорежиссер — Андрей Влазнев. В самой пьесе, многократно поставленной на сценах национальных театров Лейла общается с Луной и ей кажется, что та единственная, кто выслушивает ее. Луна — это образ читающей повесть, поскольку как и Луна, читательница будет слушать, но не сможет ничего сказать, ей остается только наблюдать за трагедией Лейлы — так по крайней мере считает автор повести. В фильме же Лейла читает молитву. И это колоссальная разница, поскольку речь идет уже о вере в людей, в себя, вере хоть во что-нибудь хорошее. Молитва Лейлы — это молитва народа. Повесть и фильм заслуженно занимают место среди других произведений, ведь ядерные испытания — историческая трагедия нашей страны о которой необходимо помнить.

Кинорежиссер Сатыбалды Нарымбетов — один из ярчайших представителей поколения «казахской новой волны». Человек, чьи кинофильмы («Жизнеописание юного аккордеониста», «Мустафа Шокай») отличаются особенной эстетикой. (Рис. 2)



Рисунок 2. Кинорежиссер Сатыбалды Нарымбетов. Фото Николая Постникова

Эта кинолента начинается с темных кадров тоннеля, из которого 14-летняя Лейла выбегает на свет. Камера переходит на сверх крупного плана руки, а с него на саму героиню. Затем, отдаляясь вырисовывает ее уже на общем фоне бесконечных степных просторов. Девочка предстает перед нами как юная, живая и открытая ко всему доброму личность. Несмотря на свою хромоту она в полной мере умеет наслаждаться жизнью, прогулками на природе, танцами, беседами с соседями. Оператор часто делает крупные планы ее улыбающегося лица, сияющих озорством глаз. Но мы слышим звонкий девичий голос и счастливый смех только в первой части кинокартины. Затем, простор и красота природы с которой в единении живет этот подросток разрушаются ядерными испытаниями, проходящими вблизи ее аула Дегелен №27 (Семипалатинский ядерный полигон). О последствиях этих экспериментов

мы узнаем из хроникальных видео отрывков, органично внедренных в структуру киноленты. Специфика изобразительности в этом фильме важна как самостоятельный элемент, позволяющий выстраивать законченное повествование. Здесь режиссер играет с темпом сцен, создавая медленные и задумчивые моменты. Добавляет символический смысл и метафоры. В свою очередь они как художественные средства позволяют режиссеру выразить сложные эмоции, идеи, концепции или темы через визуальные и сценические элементы. Например, в одном эпизоде по пыльной дороге в аул несутся огромные крытые грузовики. Военнослужащие выходящие из них без предупреждения вылавливают и увозят граждан на медицинские обследования. Камера снимает это сверху и укрупненно, создавая метафору государственной машины равнодушной к желаниям людей.

Утверждая, что истинный художественный образ — это всегда наличие органической связи идеи и формы Юрий Лотман писал: «...Образ человека входит в искусство кино как целый мир сложных культурных знаков» (59). Образность и зрелищность, звук и шумы важны в любом фильме. Но кроме этого существует кинематографическая возвышенность. Взаимосвязь времени, образов и метафор в кинематографе представляет собой сложное взаимодействие этих элементов для создания уникального кинематографического опыта. Образы и метафоры могут использоваться для изменения восприятия времени, добавляя глубину и эмоциональные оттенки сюжету. Например, поразительно эффектно снят сон главной героини, в котором она одетая в тонкое ярко-красное одеяние выходит из реки со свечами. Она в этой сцене — пробужденная дева, несущая свет в этот мир. Сновидения априори полны тайн и загадок. Но в этом сне все построено на

простых символах: вода — это жизнь, огонь — это свет и добро. В этой сцене через визуальное повествование мы понимаем самоощущение героини. Теоретик киноискусства Семен Фрейлих писал: «Не только художник имеет свой стиль, время тоже индивидуально. ...каждая принадлежит своему времени не только в содержании своем, которое уже стало историей, неповторима форма этих картин» (252). Исток художественного творения и художника есть искусство (173). Кинокритик Инна Смаилова, говоря об особенностях поколения «казахской новой волны» отмечает: «Однако отражение реальности в этих лентах почти всегда субъективно и показано через мир страхов и переживаний главных героев. Поэтому и вариации этих состояний различны, но с сохранением общего финала — проигрыш героя условиям нового времени. ...Сатыбалды Нарымбетов («Жизнеописание юного аккордеониста», «Молитва Лейлы») — тот же момент прошлого через человеческие судьбы» (37,38).

Интересная трактовка времени в визуальном решении запечатлена через драматические события 60-ых годов XX века. Умея описывать и создавать истории из недавнего прошлого в родных степях, кинорежиссеру удается воссоздать атмосферу семипалатинского аула с его пыльными улицами, старыми домами, дворами, в которых собираются соседи и пьют за круглым столом чай в тени деревьев. Казалось бы, обычный аул с доброжелательными жителями. Но слишком часто в него «приходит» смерть от неизвестной болезни. Здесь люди бессильны перед любыми проблемами: одна из женщин-электриков загорается, ее никто не может спасти; военные начальники отстреливают сайгагов из вертолета ради развлечения и им не запрещают этого; главную героиню насилует ее же возлюбленный, и опять никто не препятствует злу. Насилие

порождает насилие. Зло бесконечно по замыслу автора, но добро, как и вера в людей бессмертны. (Рисунок 3)



Рисунок 3. Аянат Есмағамбетова в роли Лейлы на съемках фильма «Молитва Лейлы» режиссер С.Нарымбетов, 2002г.

Киновед Гульнара Абикеева в своей книге «Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии» пишет о том, что тема семипалатинского полигона и ядерных испытаний в Казахстане впервые поднимается в игровом кино именно Сатыбалды Нарымбетовым в фильме «Молитва Лейлы». «Фактически фильм — реквием по казахской земле и тем страданиям, который ей и народу принесла советская система (236). Киновед Баубек Ногербек анализирует этот фильм так: «В фильме есть финальный эпизод, в котором Лейла держит в руках своего младенца, зачатого от солдата-насилника в вертолете, на небесах. Ребенок, рожденный Лейлой — есть неземное, небесное чадо. ...Этот план-кадр напоминает композицию полотна Леонардо да Винчи «Мадонна Бенуа». Таким образом, режиссер Сатыбалды Нарымбетов проводит параллели между трагическим образом Лейлы, молящейся на протяжении всего фильма за мир всех людей, и образом самой мадонны — Девы Марии» (365).

Кинокритик Галия Байжанова в статье «Пять лучших фильмов казахского режиссера Сатыбалды Нарымбетова» отмечает: «Удивительно, как фильм Нарымбетова начала 2000-х уместно смотрится в сегодняшнее время, когда

мы много и громко говорим о женских правах, подростковом материнстве, виктимблейминге, насилии, педофилии и его жертвах и прочих страшных вещах... Сама Лейла, как живое олицетворение прошлого Казахстана и драматичных страниц нашей истории, полных трагедий, взять любую из них: массовый голод 30-х, коллективизацию, лагеря, потребительское отношение к нашей природе и ресурсам; уничтожение Аральского моря, многолетнее функционирование Семипалатинского полигона, в котором было произведено почти 500 сокрушительных взрывов, которые могли уничтожить около 1500 городов, таких как Хиросима и Нагасаки (об этом говорят финальные титры)» .

В начальных титрах мы видим посвящение киноленты одному из сильнейших казахстанских режиссеров документального кино — Оразу Рымжанову. Это дань уважения человеку, снявшему в 1989 году документальный фильм «Полигон» о губительном воздействии ядерных испытаний на людей и природу. Выбранная для рассмотрения кинолента — одна из немногих отечественных игровых кинокартин, обращающих внимание на проблему ядерных испытаний и их продолжающихся последствий в Республике Казахстан. Она — важная часть истории национального кинематографа. Возможно, это исследование поспособствует разработке новых подходов в развитии национального кинообразования. А также может содействовать повышению культурного уровня кино восприятия в обществе.

Результаты

«Молитва Лейлы» — первый фильм в творческой биографии режиссера, снимаемый в строгой последовательности сюжета. Это было сделано для того, чтобы Аянат Есмағамбетова постепенно

входила в свой образ. И благодаря этому методу он сумел добиться определенного эффекта сюжетного развития — зритель наблюдает последовательное взросление героини. Сцена за сценой — это четырнадцатилетнее дитя все чаще сталкивается с человеческой жестокостью и равнодушием.

Кинематографическое время в этом фильме состоит из элементов, не только размещенных в кадре, но и озвученных: новость по радио о полете Гагарина в космос, переезд немцев на историческую родину в Германию, ядерных взрывах, картин из журналов развешанных на стенах домов, солдатской формы и многого другого. Переключение временных линий, замедление сцен, позволили создать уникальные и необычные эффекты. Например, когда героиня любит танцующими людьми за окном своего дома из закадрового текста мы осознаем, что все они мертвы. Этот пример наглядно демонстрирует нам, что время в кино может служить метафорой или символикой, передавая идеи в том числе и об утрате. Таким образом, значение запечатленного времени в кино простирается за пределы чисто хронологического порядка событий, играя важную роль в формировании эмоционального опыта зрителя и выражении творческого подхода режиссера к созданию фильма.

«Неистребимая потребность остановить время породила искусство кино, коренными свойствами которого являются документальность и движение» (404). Известно, что проблему художественного восприятия осмыслил и развил в своем учении о катарсисе Аристотель. Считающий, что художественное воздействие искусства — очищение души зрителя с помощью аффектов сострадания и страха. Боров размышляет: «Высшая цель искусства — всестороннее развитие социально значимой и самоценной личности, удовлетворение ее духовно-

эстетических потребностей, наслаждение художественными шедеврами и формирование ценностных ориентаций» (672). Режиссёр, понимая роль искусства тоже ведет поиск духовности и потому неслучайно его обращение к живописному полотну Рафаэля — «Мадонна Бенуа». Главная героиня фильма восхищается красотой Мадонны по мере развития сюжета уподобляясь ей. Визуально нам демонстрируют это в финале фильма, когда девочка-подросток молиться сначала за родных и близких, потом за страну и в целом за мир, как настоящая мать и Мадонна. В этом кадре оператор обрамляет ее портретное изображение в рамку иконы. Постепенно камера отдалается от нее вверх, и мы все четче видим ядерный взрыв, поднимающийся над землей и разрастающийся в своей мощи у нее за спиной. В восприятии этого кадра очень важны спокойные цветовые палитры выделяющие безусловную метафору самопожертвования во имя любви к людям и миру во всем мире. Но есть еще одна веская причина появления картины «Мадонна Бенуа». О которой в свое время писал Олег Арансон разбирая понятие «возвышенное искусство» в кино: «...образ искусства сам становится мощным образом возвышенного уже для кинематографа» (243). Следовательно, Сатыбалды Нарымбетов создавая повтор доносит до нас возвышенное искусство приобщая к нему и возвеличивая свое произведение этими объектами. В киноленте присутствует идея жертвенности, как некоего «признака» духовной чистоты персонажей. В целом женщина героиня в отличие от мужчин в качестве главных персонажей творит добро мягко и заботливо. Как правило не разрушая, а создавая вокруг себя мир. В связи с этим, эстетичность образа девочки являющейся символом позволяет нам испытать катарсис и задуматься над экологичностью своих помыслов и действий.

Основные положения

В ходе исследования разработаны и сформулированы следующие научные результаты:

- определено, что к выразительным средствам кинематографа относятся: ракурсы, монтаж, время в кадре, переходы, кадры и многое другое.

- изучено, что кинематографическое время является важным инструментом для создания сюжетной структуры, развития персонажей и много другого образы, влияющие не только на мировоззрение зрителя, но и на его становление как личности и гражданина

- выявлены, некоторые специфические задачи кинематографа: просвещать, воспитывать, пробуждать в обществе гражданскую позицию

- доказано, что синтез времени, образов, метафор образует полноценную драматургическую составляющую произведения, а эстетические образы воспринимаются зрителем более спокойно, чем безобразный

Заключение

Вопросами о возможностях искусства задавались в философских размышлениях: Аристотель, Имануил Кант, Мартин Хайдеггер; о кино: Луи Деллюк, Зигфрид Кракауэр, Андре Базен; об образах и времени Вальтер Беньямин, Андре Базен, Жиль Делез, о семиотике и эстетике Михаил Лотман, Жан-Поль Сарт, Олег Арансон, Александр Пустовит, Юрий Борев и многие другие. В процессе работы над статьей авторами были изучены их безусловно основополагающие труды, а также книги практиков и теоретиков в области кинематографического искусства: Брюса Блока, Джона Бергера, Мэри Бирд, Владимира Нильсона, Анатолия Головни, Марины Голдовской, Андрея Тарковского, Сергея Медынского, Семена Фрейлиха, Лидии

Зайцевой, Натальи Мариевской; труды отечественных киноведов и режиссеров: Бауржана и Баубека Ногербеков, Гульнары Абикеевой, Инны Смаиловой, Азата Хакимова.

В рамках статьи мы проанализировали кинематографическое пространство и время как основополагающие факторы в киноискусстве. Сделали выводы о том, что пространство, время и изображение – специфика любого фильма и базовые категории, без осмысления которых невозможно его понять. Изучив время, образы и метафоры мы доказали, что через эти элементы кинематограф отражает и воздействует на культурные и социальные аспекты. Одна из задач его – способствовать обращению внимания общества на определённые проблемы и как следствие их решение. Это происходит с помощью режиссерских приемов и выразительных средств, таких как монтаж, смена планов, ракурс и другие. К примеру, в этой киноленте через внедрение хроникальных кадров в ее структуру мы получаем представление об ужасных последствиях ядерных взрывов. Доктор философии Азат Хакимов отмечает: «Один из элементов режиссёрского документального метода – это кинохроника - киносъёмка подлинных событий и лиц. Режиссёры, работая над той или иной темой и создавая историю, прибегают к использованию кинохроники в своих фильмах. И кинохроника, которая используется в игровом фильме, имеет след времени, так как фильм создаётся позже, зачастую намного позже тех событий» (160). Размышляя о цели использования кинохроники в художественной структуре, анализируемой нами киноленты, предполагаем, что режиссер Сатыбалды Нарымбетов использует ее для подтверждения и весомости кинематографической действительности. Тем самым создавая необходимую манипуляцию временем

метаязык, который понятен зрителю. Онтологичность его мироощущения свидетельствует о его глубинном родстве с национальной культурной традицией и запечатленным в нем времени. Конфликт фильма «Молитва Лейлы» заключается в противоречии гражданина и «не слышащего» государства. Идея — обратить внимание зрителя на недавний прошлый Казахстан — ядерные испытания в Семипалатинской области, покалечившие и разрушившие многие жизни. А также с помощью умелого владения киноязыком поднять важные темы на экране — любовь к Родине, человеку, жизни, ответственности перед собою и обществом.

В результате нашего исследования становится ясным, что время, образы и метафоры играют ключевую роль в формировании смысла и эмоционального воздействия в кинофильме. Эти элементы не только служат строительными блоками кинематографического произведения, но и выступают важными средствами передачи идей, эмоций и философских концепций. Они формируют кинематографическую текстуру, создавая художественное произведение, способное вызывать эмоциональные реакции, интеллектуальные размышления

и переосмысление реальности. В результате исследования мы пришли к выводу, что «запечатленное время», образы и метафоры являются неотъемлемыми и необходимыми слагаемыми кинофильма, определяя его характер и влияние на зрителя. Поэтика кино исследуя структурные и стилистические особенности кино как искусства доказывает, что кинематограф создает свое собственное пространство, время, образ движения. В заключение следует подчеркнуть, что дальнейшие исследования в этой области могут привести к еще более глубокому пониманию того, как кинематограф выражает и моделирует человеческий опыт, а также какие новые техники и средства могут быть использованы для расширения границ этого уникального искусства.

Гульнара Абикеева пишет: «Одна из главных задач национального кинематографа — визуальная репрезентация нации» (12). Сатыбалды Нарымбетов не только справился с этой задачей, но и осуществил путь художника познавшего Бытие и бренность человеческого существования, сумев повлиять на нравственность и духовную составляющую кинозрителя.

Вклад авторов

С.З. Баймуханова –написание основного текста, поиск цитат

Е.С. Нарымбетов –автор идеи, написание текста, поиск цитат, оформление списка литературы

Авторлардың үлесі:

С. Баймұханова кинотану сараптамасын жүргізді

Е. Нарымбетов фильмнің визуалды компонентін зерттеді

Authors contribution:

S. Baimukhanova conducted film studies analysis

E. Narymbetov examined the visual component of the film

Список источников

Абикеева, Гульнара. *Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отражается в кинематографе*. ОФ «ЦЦАК», Алматы, 2006.

Арансон, Олег. *Метакино*. Ад Маргинем, Москва, 2003.

Байжанова, Галия. «Пять лучших фильмов казахского режиссера Сатыбалды Нарымбетова». Алматы, <https://kz.kursiv.media/2021-07-10/pyat-luchshikh-filmov-kazakhskogo-rezhissera-satybaldy-narymbetova/> / Дата доступа 10 июля 2021.

Борев, Юрий. *Эстетика*. Феникс, Ростов-на-Дону, 2004.

Зайцева, Лидия. *Экранный образ времени оттепели 60-80-е годы*. Монография, ВГИК, 2017.

Кылышбаева Бибигуль, и Борецкий Олег. «Методологические подходы в изучении социокультурной реальности в зеркале казахстанского кино». Вестник Казахский национальный университет имени Аль-Фараби, №2 (69), 2019, с. 143–151. *Серия психологии и социологии*, Казахстан, Алматы, <https://www.kaznu.kz/content/files/pages/folder1807/Kylyshbayeva%20Boreckiy.pdf>. Дата доступа 2019 г.

Мариевская, Наталья. *Время в кино*. Монография, ВГИК, Москва, 2014.

Лотман, Юрий. *Семиотика и проблемы киноэстетики*. ЭЭСТИ РААМАТ, Таллин, 1973.

Ногербек, Бауыржан, и Ногербек Баубек. *Казахское игровое кино: экранно-фольклорные традиции и образ героя*. Алматы, Дәстүр, 2014.

Пустовит, Александр. *Этика и эстетика: Наследие Запада. История красоты и добра*. Учебное пособие, Киев, МАУП, 2006.

Смаилова, Инна. *По поводу стиля и киноязыка в казахском игровом кино*. Астана, 2013.

Тарковский, Андрей. *Андрей Тарковский: начало...и пути*. ВГИК, Москва, 1994.

Фрейлих, Семен. *Теория кино от Эйзенштейна до Тарковского*. 2-е издание. Академический проект, Москва, 2002.

Фрейлих, Семен. *Теория кино от Эйзенштейна до Тарковского*. Москва, Искусство, 1992.

Хайдеггер, Мартин. *Истоки художественного творения*. Москва, Академический Проект, 2008

Хакимов, Азат. «Документальность как средство киноязыка в игровом кино Казахстана (1945 – 2019)». 2020. КазНАИ им.Т.Жургенова, докторская диссертация. <https://kaznai.kz/hakimov-korgauy/> / Дата доступа 2022.

References

- Abikeyeva, Gulnara. *Natsiostroitelstvo v Kazakhstane i drugikh stranakh Tsentralnoy Azii, i kak etot protsess otrazhayetsya v kinematografe [Nation-building in Kazakhstan and other Central Asian countries, and how this process is reflected in cinema]*. Almaty, OF «TSTSAK», 2006. (In Russian)
- Aranson, Oleg. *Metakino [Metakino]*. Moskva, Ad Marginem, 2003. (In Russian)
- Bayzhanova, Galiya. «Pyat luchshikh filmov kazakhskogo rezhissera Satybaldy Narymbetova». [*Five best films by Kazakh director Satybaldy Narymbetov*]. *Kursiv.media [Almaty]*, 10 July 2021. <https://kz.kursiv.media/2021-07-10/pyat-luchshikh-filmov-kazakhskogo-rezhissera-satybaldy-narymbetova/> Accessed 10 July 2021. (In Russian)
- Borev, Yuriy. *Estetika [Aesthetics]*. Rostov-na-Donu, Feniks, 2004. (In Russian)
- Freylikh, Semen. *Teoriya kino ot Eyzenshteyna do Tarkovskogo [Film theory from Eisenstein to Tarkovsky]*. 2-e izdaniye. Moskva. Akademicheskii proyekt, 2002. (In Russian)
- Freylikh, Semen. *Teoriya kino ot Eyzenshteyna do Tarkovskogo [Film theory from Eisenstein to Tarkovsky]*. Moskva, Iskustvo, 1992. (In Russian)
- Khakimov, Azat. *Dokumentalnost kak sredstvo kinoyazyka v igrovom kino Kazakhstana (1945 – 2019) [Documentary as a means of film language in feature films of Kazakhstan (1945 – 2019)]*. 2020. Almaty, KaZNAI im.T.Zhurgenova, doktorskaya dissertatsiya. <https://kaznai.kz/xakimov-korgauy/> Accessed 2022. (In Russian)
- Heidegger, Martin. *Istoki khudozhestvennogo tvoreniya [Origins of artistic creation]*. Moskva. Akademicheskii Proyekt, 2008. (In Russian)
- Kylyshbaeva, Bibigul, and Boretskiy, Oleg. «Metodologicheskiye podkhody v izuchenii sotsiokulturnoy realnosti v zerkale kazakhstanskogo kino». [*Methodological approaches to the study of socio-cultural reality in the mirror of Kazakh cinema*]. *Vestnik Kazakhskiy natsionalnyy universitet imeni Al-Farabi [Bulletin of Al-Farabi Kazakh National University]*, Seriya psikhologii i sotsiologii, no. 2 (69). 2019, pp. 143–151. Almaty. <https://www.kaznu.kz/content/files/pages/folder1807/Kylyshbayeva%20Boreckiyy.pdf>. Data dostupa 2019g. (In Russian)
- Lotman, Yuriy. *Semiotika i problemy kinoestetiki [Semiotics and problems of film aesthetics]*. Talin, EESTI RAAMAT, 1973. (In Russian)
- Mariyevskaya, Natalya. *Vremya v kino [Movie time]*. Moskva, Monografiya, VGIK, 2014. (In Russian)
- Nogerbek, Bauyrzhan, and Nogerbek Baubek. *Kazakhskoye igrovoye kino: ekranno-folklornyye traditsii i obraz geroya [Kazakh feature films: screen-folklore traditions and the image of the hero]*. Almaty, Dastur, 2014. (In Russian)

Pustovit, Aleksandr. *Etika i estetika: Naslediye Zapada. Istoriya krasoty i dobra [Ethics and Aesthetics: The Legacy of the West. A story of beauty and goodness]*. Kyiv,

Uchebnoye posobiye, MAUP, 2006. (In Russian)

Smailova, Inna. *Po povodu stilya i kinoyazyka v kazakhskom igrovom kino [Regarding the style and film language in Kazakh feature films]*. Astana, 2013. (In Russian)

Tarkovskiy, Andrey. *Andrey Tarkovskiy: nachalo...i puti [Andrei Tarkovsky: the beginning...and the path]*. Moskva, VGIK, 1994. (In Russian)

Zaytseva, Lidiya. *Ekrannyy obraz vremeni ottepli 60-80-e gody [Screen image of the thaw period of the 60-80s.]*, Monografiya, Moskva, VGIK, 2017. (In Russian)

Баймуханова Снежана

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан Республикасы)

Нарымбетов Ескендір

«Тұран университеті»
(Алматы, Қазақстан)

БЕЙНЕЛЕНГЕН УАҚЫТ, ОБРАЗДАР МЕН МЕТАФОРЛАР - «ЛЕЙЛАНЫҢ ДҰҒАСЫ» КИНОФИЛЬМІНІҢ ҚҰРАМДАС БӨЛІКТЕРІ

Аңдатпа. Мақала қазақ кинорежиссері Сатыбалды Нарымбетовтың «Лейланың дұғасы» кинофильмінің контекстіне орайластырып, уақытты, эстетикалық және метафоралық бейнелерді репрезентациялаудың әрқилы қырларын талдауға арналған. Зерттеуде кинотаспада бейнеленген уақыттың, образдар мен метафоралардың біртұтас құбылыс ретінде көрініс табуы - кино атты бірегей өнерді қалай туындататыны туралы терең талдау жасалады. Авторлар өз сараптамаларында уақытты бейнелеу, кинообраздар қалыптастыру, сюжетте метафораларды қолдану барысында кинорежиссердің қолданған өзіндік әдіс-тәсілдеріне оқырман назарын аударады.

Кинематографиялық герменевтика тәсілімен фильмнің визуалды және мазмұнық тілін қалыптастыратын негізгі белгілерді айқындау үшін семиотикалық талдау жүргізілді. Кинотану және салыстырмалық сараптама тәсілдерін қолдануда авторлар шетелдік және отандық кинотанушылар мен мәдениеттанушылардың еңбектеріне сүйенген.

Мақаланың нәтижелері эстетика мен өнердің әртүрлі қырларын талдауды қамтиды. Бейнеленген уақыттың, образдар мен метафоралардың кинофильм контекстіндегі өзара әрекеттесуі және олардың ықпалы, кинотуындының көрерменге эмоционалдық және интеллектуалдық әсерін қалыптастырудағы мән-маңызы зерделенеді. Кинематографистер көрерменмен экрандық мәтін арқылы сөйлесуге ден қойып және кино тілін қолдана отырып, өзіндік айрықша әлем қалыптастыруға ұмтылғандары аңғарылады.

Мұқият зерттеу барысында, уақыт – жеке тұлғаға да қызмет жасай алатынына, бірегей әсерлер қалыптастыра алатынына және көрерменді өз ағымының қайталанбас тәжірибесін тамашалауға еліктіре алатынына анық көзіміз жетті. Кинообраздар, тек визуалды компоненттер ретінде ғана көрініс таппайды, олар, сонымен қатар, фильмнің мазмұндық ауқымын кеңейтетін терең символдық мәнге ие болуы мүмкін. Метафоралар, лингвистикалық және образдық құрал ретінде, кинотуындының мазмұндық құрылымын байыта отырып, оны тереңірек түйсінуге көмектеседі.

Түйін сөздер: визуалды шешім, образ, метафора, кинорежиссер, кинооператор, фильм, хронотоп, символизм.

Дәйексөз үшін: Баймуханова, Снежана, және Нарымбетов Ескендір. «Бейнеленген уақыт, образдар мен метафоралар - «Лейланың дұғасы» кинофильмінің құрамдас бөліктері». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 9, № 1, 2024, б. 176–190. DOI: 10.47940/cajas.v9i1.846

Алғыс: Авторлар «Central Asian Journal of Art Studies» журналының редакторларына мақаланы баспаға дайындауға көмектескені үшін және анонимді рецензенттерге зерттеуге назар аударып, қызығушылық танытқаны үшін алғысын білдіреді.

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

Snezhana Baimukhanova

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

Eskendir Narymbetov

«Түран университеті»
(Алматы, Қазақстан)

CAPTURED TIME, IMAGES AND METAPHORS AS NECESSARY COMPONENTS OF THE FILM «LEILA'S PRAYER»

Abstract. The article is devoted to the analysis of various aspects of the representation of time, aesthetic and metaphorical images in the context of the film «Leila's Prayer» by Kazakh film director Satybaldy Narymbetov. The study provides the reader with an in-depth analytical look at how time, imagery and metaphor are woven together to create the unique art of cinema. The authors analyze film work, highlighting specific techniques and techniques used by the director to convey time, create images and introduce metaphors into the plot.

Using the method of cinematic hermeneutics, a semiotic analysis was carried out to identify the key elements that form the visual and semantic language of the film. Using methods of film studies and comparative analysis, the authors relied on the works of foreign and domestic film scholars and cultural experts.

The results of the article include an analysis of various aspects of aesthetics and art. It reveals how captured time, images and metaphors interact in the context of a film, and their influence, their role in shaping the emotional and intellectual impact of the work on the viewer. It is proven that filmmakers try to speak to the viewer with on-screen text, building their own special world with the help of film language.

Through meticulous research, we have made it clear that time can be individual, can create unique experiences and immerse the viewer in a special experience of its passage. Images serve not only as visual components, but can also contain deep symbolism, expanding the semantic range of the film. Metaphors, as a linguistic and figurative tool, deepen the understanding of a work, enriching its semantic structure.

Keywords: visual solution, image, metaphor, film director, cameraman, film, chronotope, symbolism.

Cite: Baimukhanova, Snezhana, and Narymbetov Yeskendir. «Captured time, images and metaphors as necessary components of the film «Leila's prayer».» *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 176–190. DOI: 10.47940/cajas.v9i1.846

Acknowledgments: The authors express their gratitude to the editors of the «Central Asian Journal of Art Studies» for the help in preparing the article for publication, as well as to anonymous reviewers for their attention and interest to the study.

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

Авторлар туралы мәлімет:

Баймуханова Снежана — өнер магистрі, аға оқытушы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Нарымбетов Ескендір — кинооператор, Turan Film Academy жоғары мектебінің сениор-лекторы, Тұран университетінің 2-ші курстың магистранты (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Баймуханова Снежана — магистр искусствоведения, старший преподаватель, Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жүргенова (Алматы, Казахстан)

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

Нарымбетов Ескендір — кинооператор, сениор-лектор Высшей школы Turan Film Academy, магистрант 2 курса университета Туран» (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0006-6962-0314
E-mail: skanik@bk.ru

Information about the authors:

Baimukhanova Snezhana — Master of Arts, senior lecturer, at the Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Narymbetov Eskendir — cinematographer, senior lecturer at the Turan Film Academy Higher School (Almaty, Kazakhstan)