

**<sup>1</sup>Е.Б. Егеубаева\*, <sup>2</sup>Н.Р. Мұқышева**

<sup>1,2</sup>Қазақ ұлттық өнер университеті

Нұр-Сұлтан, Қазақстан

e-mail: <sup>1</sup>egeubaeva\_enlik@mail.ru; <sup>2</sup>arizan.kino@mail.ru

ORCID: <sup>1</sup>0000-0001-9901-758X; <sup>2</sup>0000-0002-8198-283X

### **Табиғат көрінісінің кинематографиялық бейне ретінде қалыптасуы мен дамуы**

**Аңдатпа.** Адам және табиғат тақырыбы барлық дәуірлерде ғалымдар мен өнер қайраткерлерін қызықтырып, толғандырды. «Табиғат» түсінігі заманауи ғылымда маңызды ұғымдардың біріне айналды. Қоғам, мәдениет, рух, адам болмысы секілді тағы да басқа түсініктерді табиғаттан бөліп қарастыру мүмкін емес. XX ғасырда ғылым мен техника үздіксіз дамыды әрі адамзаттың табиғатты өзіне бағындыру үрдісі үздіксіз жүрді.

Бүгінгі таңда табиғатты өнер туындыларының маңызды компоненті ретінде қарастыратын әлем өнертанушыларының жұмыстарын кездестіруге болады. Дегенмен, дүниетаным, географиялық ерекшеліктер әр ұлттың өнеріндегі табиғат түсінігіне жалпылама анықтама беруге кедергі келтіруі мүмкін. Сондықтан, кино өнеріндегі табиғат бейнесінің маңызын, қолданылу тәсілін түсіну үшін жан-жақты сараптамалар жүргізіліп, ұтымды тұстары мен кемшін қалып жатқан жақтарын саралап, ғылыми анықтама берген жөн.

Әлем кинематографындағы табиғат бейнесінің кино тіліне қалай әсер еткенін түсіну үшін, ең алдымен, табиғат бейнесінің пайда болу алғышарттары мәселесіне тоқталуымыз керек екендігі түсінікті. Бірінші кезекте халықтық дүниетанымдағы табиғат түсінігі, өмір сүру философиясы қоғамның қоршаған ортасына байланысты екенін аңғаруға болады.

Мақалада кинематограф тарихындағы табиғат бейнесі жайлы жазылған материалдарды негізге ала отырып, Шығыс және Батыс киносындағы табиғатты қолдану ерекшеліктеріне кеңінен тоқталамыз. Кинематографта табиғат адам жанының, сезімінің айнасы, қорғау керек ұлы мұра ретінде алдыңғы қатарға шықты. Табиғат бейнесі алғашқыда швед фильмдерінен бастау алып, кейін француз авангардымен тығыз байланыста болды. Одан соң Францияның поэтикалық реализм, Италияның неореализм бағыттарында дамыды. Батыс Еуропа және Шығыс Азия халықтарының кинематографиясына табиғат көріністерінің кейіпкер бейнесімен байланысының айырмашылығын айқындау үшін әлемдік деңгейдегі киногерлердің фильмдерін мысал ретінде алып, талдау жасалынады.

**Кілт сөздер:** табиғат, экино, фильм, пейзаж, кинематографиялық бейне, кейіпкер, драматургия, жанр.

**Кіріспе.** Кино өнеріндегі табиғат бейнесін зерттеудің методологиялық мәселелерінің бірі – базалық теориялық зерттеулердің жоқтығы. Көбіне белгілі бір автордың шығармашылығындағы табиғат көріністерінің, не болмаса қандай да бір тақырыпқа (балалар киносы, деректі кино) арналған фильмдердегі жалпы табиғат бейнесінің көркемдік ерекшелігін көрсету аспектісінде зерттейді. Екінші жағынан, зерттеушілер табиғат ұғымы пейзаждан әлдеқайда ауқымдырақ болса да, оны пейзаж немесе пейзаждың бөлігі деп атайды. Әдетте табиғатты пейзаж кеңістігінің бөлігі ретінде қарастырады.

Теориялық тұрғыдан пейзажды табиғатпен біріктіру, түр және шығу тегі жағынан оларды бір бірінен ажырата білу де маңызды. Себебі, табиғат философиялық, лексико-

семантикалық тұрғыдан алғанда пейзаждан гөрі әлдеқайда кең ұғым. Пейзаж табиғат көрінісінің формасы, оның элементтерінің бөлігі ғана. Сондықтан да, табиғат – табиғи әлем мен кеңістіктің, өмір сүру ортасының, мекеннің «портреті», шынайы табиғат көрінісі.

Табиғат өнер шығармаларында кеңістік ретінде де, мотив, сюжет, көркемдік шешім, шығарма идеясы ретінде де көрініс таба алады. Табиғатты әртүрлі қырынан талдау «табиғат» сөзінің сан қырын, қарама-қайшылығын, маңыздылығын айқындайды.

Кинематографта табиғат тікелей де, метафоралық мағынада да көрсетіледі. Табиғат арқылы кинодағы кейіпкердің репрезентациясы жүзеге асады. Урбанизация дәуірі мен постиндустриалды қоғамдағы өмір сүру кезеңінде табиғи дүниелер адамның әлеуметтік құрылымы мен оның экзистенциалды ахуалын тереңінен түсіндіруге тырысады. Жасанды тіршілік көздері адамдарды өзара одан әрі алшақтатса, табиғи ортада адамдар бір-біріне жақын екенін сезіне алады. Белгілі ғалым Эдриан Дж. Ивахив өзінің «Қозғалмалы суреттер экологиясы: Кино, Аффект, Табиғат» атты еңбегінде былай дейді: «Кино экологиялық жүйені құрайды. Құрамына геоморфизм, антропоморфизм және биотропорфизмды жинаған кинокосморфизмнің арқасында кино бізге материалдық, әлеуметтік әлемді қалай бар, солай қабылдайтындай етіп ұсынады» (Ivakhiv, 2013: 32). Табиғат бейнесі маңызды орынға шыққан кино шығармаларын «экосинема» деп атаған және осы бағытты зерттейтін мамандар «экосинема» ұғымына былай деп анықтама береді: «Экосинеманы табиғат пен оның ресурстарына қатысты мәселелерді алдыңғы орынға шығаруға көмектесетін құрал деп атауға болады. Бұл фильмдер табиғат пен адамдар арасындағы қарым-қатынасты зерттеп қана қоймай, сонымен бірге жаһандық жылыну, климаттың өзгеруі, судың, ауаның ластануы секілді басқа да экологиялық қауіптер туралы ескерту ретінде қызмет етеді» (Sharma, Chaubey, 2020: 3).

**Материалдар мен зерттеу әдістері.** Әлем киносындағы табиғат бейнесінің пайда болуы мен дамуын қарастыратын бұл жұмыстың теориялық және әдістемелік негіздерін тарихи-мәдени, көркемдік, философиялық, жаңашылдық, салыстырмалы талдаулар құрайды. Сол себепті, тақырыпты кеңірек ашу барысында қазақ, ағылшын, орыс тілдерінде жарық көрген кинотанушылар мен әлеуметтанушы ғалымдардың табиғат және адам мәселесі төңірегінде жазылған еңбектерге, әр жылдары жарық көрген фильмдерге, кино өнеріне қатысты жарық көрген зерттеу жұмыстарына сілтемелер жасалды. Патрик Бреретон, Эдриан Дж. Ивахивтің табиғат маңызын анықтайтын кинотанушылық еңбектері, Б. Балаш, А. Базен, Е. Теплиц секілді әлем кинотарихшыларының жекелеген мақалалары, С. Эйзенштейн, Н. Агафонова, М. Туровская секілді ресейлік режиссерлер мен теоретиктердің кинодағы табиғаттың бейнесі тақырыбындағы теориялық еңбектері назарға алынды.

Аталмыш жұмыста тарихи-кинотанушылық, теориялық еңбектердің мазмұндық және салыстырмалы сараптамасы, ұлттық, ғұрыптық ұстанымдар тұрғысынан талдаулар кеңінен қолданылды.

**Зерттеу нәтижесі.** Әлемдік кино өнерінде табиғат бейнесі бірден маңызға ие болып, алдыңғы қатарға шыққан жоқ. Дегенмен, бұндай тұжырымды тұтас әлем киносына таңып қоюдың да қате екенін естен шығармауымыз керек. Батыс және Шығыс кинематографында әу бастан табиғатқа деген көзқарас екі түрлі бағытта дамыды. Еуропа киносында адамзаттың табиғатты бағындыру әрекеттері бақыланса, Шығыс кинематографында табиғатпен үйлесімділікте өмір сүру салты айқын көрініс табады. Табиғатты драматургиялық қызмет атқаратын құрал ретінде швед киносында, импрессионистер мен кеңес киноавангард өкілдерінің туындыларында алғаш кездесетінін аңғардық.

**Талқылануы.** Киноаппарат пайда бола салысымен, кинематографтың бірінші мақсаты – адамдардың көңілін көтеруге бағытталғаны ешкімге жасырын емес. Бірнеше минуттық шынайы өмірді тамашалау үшін көрермендер ақша төлеуге қарсы болмады. Дегенмен, бұл үрдіс барлық киноқұрылғысы бар елдерге тән деп айту қателік болар. Еуропаның көп елдерінде кино жәрмеңкелік кезеңнен өтсе, кей елдерде кино өнерінің қадамы әлі басталмаған еді.

Кино тарихына алғашқы туындылар ретінде енген ағайынды Люмьерлердің «Ласьота вокзалына пойыздың келуі», «Жұмысшылардың фабрикадан шығуы», «Баланы тамақтандыру» атты шағын фильмдері қалалық кеңістікте түсірілді. Кейін олардың өнерін (кәсібін) дамытқан өнерпаздар павильонда түсіруге ауысты. Оған мысал ретінде эксперименттерімен танылған Жорж Мельестің фильмдерін келтіруге болады. «Киноның театрдан айырмашылығы – павильоннан алаңға шығуында» деген теоретиктердің де жаңылысқанын түсінуге болады. Кинематографта жаңа мыңжылдықта елеулі өзгерістер басталды.

Осы орайда, әлем киносының тарихшысы, белгілі кино зерттеуші Ежи Теплицтің «Кино өнерінің тарихы. 1895-1927» («История киноискусства. 1895-1927», I-II т.) кітабында швед киносы туралы қызықты мағлұматтар беріледі. Аталмыш еңбекте автор былай деп жазады: «Швед киносының негізін қалаушылар (Магнуссон және Йенсон) нағыз кинохроникер, репортер болды және Еуропадағы басым болған ательеде түсіру тәжірибесіне қарамастан, натурада түсірді. Олар табиғи фоннан қорыққан жоқ, табиғатты сюжеттің белсенді элементі ретінде көрсетті. Магнуссон 1905 жылы қысқаметражды «Балықшының өміріндегі қауіптер» фильмін шығарды. Фильмнің басты көзірі дауыл кезінде балықшының қайығында түсірілген кадрлар болды. Магнуссон мен Йенсон өзінен кейінгі швед режиссерларына натурада жұмыс істеу әдісі мен натурада түсірілген сахналарды павильондық түсіріліммен біріктіруді жүзеге асырды» (Теплиц, 1968: 185). Бұл фильмде табиғат көрінісі тікелей сюжетпен байланысты болды. Алайда, ол кейіпкердің мінез-құлқы мен әрекетінің табиғат көріністері арқылы ашылуына айтарлықтай әсер етпеді. Н. Агафонова Е. Теплицтің пікірін былай деп жалғастырады: «Эксперименттік фильмдердің арасынан сәтті шыққаны – Г. Ибсеннің поэмасының желісімен түсірілген «Терье Виген» (1916) фильмі болды. Аталмыш фильмде балықшы ғана емес, теңіз стихиясы да кейіпкерге айналды. Шестремнің келесі «Таулық Эйвенд және оның әйелі» фильмінде де маңызды драматургиялық рөл кейде асқақ, кейде қорқынышты пейзажға берілген» (Агафонова, 2005: 1). Андре Базен өзінің «Что такое кино?» атты орыс тіліне аударылған еңбегінде: «Дегенмен, дыбыссыз кезеңдегі швед киносы секілді әрқилы жанрдағы фильмдер мен түрлі кино бағыттары пейзаждың драмалық поэзиясынан шабыт алды емес пе...», - дейді (Базен, 1972: 233). Демек, А. Базен швед киносы табиғатты драматургиялық қызмет атқаратын элемент ретінде қолданғанын растайды.

Бела Балаш 1925 жылы жарық көрген «Культура кино» атты еңбегінде: «Негізінде фильм әлі де сирек қолданылып келе жатқан пейзажға драма кейіпкері ретінде қарау секілді жоғары поэтикалық мүмкіндіктерге ие болған», - деп нақты сипаттама береді (Балаш, 1925: 54). Жалпы, табиғат жаратылыстары, құмырсқа илеуі, көбелектің ұшуы секілді кино тарихында деректі фильмдер кездеседі. Олардың мақсаты – көзге көрінбейтін табиғат жаратылыстарын пленкаға түсіріп, жаңа көзқарас, ой тудыру болды. Кинематографтағы табиғат және адам байланысын көрсетудің алғышарттарын киноавангардтың алғашқы толқынымен байланыстыруға болады.

Алғашқы киноавангард Луи Деллюк және оның серіктестерінің есімдерімен байланысты. Бұл ағымның пайда болуы 1920-шы жылдың басына сәйкес келді. Сол жылы Л'Эрбье О. Бальзактың «Теңіз жағасындағы драма» шығармасы бойынша сценарий жазып, «Ашық теңіз адамы» фильмін түсіреді. Бір жылдан кейін «Эльдорадо» фильмі жарық көреді. Бұл фильм туралы М. Л'Эрбьенің «Эльдорадо» фильмі француз және әлем киносындағы «авангард» ағымына жатады» деген танымал сөздері еске түседі. Анри Ланглуа француз киноөнер мектебіне «*импрессионистер*» деген атау береді.

Импрессионизм көркемдік бағыт ретінде ХІХ ғасырдың аяғында сурет өнерінде пайда болды. Импрессионистердің шығармашылығы реализм өкілдерінің «ұқыпты» картиналарына қарсы жауап болды. Импрессионист суретшілерді көрінбейтін, сезімтал, субъективті әлем қызықтырды. Қимыл иллюзиясын жасау үшін олар ақ түсті бояуды басқа бояулармен араластырып, ірі штрихтармен салды. Картина сюжеттерінің ішінде табиғат, қала, су көріністері ерекшеленді.

Импрессионизм кинематографқа ассиметриялық композиция, жарық тоналды композиция, бұлдыр бейнелеу, өзгеше ракурстар, детальдандыру, жанрлардың араласуы секілді элементтермен бірге табиғат символизмін (су, тұман, шөп), түрлі суреттеу тәсілдерін алып келді. 1920 жылдардың режиссерлері ірі пландарды, бұлдыр бейнелеуді өз жұмыстарында қолданды. Табиғат бейнесіне цивилизацияның белгілері қосылды (тұманды құбыр түтіні алмастырды). Ендігі жерде түрлі эмоция тек актерлердің ойынымен ғана емес, кейіпкердің ішкі сезімдерін айғақтайтын табиғат көріністері арқылы да берілді. Бұл жылдардағы *импрессионист-режиссерлер* деп Абель Гансты («Наполеон», «Дөңгелек» фильмдерімен) және Луис Деллюкті («Ғайыптан келген әйел», «Безгек» фильмдерімен), Марсель Л'Эрбьені («Ашық теңіз адамы», «Эльдорадо» фильмдерімен) атауға болады.

1925 жылы Француз жазушысы Блез Сандрар өзінің кинематографқа қатысты теориялық бақылауларын алға шығарады. Соның ішінде, өздері түсірмекші болған Бразилия туралы фильмде басты кейіпкерлер орман мен өзен болады деп жоспарлады. Осы ойды жүзеге асыруды ойлап жүргенде, Америка және КСРО кинематографистері бұл тәсілді толыққанды игеріп алды. экологическая этика создает предпосылки действий, ориентированных на сохранение и развитие человеческого и природного бытия.

XX ғасырдың басындағы кеңестік кинематографистердің ерекшелігі – кинорежиссерлер теоретик әрі практик бола алды. Олардың фильмдерінен өздерінің теориялық түйіндерін аңғару оңай болатын. С. Эйзенштейн дыбыссыз кино «сөйлемесе де», ондағы пейзаждың «үнін естуге» болатынын айтады. «Потемкин бронды кемесі» фильмінің құрылымын зерттеу арқылы жалпы сурет өнері мен музыка әлеміндегі табиғат көріністерін сипаттау ерекшеліктеріне тоқталады. Кинодағы пейзаж туралы С. Эйзенштейн былай дейді: «Пейзаж – фильмнің ең бір еркін және көңіл-күйді, эмоциялық хәлді, жан күйзелісін берудегі аса икемді элемент» (Эйзенштейн, 1964: 253-254). Яғни С. Эйзенштейннің пейзажды жеке дара бейне ретінде қалыптастырғысы келгенін түсінеміз.

XX ғасырдың алғашқы онжылдықтарында КСРО идеологиясы «табиғат адамзатқа бағынуы керек» деген көзқарасты ұстанды. 1925 жылы С. Эйзенштейннің «Потемкин» бронды кемесі» («Броненосец Потемкин»), 1930 жылы А. Довженконың «Жер» («Земля») фильмдері экранға шықты. Бұл фильмдер табиғатпен үндескен, оның адам өміріндегі маңызын айқындаған туындылар қатарына кірді.

Кеңес киносының белгілі операторы А. Головня «Фильмдегі пейзаж» («Пейзаж в фильме») атты мақаласында: «...1925-1926 жылдары бір уақытта «Потемкин» бронды кемесі», «Ана» және «Шинель» фильмдері пайда болды. Бұл шығармаларда пейзаж мүлде жаңа деңгейде көрініс табады. Ол фильмнің драматургиясына маңызды компонент ретінде енді және пейзаждың көркемдік формасы кинематографиялық болып өзгерді» деп жазды (Головня, 1944: 3). «Потемкин бронды кемесіндегі» (реж. С. Эйзенштейн) «тұмандар симфониясы», «Ана» (реж. В. Пудовкин) фильміндегі сеңнің жүруі секілді элементтерді кездестіргенімізбен, олар көбіне қауіп немесе бағынуы керек күш ретінде көрініс тапты. Тек А. Довженконың поэтикалық тіліндегі пейзаж әлеуметтік және табиғи ортаны біріктірді.

А. Головня: «...Меніңше, заманауи фильмде пейзаж көркемдік мағынадан гөрі, әдеби сарында жиі көрсетіледі. Кейде пейзаж қосымша көрініс ретінде монтаждалады, кейде белгілі бір эпизодқа кіріспе ретінде ұсынылады. Бірақ көп жағдайда көркемдік және драмалық функцияны атқарып, оқиғаның өрбуіне қызмет етеді» деген пікір айтады (Головня, 1944: 3). Алайда, пейзаж адам жанының «портретіне» айналуына әлі ерте еді.

Кеңес кинематографы Еуропа киносымен етене жақын араласады. Екі кинематографта да бірдей ағымдардың, стильдердің, түсіру тәсілдерінің пайда болуы бұған дәлел. Кеңес киносының шығармалары натурада, далалық кеңістікте түсірілді. Сондықтан, көрсетілім кезінде ол фильмдер белгілі бір кеңістікке қамалғандай әсер қалдырмайды.

А. Довженконың «Жер» фильмі жазық далада, ашық кеңістікте түсірілді. «Жердің» 1930 жылдары түсірілген өзге фильмдерден айырмашылығы – фильмді жазық далада ақ мата бетінде (экран қызметін атқаратын ақ матаны айтып тұр. – авт.) көрсету жеткілікті

секілді. Соның өзінде экран кеңістіктің бір бөлігі ретінде көрінер еді» (Здемиров, 2013). А. Довженко табиғатқа шығу арқылы кейіпкерді кеңістікте шектемейді. Кейіпкерді ірі, орта планмен көрсеткенде кеңістік шексіз болып көрінеді. Р. Соболев «Александр Довженко» атты кітабында былай дейді: «Довженко фильмдерінде қарапайым шаруаның жерге деген құрметі саналы өмірдің мәңгі екендігі, оның шексіздігі, дамуы еш уақытта тоқтамайтындығы туралы философиялық толғамдарымен байи түседі. Табиғат бейтарап, селқос емес. Ол – тек «өмір сүретін орта» емес, сондай-ақ адамзатпен бірге ажырамайтын бірлік құрайды» (Соболев, 1980: 92).

Дыбыстың пайда болуымен кинематограф қайтадан коммерсанттардың қолына өтті. Алғашқы дыбысты фильмдердің көркемдік-мазмұндық сапасы төмен болса да, көрермен үшін оларды дыбыспен көру қызықты болды. Фильмдердің көпшілігінің түсірілімі қайтадан павильонға ауысып, кино тек табыс көзіне айналады. 1930 жылдардың басында қарапайым нәрселерді басқа қырынан көрсету, «кішкентай адамдарды» басты назарға алу секілді ұстанымдарымен Францияда «поэтикалық реализм» ағымы пайда болады. Осы ағымда түсірілген Жан Вигоның «Аталанта», Марсель Карненің «Тұмандар жағажайы» («Набережная туманов») фильмдерінде біреуінде су, екіншісінде тұман ерекше символикалық маңызға ие болады.

1930 жылдары америкалық вестерн жанры да аса танымал болды. П. Бреретон «Холиуд утопиясы: заманауи америка киносындағы экология» кітабында «Табиғат көріністерінің алғашқы классикалық бейнелеу элементтерін америкалық жанрдың квинтэссенциясының эволюциясы – вестерн жанры арқылы көруге болады» дейді (Brereton, 2005: 52). Андре Базен «Вестерн немесе Америка киносының ерекше жанры» («Le Western: ou le cinéma américain par excellence») атты мақаласында: «Көп жағдайда кейіпкерлерінің ғажайып мүмкіндіктері мен олардың аңызға бергісіз ерліктерін көрсететін вестерн жанрын эпикалық деп санайды... Кейіпкер мінезіне түсірілім стилі дәлме-дәл келеді. Эпостың ықпалы кадр композициясына әсер етеді. Кадрдың шексіз көкжиекке, жалпы планға басымдық беруі арқылы адамның Табиғатпен қақтығысын көрсетеді», - деп жазады (Базен, 1972: 239).

1930 жылғы Фриц Лангтің «М – қылмыскер» («M – Eine Stadt sucht einen Mörder», 1931) фильмінде аспан екі мәрте көрсетілгенімен, ашық алаң ретінде қабылданбайды, себебі фильмнің басым бөлігі жабық кеңістікте өтеді. А. Хичкоктың «Шантаж» («Blackmail» 1929), Ф. Мурнауудың «Соңғы адам» («Der Letzte Mann», 1924), Э. фон Штернбергтің «Көгілдір періште» («Der blaue Engel», 1930), «Марокко» («Morocco», 1930), К. Дрейердің «Жанна Д'Арк» («La passion de Jeanne d'Arc», 1928) фильмдері де жабық кеңістік арқылы беріледі. Еуропалық және америкалық кинематографистер бұл тәсілге саналы түрде келеді. Себебі, жабық кеңістікке кіру арқылы кинематографистер жарық пен көлеңкені ойната білді.

Көптеген шет елдерде көрсетілген «Потемкин бронды кемесі» («Броненосец «Потемкин», 1925), «Ана» («Мать» 1926), «Жер» («Земля», 1930) фильмдері еуропалық және америкалық режиссерлердің ашық кеңістікке шығуына әсер етуі бек мүмкін. Ф. Мурнауудың «Табу» («Tabu: A story of the South Seas», 1931), Л. Бунюэльдің «Алтын ғасыр» («L'âge d'or», 1930) туындылары ашық кеңістікте түсірілген фильмдер. Жабық кеңістіктен қашу орыс киногерлерімен қоса француз кинематографистеріне де тән. Рене Клер мен Жан Ренуардың фильмдерінің оқиғасы қалалық кеңістікте өрбитінін байқаймыз. Француз және орыс киногерлері жарық пен көлеңке ойынынан алшақтауға тырысты.

Италиялық неореализм бағытының негізін салушылардың бірі, режиссер Джузеппе де Сантис «Италиялық пейзажға» («Per un paesaggio italiano») атты мақаласында Италия киносындағы кейіпкердің жан-дүниесінің ашылуындағы олқылықтарға аса назар аударады. Еуропа киносында кейіпкердің жан-дүниесі қоршаған табиғи ортамен тығыз байланысты, бірақ Италия киносы бұл тұрғыда көп елден артта тұр дей келе, 1941 жылы шыққан Марио Солдатидің «Ескі әлем» («Piccolo mondo antico») фильмін атап өтеді. «Алғаш рет өзіміздің киномызда пейзаж бұлыңғыр бейнеде емес, адам табиғатымен бірге ұштасып, эмоциялық

сезім тудыратын элемент ретінде және кейіпкерлердің сезімін беретін көркемдік құрал ретінде көрініс тапты», - деп жазды (Богемский, 1989: 59).

1945 жылы түсірілген «Рим – ашық қала» («*Romma citta aperta*») фильмін италиялық неореализм бағытының дүниеге келуімен байланыстырады. Неореализм фильмдері негізінен натурада түсірілді және кейіпкердің жан дүниесін жыл мезгілдері арқылы ашуға талпынды. Уақыт өте келе Ф. Феллини, М. Антониони фильмдерінен Дж. де Сантис аңсаған кейіпкердің ішкі жан дүниесінің қоршаған ортамен байланысын оңай аңғаруға болады. Ф. Феллинидің атақты «Жол» фильмінің басталуы мен финалы теңіздің жағасында берілуі де тегін емес. Татьяна Бачелис «Феллини» кітабында: «Өзгелер үшін шіркеудің мәні қандай болса, «Жол» фильмінің кейіпкері Джельсомина үшін де теңіз тура сондай қызмет атқарады», - деп жазады (Бачелис, 1972: 130).

Антониони әлемі – ешкімге ұқсамайтын жеке дара әлем. Оның кино стилін басқа киногермен шатастыра алмайсыз. Кинонушы, PhD Баубек Нөгербек: «Микеланджелонның жұмыстары эзистенциалды философия және эстетикамен байланысты. «Ішкі реализмнің» экспрессивті құралдарын іздеу мақсатында Антониони адамның жан әлеміне тереңірек үңіледі», - дейді (Nogerbek, 2018: 15). Ал тағы бір кинотанушы М. Туровская «Иә және жоқ» («Да и нет») кітабында былай дейді: «Антониони әлемі неореализм дәстүрлеріне кереғар адам баласының жалғыздық пен тұйықтық әлемі. Байлық пен тоқшылық әлемінде жүрсе де, жалғыздық тақырыбы мен адамның рухани тұрақсыздығын оның пейзажы, портреті, интерьері анықтайды. Режиссердің адамға ыңғайсыздық тудыратын сіркіреген жауын, көшелер мен алаңқайларда «қыдырған» жел, тастан жасалған, қарайған қабырға, ылғал асфальт секілді жабырқаңқы сұлу пейзажын ешкіммен шатастырмайсың» (Туровская, 1966: 265).

М. Антонионидің «Blow-up» деген атақты кинотуындысы бар. Фильм Антонионидің өзге фильмдері секілді, адам жанын зерттеуге арналған. Ателье бастығы әрі заманауи фотограф Томас Лондон жайында альбом дайындайды. Оның мақсаты қазіргі заманның бейнесін жасау, боямасыз қала өмірін беру. Томастың көзі қырағы, қолы шапшаң әрі әбден жаттыққан. Фотограф түрлі әлеуметтік тап өкілдерін түсіре жүріп, шындықтан алшақтамауға тырысады.

Фильмнің кейіпкері ескі-құсқы заттарға толы шағын дүңгіршекті сатып алмақ болып, кара түсті көлігімен дүңгіршек иесімен келісім жасауға келеді. Көліктен түскен ол фотоаппаратымен айналаны түсіре жүріп, паркке қарай аяндайды. Жапырақ сыбдыры арқылы білінетін жел айналаға жан бітіретіндей. Құстар сайрайды. Көгал біркелкі, ұқыпты қырқылған. Айналаның бәріне жарық түсіп, жасыл түске оранған. Осындай тамаша, жайлы сезім сыйлайтын саябақпен теннис алаңы ғана үйлеспей тұр. Кеңістікті мұқият қарап шыққан Томас екі бала ойнап жүрген теннис кортының жанынан өтеді. Екі ойыншы арасында алма-кезек ұшқан теннис добының дыбысы, құстар дауысы, желдің гуілі. Шалғында көгершін қуып, суретке түсіріп жүр. Әйел мен ер адам. Олардың күлкісі. Тыныштық. Жапырақтар сыбдыры. Білінер-білінбес шу. Алаңқай. Томас қырағы көзімен бұралаң, сайға ұқсас жерді бақылайды. Сан түрлі бейнелер беретін бұл пейзаж құдды бір өзін суретке түсір деп сұрайтындай.

Табиғат аясында билеп жүрген тағы да сол ғашықтар. Тағы да тосқауылды білмейтін сол жел. Бірде ол – қауіп-қатердің азынақ желі, енді бірде – дүниені мейіріммен «тербейтін» стихия. Айнала құпияға толы жапырақ сыбдыры. Өз студиясында саябақ суреттеріне қайта қараған Томасқа бұл құпия сыбдыр тағы да «естілгендей» болды. Бірақ студиядағы сыбдыр өзге әлемнің тынысын береді. Ол тыныс, тіпті өлімді де еске түсіруі мүмкін. «Blow up» сөзінің ағылшыннан аударғанда «ұйытқу» (жел туралы) мағынасын беретінін естен шығармағанымыз жөн. М. Антонионидің фильмнің басынан аяғына дейін айтатыны да осы емес пе?

Еуропамен қатар, Шығыс Азия жерінде жапон киносы өзіндік кино тілімен ерекшеленіп келе жатты. Экспансионистік саясаттың етек жаюы, Америкамен соғыс және

жеңіліс, оккупацияның басталуы 1930-1950 жылдарға сәйкес келеді және бұл кезеңді жапон киносының «алтын ғасыры» деп атауға болады.

Жапон халқының дүниетанымындағы өмір мен өлімге деген көзқарас басқа ұлттарға қарағанда өзгеше екені белгілі. Оның бірден бір себебі – жапондықтардың қоршаған ортасының әсері деуге болады. Будданың соңғы сөзі – «ештеңе мәңгі емес» болған екен-мыс. Жапондықтардың сенімімен бірге, өмір сүру салты да осыған келеді. Қаншама ірі апаттар болса да, табиғатпен күреспейді, керісінше, онымен бірге үйлесімділікте өмір сүруге тырысады. Синтоизмнен келген сенімдер құдайларды тау арасында, су ішінде өмір сүретін рух деп санаған. Ямаори Тэцуо: «Синто құдайларының жаратылысы христиандар «Құдай» деп атайтын сөзден ерекшеленеді. Себебі, жапондық синтоистік құдайлар тау ішінде, ормандарда, аңғарларда, өзен мен көлде өмір сүретін әруақтар боп саналды», - дейді (Тэцуо, 2014). Табиғат мотивтері жапон сурет өнерінде сансуй-га, суми-э мәнерлерінде кеңінен таралған. Жапон режиссерлері үшін тау мен орманның, өзен мен көлдің маңызы ерекше.

Кино пайда болысымен-ақ, жапондықтар бұл өнерге табыс көзі ретінде қараған жоқ. Басында әдебиет пен театрдың жапон киносына ықпалы зор болды. Уақыт өте келе жапон киносы өз тілін қалыптастырды. 1950-1960 жылдардағы жапон ұлттық киносы Кендзи Мидзогути, Ясудзиро Одзу, Акира Куросава есімдерімен байланысты, 1990 жылдары Такеши Китано, Хироказу Корээда есімдері кино әлемінде өзіндік ерекшелікке ие болады.

Акира Куросава фильмдерінде оқиғалардың жылдам өрбуі, композиция мен кадр қойылымы, алуан түрлі ракурстар және ең алдымен, табиғат бен локациялардың жеке дара кейіпкер ретінде көрініс табуы режиссердің түсіру тәсілін ерекшелендіреді. Сонымен бірге, оның фильмдерінде тұман, жаңбыр, батпақ, ауа райы арқылы кейіпкердің эмоциялық және психологиялық жағдайын білуге көмектесетін элементтер бар.

Режиссер Акира Куросава стиліндегі бір ерекшелік – шынайылыққа бет бұру, оған жақын болу. Актерлермен жұмыс барысында ол ең алдымен шынайылықты талап етті. Тапсырманы дәл орындату үшін ондаған дубльден түсіруден тайынбайтын. Кейіпкердің қимыл-қозғалысы қоршаған ортаға сай болуы оны алаңдатты. Сол себепті де шығар, «Дерсу Узала» повесін алғаш оқығаннан кейін де фильм түсіруге асықпай, он жылдай іштей дайындықпен жүрді. Бірақ, соңында Жапония табиғатының шығармада жазылған Уссирия елінің табиғатынан әлдеқайда алшақ екенін ұғып, бұл ойынан бас тартты. Сәтсіз шыққан «Додескаден» (1970) фильмінен кейін Куросава өз-өзіне қол жұмсамақ болады. Бір өлімнен аман қалған режиссерді «Мосфильм» фильм түсіруге шақырады. Осы кезеңде көптен армандаған шығармасын экрандауға бел болады.

Куросаваның табиғаты асқақ, қатерге толы. Бірақ, адамға жау емес. Ол еркін, құндылықтарға бай. Табиғат зұлымдық пен пасықтыққа қарсы, түсіністік пен махаббатқа берері мол. Ол жаулап алатын стихия емес, керісінше, бейнебір жанға жылу беретін, адам баласының оралуы тиіс үйі секілді.

«Дерсу Узала» фильміндегі Дерсу Тайганың әрбір тасын білмесе де, табиғаттың қыр-сырын жетік білетін адам. Жаңбырдың қашан толастайтынын, оттың не себепті жанып жатқанын біледі. Оның айтуынша Су да, От та, Жел де – адам. Оларды ашуландыруға болмайды. От, Су, Жел үшеуі де ең мықты адамдар. Дерсу тірі нәрсенің бәріне бейжай қарамайды, көрген-білгеніне де, танымайтындарына да қамқорлық жасайды. Оларға не керек екенін іштей сезеді. Арсеньев Дерсумен бірге көлге келгенде, камера екі кейіпкерді тек жалпы планмен көрсетеді. Бірі зерттеуші, екіншісі сол жердің адамы болғанына қарамастан, олар табиғат алдында әлсіз, қауқарсыз. Қайда барса да, мұз қатқан көлді аралап, адасады. Режиссер фильмде адамды шынайы табиғат аясына шығарады. Табиғатты фон ретінде емес, адамның өз өзімен қайта қауышатын тұтас әлем ретінде көрсетеді. Белгілі әдебиеттанушы, сыншы Л. Аннинский былай дейді: «Тайга – фильмнің орталық бейнесі. Тайга – өз алдына жеке космос. Куросава Тайганың ішіндегі ұсақ дүниеелерге көңіл бөлмейді. Режиссер оны байсалды әрі тұнық етіп көрсетеді» (Завьялова, 1977: 248).

А. Куросава 1975 жылы адамның табиғатпен байланысын, біртұтастығын көрсететін фильмдерді жарыққа шығарғанда, еуропалық кинематографист В. Херцог табиғатты бағындырып алуы керек күш секілді көрсетеді. Оған дәлел ретінде «Агирре» («Aguirre, der Zorn Gottes», 1972), «Фицкарральдо» (1982) фильмдерін айтуға болады. С. Каупенбаева өзінің докторлық диссертациясында былай деп жазады: «Негізінен Шығыс медитациямен айналысып, адамның психикалық қуаты мен қабілетін дамытуға көңіл бөлсе, Батыс адамнан тыс жатқан табиғатты игеріп, материалдық және физикалық күштерді дамытумен айналысқан. Сонымен, «шығыстық» адам өз ішіне үңіліп, өзінің шынайы «Меніне» жетуге ұмтылса, «батыстық» адам – табиғатты ғылым мен техниканың арқасында билеуге ұмтылып, сол арқылы өзінің меншікті, адами «Менінің» салтанатын нығайтуға тырысады» (Каупенбаева, 214: 67).

Иран фильмдеріндегі табиғат – этникалық идентификацияның маңызды мінездемесі. Табиғат көріністері Иран ауылы мен оның архитектурасын, мәдениетін, менталитеті мен дәстүрлерін айшықтай түседі. Иран фильмдеріндегі бейнелік қатардың әлемнің ешбір кино өнеріне ұқсамайтын ерекшелігінің сыры да осында. Эстетикалық ракурстан алсақ та, оқиға орны фильмнің маңызды элементі болып қала береді. Ол фильмнің атмосферасына ерекше көңіл-күй беріп, кейіпкерді қоршаған ортаның әлеуметтік және психологиялық бояуына назар аудартады. Фильмде қолданылған локация оқиға мазмұнынан хабар береді. «Солтүстіктің жасыл орманы, орталық пен солтүстік-шығыс шөлейтінің құнарсыз қоңыр құмы, астананың сұр, лас, кедей жерлері мен оның заманауи бай сарайлары постреволюциялық Иран туралы толғамдардың сан түрлі нұсқаларын ұсынады», - дейді өнертанушы М. Саид-Вафа (Saeed-Vafa, 2002: 212).

**Қорытынды.** Кинематографтағы табиғаттың пайда болуы мен оның дамуы негізінен барлық мемлекеттерде бірдей жүрді. Кино өнерінде табиғат бейнесі бірден маңызды орынға ие болып, бірінші қатарға шыққан жоқ. Дегенмен, бұндай тұжырымды барлық әлем киносына таңып қою да дұрыс емес екенін естен шығармауымыз керек. Батыс және Шығыс кинематографында әу бастан табиғатқа деген көзқарас екі түрлі бағытта дамыды. Еуропа киносында адамзаттың табиғатты бағындыру әрекеттері бақыланса, Шығыс кинематографында табиғатпен үйлесімділікте өмір сүру салты айқын көрініс табады. Табиғатты драматургиялық қызмет атқаратын құрал ретінде қолдану швед киносында, импрессионистер мен кеңес киноавангард өкілдерінің туындыларында алғаш кездесетінін аңғардық. Кино қай елде дамыса да, қалай болғанда да шыққан отанына бағынышты болды. Тек жарты ғасыр өткеннен соң ғана әр елдің кинематографы ұлттық құндылықтар мен қасиеттерге, дүниетанымға ие болды.

**<sup>1</sup>Е.Б. Егеубаева, <sup>2</sup>Н.Р. Мукушева**

<sup>1,2</sup>Казахский национальный университет искусств

Нур-Султан, Казахстан

E-mail: <sup>1</sup>egeubaeva\_enlik@mail.ru; <sup>2</sup>arizan.kino@mail.ru

ORCID: <sup>1</sup>0000-0001-9901-758X; <sup>2</sup>0000-0002-8198-283X

## **Становление и развитие природы как кинематографический образ**

**Аннотация.** Человек и его взаимосвязь с природой интересовала ученых и деятелей искусства во все времена. «Природа» стало одним из важнейших понятий в современной науке и его трудно отделять от понятий, как общество, культура, дух, человеческое бытие. В следствии непрерывного развития науки и техники в XX веке начался процесс овладения природы человеком.

На сегодняшний день можно найти разные искусствоведческие работы, где природу рассматривают как главный компонент искусства. Однако, учитывая мировоззрение, географические особенности каждой нации, невозможно дать единое определение понятию природы. Поэтому для понимания значения, способа применения образа природы в



киноискусстве следует проанализировать достоинства, недостатки и дать научное определение.

Очевидно, чтобы понять, как образ природы в мировом кинематографе повлиял на язык кино, необходимо прежде всего остановиться на предпосылках возникновения образа природы. В первую очередь можно заметить, что понятие природы в народном мировоззрении, философии зависят от среды обитания.

В данной статье основываясь на материалах, написанных об образе природы в истории кинематографа, мы подробно остановимся на особенностях изображения природы в Восточном и Западном кино. В кинематографе природа вышла на передний план как зеркало человеческой души, чувств, также как великое наследие, которое нужно беречь. Образ природы первоначально появился в шведских фильмах, а затем в картинах французского авангарда. Затем развивался в направлениях поэтического реализма, итальянского неореализма. С целью выявления различий в связи проявлений природы с образом героя в кинематографии Западной Европы и Восточной Азии, автор проводит анализ фильмов мировых кинорежиссеров.

**Ключевые слова:** природа, экино, фильм, пейзаж, кинематографический образ, герой, драматургия, жанр.

<sup>1</sup>Ye.B. Yegeubayeva, <sup>2</sup>N.R. Mukusheva

<sup>1,2</sup>Kazakh National University of Arts

Nur-Sultan, Kazakhstan

E-mail: [yegeubaeva\\_enlik@mail.ru](mailto:yegeubaeva_enlik@mail.ru); [arizan.kino@mail.ru](mailto:arizan.kino@mail.ru)

ORCID: <sup>1</sup>0000-0001-9901-758X; <sup>2</sup>0000-0002-8198-283X

### **Formation and development of nature as a cinematic image**

**Annotation.** The issue of nature and humanity have always captivated scholars and artists by arising their immense curiosity. The notion of «nature» has become one of the most important concepts in modern science. The notions of society, culture, spirituality, human nature and others cannot be considered outside of the context of the nature. In the 20th century, science and technology have been developing relentlessly involving the process of subordinating the nature led by humanity.

Nowadays, there are works of art experts that consider the nature as an important component of art pieces. However, variations in worldviews and geographical distinctions makes it difficult to provide a universal definition to the concept of nature represented in the artworks of different nationalities. For this reason, in order to evaluate the importance of representation of the nature in the art of cinema and its methods of using, it is important to come up with a scientific definition based on the rigorous expertise.

It is clear that, for understanding the impact of the image of the nature provided in the world cinematography on the language of cinematic art, it is of foremost importance to consider the preconditions that determined the portrayal of the nature. First of all, the conceptualization of nature within the context of the worldviews and philosophy of life of ethnic groups is connected with the surrounding environment of the given societies.

In the given article, the distinctions of representing nature in Western and Eastern cultures of cinematography will be discussed extensively based on the works on the topic of the history of the portrayal of nature in world cinematography. In cinematic arts, the nature is mostly portrayed as a mirror of the human's soul and feelings as well as the great legacy that needs to be protected. The portrayal of nature has first taken place in with Swedish cinematography and become closely tied with French avant-garde. After this, it has developed in the directions of French poetic realism and Italian neorealism. So, this article will make an analysis to elaborate on the difference of how the representation of nature within the portrayal of main characters in Western European and

Eastern Asian cinematography by taking an examples from the cinematic works of worldwide famous filmmakers.

**Key words:** nature, ecocinema, movie, landscape, cinematic image, hero, dramaturgy, genre.

**Информация об авторах:**

**Егеубаева Е.Б.**, магистрант специальности «Искусствоведение» (специализация «Киноведение»), *Казахский национальный университет искусств. E-mail: egeubaeva\_enlik@mail.ru. ORCID: 0000-0001-9901-758X*

**Мукушева Н.Р.**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Искусствоведение», *Казахский национальный университет искусств. E-mail: arizan.kino@mail.ru. ORCID: 0000-0002-8198-283X*

**Әдебиет**

- [1] Агафонова Н.А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов. – Минск: Тесей, 2005. – 192 с. (орыс.)
- [2] Базен А. Что такое кино? – Москва: Искусство, 1972. – 384 с. (орыс.)
- [3] Балаш Б. Культура кино. – Ленинград, Москва: Государственное издательство, 1925. – 90 с. (орыс.)
- [4] Бачелис Т. Феллини. – Москва: Наука, 1972. – 384 с. (орыс.)
- [5] Богемский Д. Кино Италии. Неореализм. – Москва: Искусство, 1989. – 431 с. (орыс.)
- [6] Brereton P. Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema. – Bristol: Intellect Books, 2005. – 160 p. (ағылш.)
- [7] Головня А. Пейзаж в фильме // Советское искусство. – 1944. – № 6. – С. 1-4. (орыс.)
- [8] Завьялова Л. Акира Куросава (перевод с японского: М. Доли). Мастера зарубежного кино. – Москва: Искусство, 1977. – 288 с. (орыс.)
- [9] Здемиров Д. «Земля» и кинематограф 1930-го года. Cineticle, № 26. 17.02.2013. <http://cineticle.com/magazine/815-earth-and-cinema-1930.html>. (орыс.)
- [10] Ivakhiv A.J. Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature. – Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2013. – 212 p. (ағылш.)
- [11] Каупенбаева С.М. Қазақстанда экологиялық мәдениеттің қалыптасуы мен дамуының үрдістері мен негізгі бағыттары. Философия докторы ғылыми дәрежесін алуға арналған диссертация. Қолжазба құжында. – Алматы: 2014 (қаз.)
- [12] Nogerbek B. Intelligent hero-introvert in the history of world cinema (on the Example of the Films of M. Antonioni, F. Fellini and I. Bergman) // Central Asian Journal of Art Studies. – 2018. – № 3. <https://cajas.kz/journal/article/view/155>. (ағылш.)
- [13] Saeed-Vafa M. Location (physical Space) and Cultural Identity in Iranian Films, published in «The New Iranian Cinema, Politics, Representation and Identity. Edited by Richard Tapper. – London, New York: I.B. Tauris Publishers, 2002. – 212 p. (ағылш.)
- [14] Соболев. Р. Александр Довженко. – Москва: Искусство, 1980. – 304 с. (орыс.)
- [15] Теплиц Е. История Киноискусства. 1895-1927. – Москва: Прогресс, 1968. – 338 с. (орыс.)
- [16] Тэцуо Я. 山折 哲雄. 日本人の死生観を探究するための三つの扉 (Жапондардың өмір және өлімге деген көзқарасын зерделейтін үш есік). 2014.02.28. <https://www.nippon.com/ja/in-depth/a02903/> (жапон.)
- [17] Туровская М. Да и нет. – Москва: Искусство, 1966. – 295 с. (орыс.)
- [18] Sharma M., Chaubey A.K. Climate Change in India: A Wakeup Call from Bollywood. Rупkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities (ISSN 0975-2935). Special Conference Issue (12-volume, No. 5, 2020. P. 1-9). Full Text: <http://rupkatha.com/V12/n5/rioc1s10n2.pdf> DOI: <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s10n2> (ағылш.)

[19] Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Том 3. – Москва: Искусство, 1964. – 702 с. (орыс.)

### Литература

- [1] Агафонова Н.А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов. – Минск: Тесей, 2005. – 192 с. (рус.)
- [2] Базен А. Что такое кино? – Москва: Искусство, 1972. – 384 с. (рус.)
- [3] Балаш Б. Культура кино. – Ленинград, Москва: Государственное издательство, 1925. – 90 с. (рус.)
- [4] Бачелис Т. Феллини. – Москва: Наука, 1972. – 384 с. (рус.)
- [5] Богемский Д. Кино Италии. Неореализм. – Москва: Искусство, 1989. – 431 с. (рус.)
- [6] Brereton P. Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema. – Bristol: Intellect Books, 2005. – 160 p. (англ.)
- [7] Головня А. Пейзаж в фильме // Советское искусство. – 1944. – № 6. – С. 1-4. (рус.)
- [8] Завьялова Л. Акира Куросава (перевод с японского: М. Доли). Мастера зарубежного кино. – Москва: Искусство, 1977. – 288 с. (рус.)
- [9] Здемир Д. «Земля» и кинематограф 1930-го года. Cineticle, № 26. 17.02.2013. <http://cineticle.com/magazine/815-earth-and-cinema-1930.html> (рус.)
- [10] Ivakhiv A.J. Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature. – Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2013. – 212 p. (англ.)
- [11] Каупенбаева С.М. Қазақстанда экологиялық мәдениеттің қалыптасуы мен дамуының үрдістері мен негізгі бағыттары. Философия докторы ғылыми дәрежесін алуға арналған диссертация. Қолжазба құжында. – Алматы: 2014 (каз.)
- [12] Nogerbek B. Intelligent hero-introvert in the history of world cinema (on the Example of the Films of M. Antonioni, F. Fellini and I. Bergman) // Central Asian Journal of Art Studies. – 2018. – № 3. <https://cajas.kz/journal/article/view/155>. (англ.)
- [13] Saeed-Vafa M. Location (physical Space) and Cultural Identity in Iranian Films, published in «The New Iranian Cinema, Politics, Representation and Identity. Edited by Richard Tapper. – London, New York: I.B. Tauris Publishers, 2002. – 212 с. (англ.)
- [14] Соболев. Р. Александр Довженко. – Москва: Искусство, 1980. – 304 с. (рус.)
- [15] Теплиц Е. История Киноискусства. 1895-1927. – Москва: Прогресс, 1968. – 338 с. (рус.)
- [16] Тецуо Я. 山折 哲雄. 日本人の死生観を探究するための三つの扉 (Три двери для изучения японского взгляда на жизнь и смерть). 2014.02.28. <https://www.nippon.com/ja/in-depth/a02903/> (японс.)
- [17] Туровская М. Да и нет. – Москва: Искусство, 1966. – 295 с. (рус.)
- [18] Sharma M., Chaubey A.K. Climate Change in India: A Wakeup Call from Bollywood. Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities (ISSN 0975-2935). Special Conference Issue (12-volume, No. 5, 2020. P. 1-9). Full Text: <http://rupkatha.com/V12/n5/rioc1s10n2.pdf> DOI: <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s10n2> (англ.)
- [19] Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Том 3. – Москва: Искусство, 1964. – 702 с. (рус.)

### References

- [1] Agafonova N.A. (2005) Cinema art: stages, styles, masters: manual for university students [Iskusstvo kino: etapy, stili, mastera: posobie dlya studentov vuzov]. Minsk, Tesej. (in Russ.)
- [2] Bazen A. (1972) What is Cinema? [Chto takoe kino?]. Moskva, Iskusstvo. (in Russ.)
- [3] Balash B. (1925) Culture of cinema [Kul'tura kino]. Leningrad, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo. (in Russ.)
- [4] Bachelis T. (1972) Fellini [Fellini]. Moskva, Nauka. (in Russ.)

- [5] Bogemskij D. (1989) Cinema of Italy. Neorealism [Kino Italii. Neorealizm]. Moskva, Iskusstvo. (in Russ.)
- [6] Brereton P. (2005) Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema. Bristol, Intellect Books (in Engl.)
- [7] Golovnya A. (1944) Landscape in the film [Pejzazh v fil'me] // Sovetskoe iskusstvo. № 6: 1-4 (in Russ.)
- [8] Zav'yalova L. (1977) Akira Kurosava (translator from Japanese: M. Doly). Masters of foreign cinema [Akira Kurosava (perevod s yaponskogo: M. Doli). Mastera zarubezhnogo kino]. Moskva, Iskusstvo. (in Russ.)
- [9] Zdemirov D. (2013) «Zemlya» i kinematograf 1930-go goda [«Earth» and the cinematography of 1930]. Cineticle. №26. <http://cineticle.com/magazine/815-earth-and-cinema-1930.html> (in Russ.)
- [10] Ivakhiv A.J. (2013) Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature. Ontario, Wilfrid Laurier, University Press. (in Engl.)
- [11] Kaupenbaeva S.M. (2014) Trends and main directions of formation and development of ecological culture in Kazakhstan. Dissertation for the degree of Doctor of philosophy. Manuscript copyright [Qazaqstanda ekologiyalyq madeniettin qalyptasuy men damuynyn urdisteri men negizgi bagyttary. Filosofiya doktory gylymi darezhesin aluga arналган dissertatsiya. Qolzhazba quqynda]. Almaty. (in Kaz.)
- [12] Nogerbek B. (2018) Intelligent hero-introver in the history of world cinema (on the Example of the Films of M. Antonioni, F. Fellini and I. Bergman). Central Asian Journal of Art Studies. № 3. <https://cajas.kz/journal/article/view/155>. (in Engl.)
- [13] Saeed-Vafa M. (2002) Location (physical Space) and Cultural Identity in Iranian Films, published in «The New Iranian Cinema, Politics, Representation and Identity». Edited by Richard Tapper. London, New York, I.B. Tauris Publishers. (in Engl.)
- [14] Sobolev R. (1980) Alexander Dovzhenko [Aleksandr Dovzhenko]. Moskva, Iskusstvo. (in Russ.)
- [15] Teplic E. (1968) History cinema-art. 1895-1927 [Istoriya Kinoiskusstva. 1895-1927]. Moskva, Progress. (in Russ.)
- [16] Tetsuo Y. (2014). Three doors for exploring the Japanese view of life and death society culture. <https://www.nippon.com/ja/in-depth/a02903/> (in Japan.)
- [17] Turovskaya M. (1966) Yes and not [Da i net]. Moskva, Iskusstvo. (in Russ.)
- [18] Sharma M., Chaubey A.K. (2020) Climate Change in India: A Wakeup Call from Bollywood. Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities (ISSN 0975-2935). Special Conference Issue, 12-volume, No. 5: 1-9. <http://rupkatha.com/V12/n5/rioc1s10n2.pdf>. DOI: <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s10n2> (in Engl.)
- [19] Ejzenshtejn S. (1964) Selected works in six-volume. 3-volume [Izbrannye proizvedeniya v shesti tomah. Tom 3.]. Moskva, Iskusstvo. (in Russ.)