

# ПОЭТИЧЕСКИЕ СИМВОЛЫ В СОВРЕМЕННОМ ФЕМИНИСТИЧЕСКОМ КИНО КАЗАХСТАНА

Камила Габдрашитова<sup>1</sup>, Назира Мукушева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Казахский национальный университет искусств  
(Астана, Казахстан)

**Аннотация.** Изучение феминистического кино в казахском кинематографе не является популярной темой вследствие спорного понимания термина «феминистическое кино». Есть некоторое предубеждение, что данное понятие чуждо национальному кинематографу, поэтому не стоит изучения. В статье анализируются фильмы, связанные с выражением женского кинематографа с разных ракурсов. В частности, авторы опирались на знаменитое эссе Лауры Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф».

В данном исследовании были осуществлены следующие виды анализа: сравнительный, исторический и фильмический. Первый вид анализа помог найти схожие точки зрения между казахским и зарубежным кинематографом. К примеру, приводятся исследования фильмов болгарского, канадского и британского кинематографов. Исторический анализ был использован в разрезе темы на предмете истории казахского кино. Достаточное количество интересных фильмов и сильных героинь было проанализировано благодаря данному методологическому подходу. Фильмический анализ раскрыл содержательную, тематическую и идейную составляющие казахских фильмов с 90-х годов прошлого века до кинокартин современного кинопроцесса. Обнаружены интересные поэтические символы в современных кинокартинах.

В ходе обсуждения и подведения итогов исследования был проведен анализ, начиная с первых казахских фильмов «Райхан» и «Амангельды», определено место женских образов в исторических, историко-революционных, историко-биографических фильмах. Изменение и переосмысление женских героинь в фильмах периода застоя, казахской новой волны, кинематографа независимости и новых фильмах современных режиссеров рассмотрено в разделе «Результаты».

В заключении работы сделаны выводы, определяющие место феминистического кино в казахском кинематографе. Тематика феминистического кино отражается в определенном наборе интересных приемов киноязыка, не последнюю роль в котором играют поэтические мотивы.

**Ключевые слова:** феминистическое кино, казахское кино, Лаура Малви, поэтическое кино, Шарипа Уразбаева, Айжан Касымбек, Адильхан Ержанов.

**Для цитирования:** Габдрашитова, Камила, и Назира Мукушева. «Поэтические символы в современном феминистическом кино Казахстана». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, № 1, 2023, с. 30–48. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.614.

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

## Введение

В четвертой главе совместного труда Томаса Эльзессера и Мальте Хагенера «Теория кино. Глаз, эмоции, тело» попытка авторов изучить кино как глаз ограничивается односторонним изучением феминистического кино, кино с точки зрения «male gaze» – мужского взгляда. В русской редакции названного текста переводчики уточнили прямой перевод определения «gaze» как «пристальный взгляд», чтобы «отличить его от понятия look (взгляд) и подчеркнуть присущие ему внимательное смотрение и строгость» (12). В своем феминистическом исследовании Лаура Малви идет дальше и, ссылаясь на скопофилию по Фрейду (удовольствие от рассматривания), критикует способ репрезентации женщины в кино. Другими словами, она анализирует не роль женщин в классическом голливудском кино, а сам способ подачи образа, когда зритель при просмотре фильма уже находится в более выигрышной позиции, например, разглядывающего или подглядывающего. Безусловно, подобное рассматривание взгляда в кино не является единственным, однако именно такое изучение подтолкнуло нас проанализировать особенности феминистического кино в казахском кинематографе.

Знаменитое эссе Лауры Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» сейчас считается радикальным и неточным. Но методология изученного вопроса с помощью психоанализа была очень интересной и прогрессивной для своего времени. В начале эссе мы читаем следующие строки: «Считается, что анализируя удовольствие или красоту, мы одновременно разрушаем анализируемое» (*Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф* 284), –

так автор позиционирует свою точку зрения. «Главный аргумент Малви состоит в том, что в голливудском кинематографе нормативно функционирующая иерархия взглядов кодируется в категориях гендера: мужчина смотрит, женщина является объектом взгляда» (Эльзессер и Хагенер 192), – так емко передана суть работы автора Т. Эльзессером. В настоящее время изучение феминистического кино не исчерпывается подобными взглядами. И важно понимать, что данные взгляды почти не обращают внимания на киноязык, способы передачи идеи с помощью специфических инструментов кинематографа, что для нас, в свою очередь, представляет больший интерес. Также учитывая менталитет нашего народа и всей Центральной Азии, нужно сказать, что радикальный подход совершенно неуместен. Между тем предмет нашей работы очень интересен, а объектом исследования является все увеличивающееся количество фильмов о женщинах и/или снятых женщинами. Учитывая вышесказанное, следует уточнить понятие современного феминистического кино: мы используем это определение как синоним женского кинематографа. Помимо общеизвестного понимания феминистического кино как кинематографа, снимаемого женщинами и о женщинах, в большей степени мы подразумеваем идейное, тематическое и сюжетное значение в подобных фильмах. В феминистическом кинематографе нам важна объективная точка зрения, не привязанная к «мужскому взгляду». Мы постараемся изучить проблемы феминистического кино с киноведческой точки зрения, что позволит анализировать произведения кино в первую очередь по их художественной ценности. В этом плане мы попытаемся раскрыть важность поэтического киноязыка в казахском феминистическом кино.

## Методы

В мировой практике феминистическое кино развивается уже не первое десятилетие, и оно достигло признания и уважения. В более позднем труде Лаура Малви отмечает: «Возможно, неизбежно, что наиболее прочное наследие феминизма осталось в культурной и академической сферах. Поэтому было бы совершенно разумно подчеркнуть, что влияние феминизма превзошло любое реальное политическое движение и что, например, в мире искусства и кино присутствие женщин в качестве создателей, кураторов и критиков чрезвычайно расширилось за последние два десятилетия» (*Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s* 1286). Учитывая этот опыт, в данной статье используется сравнительный, исторический и фильмический анализы. В последних фильмах американских режиссеров-женщин мы видим специфический женский взгляд на проблемы общества. Триумф фильма Хлои Чжао «Земля кочевников» на Оскаре прошлого года только подтверждает, что кинематограф женщин — это хороший, качественный кинематограф, а не просто попытка самоутвердиться. Совершенно другой ракурс данной проблемы раскрывается в фильме копродукции Болгарии — Германии — Франции 2018 года «Ага» (режиссер Милко Лазаров). Болгарский киновед Андроника Мартонова в своей недавней статье «From Identity to Ecology in the New Bulgarian Cinema: the Unique Case of *Àga* (2018) and the Poetics of the Icy Wasteland» пишет: «Милко Лазаров переносит нас в Якутию, на северо-восток Сибири, чтобы рассказать историю спокойной жизни пожилой пары эскимосов-инуитов — Нанука, оленевода и охотника (Михаил Апросимов), и Седны (Феодосия Иванова). Их дочь Ага (Галина Тихонова) и сын Чага

(Сергей Егоров) давно покинули ледяную пустошь и работают в городе. После того как Седна заболевает, Нанук решает исполнить ее последнее желание — найти Агу. А девушка где-то там, рядом с бессмысленной пропастью прогресса — гигантским черным кратером алмазного рудника» (22). В сюжете фильма по желанию заболевшей жены Нанук идет на поиски давно покинувшей их дочери Аги. В семье есть и сын, но именно поиски блудной дочери заставляют увидеть здесь феминистический ракурс. При этом автор отмечает, что «Ага, безусловно, наводит мосты, и я уверена, что исследователи Центрально-Азиатского региона и кинематографа тюркоязычных народов смогут достичь еще более глубокого прочтения посланий и установить более адекватные связи с их этносферой, визуальной культурой и системой ценностей, если они посмотрят это. Фильм определенно гораздо ближе к кочевому мировоззрению, чем к болгарскому, балканскому оседлому менталитету, не пренебрегая при этом общечеловеческими уровнями» (Martonova 17).

С одной стороны, фильм напоминает казахский фильм Ш. Айманова «Земля отцов», где желание отца вернуть прах сына на родину перекликается с сюжетом болгарского фильма. С другой стороны, для нас важны глубинные идеи данных фильмов: новое поколение людей (детей) по-другому видит мир, что, в свою очередь, меняет мировоззрение старших. Также объединяющим фактором является природа, окружающая героев. Если в болгарском фильме снег и чистота льда поддерживают атмосферу неизменности, а может, даже непримиримости, в казахском фильме функции «отраженного образа» лежат на изображении бескрайней степи, сменяющейся зелеными лесами «чужой» стороны.

Похожими вопросами задаются канадские исследователи кино. Связь женских характеров и многообразной природы Канады подчеркивается исследователем Муратом Аксером: «Я утверждаю, что эта сила женской личности может быть связана с географическим и социальным пространством. Эти пространства влияют на персонажей, а также на форму и содержание канадских фильмов. В физической/географической красоте Новой Шотландии, с ее холмами, морем и зеленой природой, можно построить католический ад, как в “Висячем саду” или “Девушке из Нью-Уотерфорда”. В холодной бело-голубой Британской Колумбии могут быть ненависть, потеря веры и психотические отклонения, как в “Сладкой будущей жизни” и “Поцелуях”. Невинность идеалистических персонажей может быть потеряна в городской материалистической социальной среде Онтарио, как в “Шоссе 61” и “Оборотне”. Старая европейская франкоязычная католическая среда Монреаля может породить чувственных молодых женщин, которые испытывают трудности в установлении своей идентичности как в Квебеке, так и за его пределами, как в фильмах “Звездный статус”, “Потерянные и бредовые” и “Связанные насмерть”» (153–154).

Аналогичные связи героини и окружающей ее среды мы упоминаем в таких казахских фильмах, как «Следы уходят за горизонт» Мажита Бегалина, «Жылама» Амира Каракулова и «Мариям» Шарипы Уразбаевой в следующих разделах. Именно такие фильмы последнего десятилетия повлияли и на развитие женского кинематографа в Казахстане. В данный момент мы наблюдаем в большей степени развитие казахского кино о женщинах, чем рост фильмов, снятых женщинами. По этой причине и предмет нашего исследования в основном представлен отечественными фильмами о судьбах женщин.

## Обсуждение

Стоит уточнить, в данной работе мы используем термины «феминистическое кино» и «женское кино» как синонимы, так как нам интересны фильмы с точки зрения женщины, будь она режиссером, сценаристом или актрисой. Мы не намерены использовать термин «феминистическое кино» как противопоставление общепринятому традиционному кино Голливуда по принципу Лауры Малви. Предмет статьи — фильмы казахского кинематографа — совершенно исключает подобное отношение.

Начнем с исторического обзора в разрезе нашей темы. Еще с появления казахского кино на экране уже присутствовали фильмы, которые рассматривали мир с точки зрения женщины. Философ, культуролог, исследователь казахской культуры Зира Наурызбай в своем труде «Вечное небо казахов» утверждает следующее: «...общим местом в путевых заметках путешественников во все времена были замечания об особой свободе казахских женщин, их самостоятельности, открытости новому. Особенно эта свобода заметна при сравнении с соседними восточными оседлыми культурами земледельцев. “Ер мінезді” (“обладающая мужественным характером”) — выражение, в котором традиционная культура позитивно оценивает волевою женщину, открыто, если надо — публично, выражающую свое мнение по важным вопросам, отстаивающую это мнение, поступающую в соответствии со своей позицией, женщину нелицемерную и немелочную, готовую идти до конца» (219–220). Такой образ казахской женщины был идеологически невыгоден: пропаганда советского режима через кинематограф в Центральной Азии породила отдельный жанр фильмов под общим

названием «освобожденная женщина Востока». Ярким примером такого кино в Казахстане стал фильм «Райхан». Образ освобожденной, равной мужчине советской казашки был очень выгоден советской власти. Так казахская женщина представлялась на экране искаженно: забитая бесправная девочка, девушка, женщина под гнетом байско-феодалного строя не могла противостоять традиционному укладу. Далее по сюжету восстановить свои человеческие права ей помогала советская власть в лицах прогрессивных русских строителей коммунизма в степи. С высоты нашего времени мы понимаем, что имеем дело с идеологическим плакатным фильмом, тем не менее нельзя не сказать о прекрасной работе наших актрис того времени. Такие актрисы, как Хадиша Букеева, отходя от театральной условности, старались запечатлеть на экране настоящих героинь своего времени, верили в свои образы и были искренни.

Также стоит упомянуть фильм Моисея Левина «Амангельды» (1938) именно из-за прекрасно воплощенного женского образа. Замечательная Шара Жиенкулова, воссоздавшая образ Балым в этом фильме, очень характерна. Даже на отдельных кадрах из фильма видно, насколько правдиво выглядит ее храброе лицо, как точны движения, при этом не лишены женственности. Первоначально образ Балым, с точки зрения режиссера, — очень сильный образ: Амангельды прислушивается к ней, уважает ее мнение. Она показана в разных локациях, ее образ в кадре всегда равен образам батыров — сподвижников Амангельды. Учитывая время выхода фильма, нужно отдать должное такой трактовке женского образа. Позже в кино будет транслироваться образ нежной и красивой девушки, которая играет лишь вспомогательную роль в общей структуре фильма. Это и «Песни Абая», и «Поэма

о любви», и другие фольклорные или историко-революционные фильмы.

В 1963 году на экраны вышел фильм Абая Карпова «Сказ о матери». Фильм повествует о женщине, потерявшей на войне единственного сына. Амина Умурзакова, воплотившая образ Матери, сумела раскрыть многогранный образ. На экране мы видим и беспокоящуюся о своем ребенке мать, и почтальона, скрывающего черную весть от бедных женщин из сострадания, и поседевшую старуху. Но главное достоинство фильма заключается в изображении пафоса образа народной Матери, которая не потухнет в своей скорби, а будет стараться во имя всех детей, ушедших на фронт, спасти Родину-мать. Выдающаяся операторская работа Асхата Ашрапова смогла запечатлеть незабываемый образ Матери в лице Амины Умурзаковой среди прочих сильных героев галереи образов казахского кино. Героиня Амины Умурзаковой в фильме Абая Карпова в кульминации фильма бредет по дороге после того, как узнала страшную весть о смерти сына. Далее общим планом с верхнего ракурса показано, как она буквально не может вынести потери и падает ничком на землю. Затем в воспоминаниях о сыне используется двойная экспозиция как пример классического использования данного приема в кино. При этом камера постепенно спускается к героине, становится ближе и будто заглядывает Матери в глаза. В переломный момент сцены женщина понимает, что не имеет права опускать руки: война, отнявшая у нее единственного сына, должна закончиться победой, чтобы все жертвы и горести были не напрасны. Следуя данной мысли, камера меняет угол зрения, становится все ниже, тем самым возвышая образ несломленной Матери, продолжающей жить, несмотря ни на что. Манера съемки predeterminedена пафосом сцены, в которой заключена

главная идея всего фильма. Подобная гармония содержания и формы кадра характерна всему творчеству оператора фильма Асхата Ашрапова. Этот образ сильной Женщины-матери до сих пор является эталонным для многих кинематографистов.

Нельзя не упомянуть фильм Мажита Бегалина «Следы уходят за горизонт» (1964). События фильма разворачиваются с точки зрения главной героини Жаухаз. Молодая, красивая, умная девушка выходит замуж за недалекого человека, но не ропщет и видит в нем и его семье смысл своей жизни. Она смиряется с его недостатками, но предательства простить не может. Мы говорим не об уязвленной женской гордости, а об общечеловеческих качествах. Ее муж оставляет в бурной степи попутчика, попирая степные законы взаимовыручки. Случайно узнавшая об этом Жаухаз не может смириться с низостью характера супруга и принимает храброе решение уйти от него. Ее позиция полностью оправдана, кинематографически подчеркнута режиссером и оператором. Сделавшая выбор героиня своим поступком заслуживает уважения. При этом абсолютно неважно, кто смотрит фильм и кем он снят: понимание идеи выше половой принадлежности.

Возможно, с нашей стороны разбор всеми любимого фольклорного поэтического фильма будет выглядеть очень смелым в рамках данной темы. Когда мы говорим о «Кыз-Жибек», мы подразумеваем самый масштабный проект казахского советского кино, самый лучший фильм Султана Ходжикова и Асхата Ашрапова, великолепный актерский состав нескольких поколений казахского кино, самую поэтичную природу фильма, один из лучших примеров патриотизма и единства народа в казахском кино. При этом сейчас можно смотреть на фильм

с другой, не менее актуальной точки зрения и попытаться понять, как нам может помочь такой опыт. Образ Жибек в знаменитом фильме Султана Ходжикова противоречив касательно нашей темы. Если взглядеться в сюжет, мы понимаем, что ее действия были заведомо зависимы от решения мужчин. Она несвободна в своих решениях, рок заставляет ее сделать какой-либо выбор. Она идет узнать итог войны, будучи дочерью главы рода, она полагается на стрелу, не имея возможности без нанесения оскорбления отказать Бекежану, она лично выходит к женихам и сватающимся, потому что ее жениха нет рядом. Она, так и не дождавшись его, просто не видит смысла в дальнейшей жизни. Но ведь сюжет — это не весь фильм. Образ героини драматургически развивается в сюжете так, как нам раскрывает его режиссер. Для Ходжикова Жибек не просто красивая девушка — приз для самого лучшего, она самостоятельная личность, достойная уважения. На экране нам показывают смелую девушку, которой доверяют ответственное задание — принести вести с междоусобной войны. Нам показывают храбрую девушку, которой хватает характера волей случая остановить спор батыров и выбрать себе жениха. Нам показывают мудрую девушку, которая сначала очень дерзко, а потом жалостно, но при этом достойно отказывает многочисленным женихам. Нам показывают честную девушку, которая выбирает смерть после вести о гибели возлюбленного. Казалось бы, образ по-настоящему феминистический в самом прямом смысле этого слова! Вряд ли создатели фильма задумывались над этим вопросом в конце 60-х годов прошлого столетия, они хотели показать нам казахскую культуру XVIII века, в которой отношение к женщине было далеким от отношения среднего европейца к женщине в то же самое время.

Фильм Шарипа Бейсембаева «Храни свою звезду» на фоне изменения общественного строя рисует нам образ новой женщины. Салтанат ведет себя как примерная невестка, при этом страдает от непонимания со стороны мужа. Безусловно, в фильме важно показать конфликт старого и нового, консервативного и новаторского, соответственно раскладываются и образы Тастана и Салтанат. Результаты своего упрямства главный герой видит только, когда Салтанат попадает в больницу. Возможно, здесь стоит сказать о том самом «мужском взгляде»: субъективный взгляд фиксирует, что все плохо, когда видит образ страдающей женщины.

Несколько позже, в 1978 году, Дамир Манабай снимет фильм «Раушан» — экранизацию рассказа Беимбета Майлина. Фильм будто повторяет тему освобожденной женщины востока, но нам важно, что, несмотря на другое время, тема независимой от общественного мнения женщины остается актуальной в казахском кино.

Несмотря на некоторую художественную слабость картины, «Год дракона» 1981 года (режиссеры Асанали Ашимов и Гук Ин Цой) продолжает линию смелых женских образов фильмов застойного времени. В статье «The Creation of Female Characters in Works of Art of the Uighur Classics» киновед Аида Машурова дает оценку главной героине фильма: «Отметим, что каждому из режиссеров и актеров фильма “Год дракона” удалось передать национальный характер уйгурского народа, его дух.

Таким образом, Т. Яндиева, исполнительница роли Маимхан, возводит свою героиню на высокий художественный уровень в содружестве с режиссерами. Маимхан (Яндиева) — свободолобивая, романтическая личность, восставшая против маньчжуро-китайских захватчиков и местных

феодалов. Однако в лирических эпизодах с Ахтамом — натура нежная, цельная. В ее глазах можно прочесть любовь. И эта любовь говорит о том, что она готова вместе с ним выдержать все невзгоды, все лишения. Но главное — вместе бороться за свободу народа. Прочувствовав таким образом характер этого персонажа, актриса составила великолепный дуэт с актером Оразом Амангельдыевым, сыгравшим роль Ахтама» (164). В будущем вектор развития женских образов кардинально изменил свое направление.

## Результаты

В следующие три десятилетия интересные сильные женские образы вновь почти не встречаются в отечественном кинематографе. Остановимся подробнее на фильмах эпохи казахской новой волны. В книге «Экранно-фольклорные традиции и образ героя в казахском игровом кино» Баубек Ногербек позиционирует героя новой волны как аутсайдера. Такая трактовка в целом характеризует героя-мужчину. С женским образом ситуация была еще печальнее. В основном спутница главного героя либо вообще отсутствовала, либо не играла важной драматургической роли. Таковую модель мы можем наблюдать почти во всех фильмах Серика Апырымова и Дарежана Омирбаева 90-х годов. В своей статье «Искусство видеть своими глазами (вторая часть)» Кент Джонс так описывает концепцию главной женской роли в фильме Дарежана Омирбаева «Шуга»: «Трудно представить более сжатую адаптацию Анны Карениной. В фильме “Шуга” каждый образ и каждый жест имеет свое огромное значение, может быть, даже слишком большое. На мой взгляд, можно было посвятить немного больше времени тому, как главная героиня сходит с ума и как она постепенно влюбляется

в Абылая, образ Вронского. И, несмотря на внешнюю и внутреннюю красоту Айнура Тургамбаевой, в которой так живо смешались сдержанность и страсть, ее героиня присутствует в кадре не так часто, как могла бы» (Абикеева 375). Такой подход к женскому образу был фактически привычен для фильмов того времени.

Отдельно нужно сказать о творчестве Амира Каракулова, а именно о фильмах «Разлучница» и «Жылама». «Разлучница» — экранизация рассказа Борхеса — в одном из переводов звучит как «Злодейка». Сюжетно образ девушки, которая встала между двумя братьями, показывается в стиле новой волны, то есть без излишней драмы и накала страстей, фактически документально. Гораздо интереснее образ прописан визуально. В эпизоде, где Эля переодевается перед зеркалом, оба брата наблюдают за ней через полуоткрытую дверь. Здесь, несмотря на пресловутый «мужской» взгляд-подглядывание, оператор показывает нам просто красивую девушку, любующуюся собой в зеркале. Да, мы видим ее отраженно через зеркало, подглядываем через щелку — метафоры, которые Эльзессер выделил в своей «Теории кино» в отдельные главы. Суть эпизода в том, чтобы показать, кто виноват в данной сложившейся ситуации. Женский образ в фильме преднамеренно изображен двойственным. Эля красивая, чем и виновата, с другой стороны, она очень слаба, она не нуаровская фам фаталь, поэтому финал фильма даже логичен.

Кардинально другой женский образ мы видим в фильме «Жылама». Все, кто знает, что в главной роли снималась Майра Мухаметкызы — казахский соловей, — первоначально представляли фильм-байопик. Тем сильнее удивление зрителей, когда они видят драму, в которой показывается настоящая сильная женщина. Три главные роли

в фильме играют женщины. Вновь документальная манера съемок срабатывает на искреннее доверие зрителя. Более того, операторская работа в этом фильме выглядит максимально непрофессионально. Нет поставленного света, нет разработанной мизансцены камеры, зритель на экране фактически видит домашнее видео. Планы неточны, иногда крупно останавливаются на одежде, руках, нечаянных предметах, оказавшихся в объективе. Возможно, поэтому крупные планы главной героини очень выразительны. Камера изучает лицо актрисы, читает все мысли в ее глазах, обнажает все чувства, скрытые сдержанной мимикой. Нужно сказать, что искренность и доброта героини, пойманные камерой в фильме, в самом деле присущи Майре Мухаметкызы. Вероятно, поэтому судьба героини так волнует зрителя. Интересно, что главный мотив сюжета заключается в болезни маленькой девочки, но режиссер показывает нам не только страдания женщины по этому поводу, но и титанические усилия, приложенные ради ее спасения. Кульминация фильма, драматургически объединенная с финалом, является апофеозом самопожертвования главной героини. Майре нельзя петь, она может остаться без голоса навсегда, но просьба больной девочки не ставится ни в какое сравнение с собственными нуждами. Ария мадам Баттерфляй в декорациях аульского домика с разведенной штукатуркой на лице вместо грима становится великолепным изображением контрапункта, о котором в свое время говорил Эйзенштейн. Божественная музыка, предназначенная для лучших оперных театров, в убогой обстановке воспринимается максимально проникновенно. Безусловно, это не новый прием киноязыка, уже не раз использованный мастерами кино, но стоит сказать, что в данной трактовке главной героини он звучит

неизбито и искренне. Образ женщины, представленный в фильме «Жылама», показан объективно, соответственно и воспринимается отлично от женских образов в казахских фильмах 2000-х.

В начале нулевых казахское кино отражало мировые тенденции, которые трансформировались в отечественном кинематографе по-особенному. Эпоха гламура сказалась в национальных фильмах именно в изображении женских образов. Если мужские герои были намеренно брутальными и мужественными, показывали характеры, соответствующие новому времени, подстраивались под новые стандарты, то женские образы в подавляющем большинстве стали нести исключительно декоративную функцию. Красивая подружка героя — главная характеристика многих наших прекрасных актрис, например, героинь Асель Сагатовой, Бибигуль Суюншалиной, Карлыгаш Мухамеджановой, Алии Телебарисовой в фильмах «Рэкетир» Акана Сатаева, «Виртуальная любовь» Амира Каракулова, «Сказ о розовом зайце» Фархата Шарипова и «Жау журек: мын бала» Акана Сатаева. В их образах отсутствует глубокая проработка персонажа, которая в принципе и не была даже нужна. Драматургически, идейно и сюжетно женские образы не несли какой-либо смысл. Молодость и красота, к сожалению, стали главными атрибутами актрис фильмов начала 2000-х. Исключением можно назвать образ Корлан в вышеупомянутом фильме Акана Сатаева «Жау журек: мын бала». Женщина-воин, бьющаяся наравне с младшими братьями, храбрая и мужественная, не кажется мужеподобной. Характер Корлан раскрыт полно: с первого эпизода, где она пытается защитить младших, до последних своих сцен она в первую очередь проявляет женскую заботу. Материнская опека Корлан не сталкивается в ревности

с влюбленностью Зере, она понимает, что у ее брата наступает новый этап жизни, помогает ценой своей смерти спасти возлюбленную Сартая. Жертвенный эпизод, с другой стороны, показывает ее мудрость и глобальное понимание мира.

В исторических фильмах нулевых и десятых, по сути, ситуация была похожей. Раскрывались лишь необходимые по жанру грани женских характеров: смелость, смекалка, ум или умение ездить на коне и меткая стрельба из лука. Таким образом, получается, что именно в это время в казахском кино превалировал мужской взгляд на женщин, когда героини служили в первую очередь для оценивания внешности. Вспоминается эпизод фильма «Кочевник» Ивана Пассера, Сергея Бодрова и Талгата Теменова, который многие критиковали. В плену у врага Мансур понимает, что живым его не отпустят, в этот момент его спасает возлюбленная (актриса Аянат Есмагамбетова) верхом на коне. Эпизод не вызвал бы возмущений, если бы Мансур не сел на скакуна за девушкой. Никогда бы джигит не позволил девушке вести лошадь, будучи за ее спиной. В критике данного эпизода мы видим явный мужской взгляд, который негативно оценивает девушку, которая до этого момента была лишь романтическим объектом мечтаний главного героя. Конечно, первоначально данный фильм был провальным из-за в корне неверного изображения казахской культуры и менталитета. К примеру, Бауыржан Ногербек так рассуждает об этом эпизоде: «По терминологии тележурналистов, на экране доминирует “красивая картинка”. Существует также голливудский поцелуй между двумя влюбленными. Абылай и Гаухар купаются в лучах утреннего или заходящего солнца и целуются. Эта сцена должна

быть сокращена с учетом восточного менталитета. Однако зритель любой национальности понимает, что эта сцена лишена народной этики, психологии и культуры» (111).

Однако, как мы выяснили, не всегда возмущения по поводу фильма касались лишь национальной чести и достоинства. В фильме Хичкока «Окно во двор» мы наблюдаем аналогичную ситуацию. Как бы ни был интересен образ актрисы Грейс Келли, в первую очередь в этом фильме важна ее красота, безупречная фигура и невероятные наряды от-кутюр. Ее роль в фильме — вспомогательная. Такой же была судьба фактически всех казахских актрис обозначенного периода.

Продолжая аналогию с зарубежным кино, стоит сказать о современном интересном режиссере. Режиссер британского авторского кинематографа Джоанна Хогг фактически во всех своих фильмах выстроила женскую вселенную. Этот «женский взгляд» уже около 10 лет назад вызвал резонанс среди кинематографистов и исследователей кино артхауса. Например, в научном исследовании Сиары Баррет говорится: «Кино Хогг противоречит исторически фаллоцентрическому уклону как мейнстрим-кинотеатров, так и независимых нарративных кинотеатров, ставя женщин и “женские” переживания в центр сюжета. Важно, однако, что она делает это, не требуя принятия особого гендерного взгляда или перспективы в отождествлении с субъектом повествования» (6).

Следующий режиссер, на творчестве которого мы хотим остановиться, продолжает логику Джоанны Хогг в казахском кинематографе.

Сегодня вслед за мировым кинематографом казахские кинематографисты отражают современные тенденции. У нас появляются фильмы, которые трактуются создателями как феминистические. Теперь главная героиня не просто

становится главной, она действует, показывает свою силу. В дебютном фильме Шарипы Уразбаевой «Мариям» героиня, будучи скованной нечеловеческими рамками выживания, становится больше, чем просто борющаяся женщина. С одной стороны, нам показывают героиню, которая не теряет своей женственности, стойко перенося трудности жизни без мужа: работает, делает тяжелую физическую работу, а еще купает и целует детей, хочет нравиться однокласснику-милиционеру, продолжает верить и надеяться. С другой же стороны, после повторного разрушения жизни, связанной с возвращением «похороненного» мужа, показывает глубоко мужские черты характера — жесткость, бесповоротность принятых решений и жестокость. Получается, что образ Мариям одновременно продолжает нести традиции советской сильной героини, но также делает реверансы современным мировым феминистическим кинотенденциям. Причем эти «поклоны» выражены несколько фальшиво в контексте сюжета. Фильм начинается с плутаний Мариям в зарослях камыша в поисках мужа, заканчивается тем же эпизодом. Но если в начале фильма мы верим героине, то в финале нам непонятно, мужа ищет Мариям или потерянную себя. Такой подход в режиссуре кажется нам очень выгодным для дальнейшей реализации кинопродукта, что, кстати, позитивно сработало: фильм получил множество наград на мировых кинофестивалях. Не лукавит ли режиссер, оставляя финал открытым?

В следующем фильме Шарипы Уразбаевой «Красный гранат» стоит упомянуть использование поэтического киноязыка. Метафоры невероятно обогащают фильм дополнительными смыслами, в том числе и в раскрытии главной героини. Здесь позиция режиссера более чем ясна: во всем

виноват мужчина. Слабый мужчина с пороками и завышенными ожиданиями противопоставляется духовно сильной женщине с надломленной, но несломленной душой. Гранат здесь становится символом плодородия, вечной жизни и женской любви — символом главной героини. В начале фильма героиня Айнур Бермухамбетовой болеет анемией и ест зерна граната, чтобы чувствовать себя лучше. Этот гранат приносит ей заботливый муж, беспокоящийся о беременной жене. Позже оказывается, что гранат куплен в долг, выплатить который нужно этой самой бедной жене. Далее гранат мы видим в нереальном, полумистическом эпизоде, когда невинная неродившаяся девочка уходит по зернам граната и оставляет свою маму. Вновь гранат показывает зависимое положение женщины, которая снова в одиночку должна пережить тяготы и горести жизни.

Образ очень красивой и женственной актрисы дополняется ее костюмом. Она всегда в платьях и туфлях на каблучках — так художник подчеркнул ее зависимое и шаткое положение. В данном анализе становится ясно, что перед нами очередная жертва традиционного уклада, которая и дальше будет терпеть и нести свое бремя. Однако при этом мы видим в этом образе и невероятную силу, терпение и ответственность за себя и близких. Мы не пропагандируем семейный абьюз, нам важно показать, как киноязык может влиять на восприятие героини. Она не уходит от нерадивого мужа, она верит в свои силы, так как для нее ценность семьи — наиболее важная жизненная ценность. Получается, что на поверхности фильма лежит история, изображающая современное положение казахской женщины — зависимое, тяжелое и несчастное. Но в поэтическом звучании киноязыка мы можем увидеть твердое желание жить жизнь, которую женщина

выбирает сама. В контексте проблемы статьи мы понимаем, что фильм «Красный гранат» не просто фильм-констатация современного общества в невероятно красивых локациях, но и феминистическое высказывание, что женщина может и имеет право выбирать собственную жизнь, даже если всему миру кажется, что ее выбор неправильный.

Фильм Айжан Касымбек «От» повествует о семье в тяжелый период. Главный герой — отец семейства — вертится как белка в колесе, пытаясь погасить все долги. Его поддерживает дружная семья: отец-пенсионер, беременная жена и две дочери-школьницы. Положение усугубляется незапланированной беременностью старшей Сауле, на которую вся семья возлагала надежды. Тем не менее данная ситуация ярко раскрыла характеры двух женских героинь — матери и дочери. Алтынай — жена Толика — здесь не просто «мать», как это описание дается во многих сценариях низкопробных фильмов. Ее образ очень глубокий, что грамотно раскрывается в определенных эпизодах. Она очень по-женски переживает за соседку, которую муж бросил с пятью детьми без средств к существованию. В эпизоде, когда перед сном Алтынай рассказывает уставшему мужу о чужих горестях, она совсем не думает о своих сложностях. Немаловажно, что нет в этом характере мелочности или стервозности, нам показывают очень порядочную женщину. Алтынай, будучи на последних сроках беременности, старается помочь семье материально, жарит баурсаки на продажу. Этот факт говорит о ней, как ни странно, как о хорошей жене, которая поддерживает своего мужа. При всем этом с беременностью дочери мы видим в этой женщине очень важную черту, которая в какой-то момент оставляет Толика, — стойкость. Для любой матери незапланированная

беременность дочери — удар по ее самолюбию. Алтынай считала, что хорошо и правильно воспитывает своих дочерей. Сначала она злится на дочь в эпизоде раскрытия правды. Когда принимает гостей, мать еле сдерживает отчаяние и, наливая чай, видит только крушение всех своих надежд. Но ей удается собраться, она начинает действовать в интересах своей дочери. Неудачное посещение родителей нерадивого будущего отца не ожесточает ее, наоборот, возвращает к первопричине трагедии. Возвращаясь домой в неказистом узике, мать обнимает свою дочь, защищает своего ребенка, а еще чувствует свою вину. В финале фильма, когда после злоключений главный герой возвращается домой, он видит очень трогательную картину. На одном раскладывающемся диване вместе, обнимая друг друга, спят беременная жена, беременная дочь и младшая сестренка. Описывая эти сцены, мы хотим обратить внимание на замечательный подход в операторской работе. Сцена в машине снята в фас, через лобовое стекло, рамки которого визуально объединяют семью. Спящие в утреннем свете показаны взглядом главного героя, пережившего столько происшествий за ночь. Женщин семьи сняли так, что, несмотря на трагедии, видно: члены семьи вместе и всегда постоят друг за друга.

Фильм по природе повествователен, но один замечательный символ проходит красной нитью через весь сюжет. Первые кадры фильма показывают пекущийся хлеб, дома Алтынай готовит бауырсаки, постоянно повторяющийся крупный план ящика с булками хлеба и батонами, снятый с верхнего ракурса, отражают рутину жизни героев. Хлеб как символ жизни и труда постоянно следует за героями, тем самым очень определенно характеризует их. Эти маленькие люди — хорошие, трудолюбивые, честные.

Конечно, у каждого есть недостатки, но их жизнь ярко отражает более глобальную ситуацию. Точно так же становится понятно, что образ Алтынай здесь играет не менее важную роль. Жена Алтынай слушается мужа, но не меньше является для него опорой. В этом плане фильм феминистически нейтрален, чем и вызывает симпатии.

В фильме Адильхана Ержанова «Улболсын» мы наблюдаем совсем иные женские образы. Главная героиня в ходе спасения своей младшей сестры выбирает неженские методы влияния. Если быть точнее, кажется, что Улболсын старается силами друзей-мужчин решить свою проблему. Такой подход называют «мудрым» и «женским», но на самом деле все ее действия очень похожи на мужские насильственные методы. Она играет здесь роль «решалы», которая понимает язык грубой силы. Стоит отметить, что режиссеру важно показать, почему она стала такой. В сугубо мужском мире Улболсын добралась до достаточно независимого образа жизни посредством многих унижений человеческой свободы и воли. Мы не знаем, что страшного было в ее жизни в городе, но очень ясно понимаем это по ее действиям. Так, например, снова мы видим объективный взгляд камеры на двух сестер, уезжающих из Каратаса, через лобовое стекло машины. Одна — слабая, ведомая, не знающая, что делать с будущим ребенком, вторая — сильная, ясно видящая перед собой цель сделать жизнь сестры лучше своей и просто говорящая об аборте. Одна снимает красный платок с головы, вторая вынуждена носить поддерживающий шею воротник. Символически автор смог передать, что бесхребетным здесь назвать некого. Эта сцена поэтически звучит намного выразительнее, чем последующий повествовательный эпизод, где проверивший документы гаишник

с боязливым уважением отпускает машину из села.

Таким образом, становится понятно, что женские образы в современном казахском кино очень разные. С феминистической точки зрения мы видим сдвиг в раскрытии героинь на экране. Не всегда это удается подать в правильном ключе. Но то, что есть такие фильмы, как «Мариям» и «Красный гранат» Шарипы Уразбаевой, «От» Айжан Касымбек, «Улболсын» Адильхана Ержанова, по нашему мнению, должно позитивно повлиять на дальнейшую популяризацию национального кино и среди отечественного зрителя, и в мировом кинопространстве.

## Заключение

На основании проведенных исследований мы приходим к нескольким важным для казахского кино выводам.

Во-первых, история женского казахского кино кардинально отличается от развития феминистического кинодвижения в Европе и США, что обусловлено национальными особенностями и культурой. В целом американское феминистическое кино воспринималось как кино меньшинств. Женщинам приходилось доказывать, что кино женщин и о женщинах заслуживает равных прав, что засилие «male gaze» в кино — пережиток прошлого.

Во-вторых, женщина в казахской культуре исторически не находилась в забитом положении, как это ярко изображено в фильмах советского периода фольклорного и историко-революционного жанров. Подтверждения этому выводу мы находим у авторитетных исследователей казахской культуры, философов и культурологов, таких как Зира Наурызбай, в описании и анализе множества традиций и обычаев

казахского народа. Идеологическое внедрение советской власти в казахскую степь требовало искаженного изображения «диких» кочевых народов. Казахские кинематографисты всеми силами старались изобразить на экранах правдивый образ женщин.

В-третьих, в истории казахского кино был период засилия классического «мужского взгляда» на женщин, что сразу отразилось в отсутствии сильных, но и хотя бы интересных женских образов в галерее отечественного кино. Казахское кино 2000-х в изображении женских образов лишь копировало американские типажи девушки-подружки главного героя.

В-четвертых, мы пришли к выводу, что казахское феминистическое кино в большей степени представлено фильмами о женщинах. Фильмы, снятые режиссерами-женщинами, по-прежнему занимают очень маленький процент от общего кинопроизводства. При этом в качественном соотношении фильмы Шарипы Уразбаевой, Айжан Касымбек находятся на весьма неплохом художественном уровне. Нам все же качество важнее количества.

В-пятых, в феминистическом казахском кино поэтические символы очень выразительно и точно передают изменения тенденций, как социальных, так и кинематографических. Женские образы как нельзя лучше способны выразить идею посредством метафор и других поэтических тропов. Чаще всего используются аналогии с цветом, параллели с фруктами и едой в целом, сравнения с заведомо мужскими признаками.

И последний значительный факт — современное женское кино продолжает развиваться, не повторяя пути европейских или американской кинематографий, стараясь найти свой уникальный способ репрезентации женского образа. Зарубежный кинематограф и современные мировые

тенденции кино подтолкнули казахских кинематографистов рассказывать на экране истории женщин, которые являются очень точным отражением

современного общества. Мы надеемся, что стоим в начале большого пути динамичного развития казахского женского кинематографа.

### **Авторлардың үлесі**

К. А. Габдрашито́ва – негізгі мәтін жазу, аңдатпа жазу, дәйексөздерді іздеу, зерттеу тұжырымдамасының негіздеу, зерттеулерді жоспарлау, талдау жүргізу, мақала мен әдебиеттер тізімін құрастыру, қорытындыларды тұжырымдау.

Н. Р. Мукушева – негізгі мәтін жазу, аңдатпа мәтінін өңдеу, редакциялау, әдеби деректерді талдау және жалпылау, кеңес беру, ғылыми жетекшілік.

### **Вклад авторов**

К. А. Габдрашито́ва – написание основного текста статьи, аннотации, поиск цитат, обоснование концепции исследования, планирование исследований, проведение анализа, оформление статьи и списка источников.

Н. Р. Мукушева – обработка, редактирование основного текста, текста аннотации, анализ и обобщение литературных данных, консультирование и научное руководство.

### **Contribution of authors**

K. A. Gabdrashitova – writing the main text, the abstract, searching for the quotations, substantiating the study concept, planning the research, conducting the analysis, formatting the article and the reference.

N. R. Mukusheva – processing, editing the main text, the abstract text, the literature data analysis and generalization, consulting and scientific advising.

**Список источников**

Akser, Murat. "Nation, Genre and Female Performance in Canadian Cinema." *CINEJ Cinema Journal*, vol. 2, no. 2, 2013, pp. 149 – 166. DOI: 10.5195/cinej.2013.72.

Barrett, Ciara. "The Feminist Cinema of Joanna Hogg: Melodrama, Female Space, and the Subversion of Phallogocentric Metanarrative." *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, issue 10, 2015, pp. 129–144. DOI: 10.33178/alpha.10.08.

Mårtonova, Andronika. "From Identity to Ecology in the New Bulgarian Cinema: the Unique Case of *Àga* (2018) and the Poetics of the Icy Wasteland". *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 7, no. 3, 2022, pp. 15–25. DOI: 10.47940/cajas.v7i3.595.

Mashurova, Aida, et al. "The Creation of Female Characters in Works of Art of the Uighur Classics." *Asian Social Science*, vol. 11, no. 19, 2015, pp. 159–167. DOI: 10.5539/ass.v11n19p159.

Mulvey, Laura. "Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s." *Signs*, vol. 30, no. 1, 2004, pp. 1286–1292. DOI: 10.1086/421883.

Абикеева, Гульнара. *Казахская новая волна*. Алматы, Центр современной культуры «Целинный», 2021.

Малви, Лаура. «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф». *Антология гендерной теории*. Перевод с английского Альмиры Усмановой, редакторы-составители Елена Гапова и Альмира Усманова. Минск, ПроPILEI, 2000, с. 280–296.

Наурызбаева, Зира. *Вечное небо казахов*. 3-е изд., перераб. и доп. Алматы, OTUKEN, 2021.

Нөгербек, Бауыржан. «Көшпенділер / «Nomad» – тинейджерлерге арналған фильм». *Кинотанушы Бауыржан Нөгербек*, құраст. Гулжаһан Бекхожина, Баубек Нөгербек. Перевод статьи на казахский язык Сакена Нөгербека. Алматы, Қазақ университеті баспа үйі, 2020.

Эльзессер, Томас, и Мальте Хагенер. *Теория кино. Глаз, эмоции, тело*. Перевод с английского Сергея Афонина, Инны Кушнारेвой и др., редакторы Алексей Артамонов, Андрей Карташов, научный редактор Михаил Степанов. Санкт-Петербург, Сеанс, 2021.

## References

- Abikeyeva, Gulnara. *Kazakhskaya novaya volna [Kazakh New Wave]*. Almaty, Tselinnyiy contemporary culture center, 2021. (In Russian)
- Akser, Murat. "Nation, Genre and Female Performance in Canadian Cinema." *CINEJ Cinema Journal*, vol. 2, no. 2, 2013, pp. 149–166. DOI: 10.5195/cinej.2013.72.
- Barrett, Ciara. "The Feminist Cinema of Joanna Hogg: Melodrama, Female Space, and the Subversion of Phallogocentric Metanarrative." *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, no. 10, 2015, pp. 129–144. DOI:10.33178/alpha.10.08.
- Elsaesser, Thomas, and Hagener, Malte. *Teoriya Kino. Glaz, Emotsii, Telo [Film Theory: An Introduction through the Senses]*. Transl. from English by Sergey Afonin. Saint-Petersburg, Seans, 2021. (In Russian)
- Martonova, Andronika. "From Identity to Ecology in the New Bulgarian Cinema: the Unique Case of *Àga* (2018) and the Poetics of the Icy Wasteland." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 7, no. 3, 2022, pp. 15–25. DOI: 10.47940/cajas.v7i3.595.
- Mashurova, Aida, et al. "The Creation of Female Characters in Works of Art of the Uighur Classics." *Asian Social Science*, vol. 11, no. 19, 2015, pp. 159–167. DOI: 10.5539/ass.v11n19p159.
- Mulvey, Laura. "Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, no. 1, 2004, pp. 1286–1292. DOI: 10.1086/421883.
- Mulvey, Laura. *Vizualnoye udovolstviye i narrativnyy kinematograf [Visual Pleasure and Narrative Cinema]*. Transl. from English by Almira Usmanova. Minsk, Propilei, 2000. (In Russian)
- Naurzbayeva, Zira. *Vechnoye nebo kazakhov [The Eternal Sky of the Kazakhs]*. Almaty, Otuken, 2021. (In Russian)
- Nogerbek, Bauyrzhan. "'Køshpendiler' – tineydzherlerge arналган film." ["Nomad – Teen Movie."] *Kinotanushy Bauyrzhan Nogerbek [Film Critic Bauyrzhan Nogerbek]* by Gulzhahan Bekkhozina, Trans. from Russian by Baubek Nogerbek, Almaty, Qazaq Universiteti, 2020. (In Kazakh)

**Камила Габдрашитова**

Қазақ ұлттық өнер университеті (Астана, Қазақстан)

**Назира Мукушева**

Қазақ ұлттық өнер университеті (Астана, Қазақстан)

## ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ФЕМИНИСТІК КИНОСЫНДАҒЫ ПОЭТИКАЛЫҚ СИМВОЛДАР

**Аңдатпа.** Қазақ кинематографы саласында феминистік кино тақырыбы әлі күнге дейін кеңінен қарастырылған жоқ. Бұған «феминистік кино» терминіне қатысты нақты анықтаманың жоқтығы себеп болуы мүмкін. Аталмыш термин ұлттық кинематографына жат, сондықтан зерттеу нысаны болуға лайық емес деген пікір бар. Мақала авторлары әйел кинематографына қатысты фильмдерді әрқилы қырынан зерттеуге тырысты. Атап айтқанда, олар Лаура Малвидің әйгілі «Визуалды ләззат және нарративті кинематограф» эссесіне жүгінді.

Зерттеу жұмысында салыстырмалы, тарихи және фильмдік талдау әдістері қолданылды. Талдаудың бірінші түрі қазақ және шетелдік кинематограф арасындағы ұқсас көзқарастарды анықтауға көмектесті. Осы ретте, мысалы, болгарлық, канадалық және британдық фильмдерге зерттеулер жүргізілді. Ал тарихи талдау әдісі қазақ киносының тарихы тақырыбын зерттеу барысында қолданылды. Осы әдіснамалық тәсілдің көмегімен көптеген қызықты фильмдер мен әйел кейіпкерлердің бейнесі талданды. Өткен ғасырдың 90-шы жылдарынан бастап қазіргі таңда түсіріліп жүрген қазақ фильмдерінің мазмұн, тақырып және идея тұрғысынан ашылуына фильмдік талдау әдісінің көмегі мол болды. Зерттеу нәтижесінде қазіргі фильмдерде қызықты поэтикалық символдардың бар екені байқалды.

Зерттеуді талқылау және қорытындылау барысында қазақтың алғашқы «Райхан» және «Амангелді» фильмдерінен бастап талдау жүргізіліп, тарихи, тарихи-революциялық, тарихи-биографиялық фильмдердегі әйел бейнесінің орны анықталды. Тоқырау кезеңіндегі, қазақ «жаңа толқын» киносындағы, тәуелсіздік кинематографындағы және қазіргі режиссерлердің фильмдеріндегі әйел кейіпкерлердің өзгеруі мен қайта қаралуы «Нәтижелер» бөлімінде жарияланды.

Қорытындыда қазақ кинематографындағы феминистік киноның орнын анықтайтын тұжырымдар жасалды. Феминистік кино тақырыбы поэтикалық мотивтер маңызды рөл атқаратын кинотілінің қызықты әдістерінің белгілі бір жиынтығында көрініс тапты.

**Тірек сөздер:** феминистік кино, қазақ кинематографы, Лаура Малви, поэтикалық кино, Шарипа Уразбаева, Айжан Қасымбек, Әділхан Ержанов.

**Дәйексөз үшін:** Габдрашитова, Камила, және Назира Мукушева. «Қазіргі Қазақстандағы феминистік киносындағы поэтикалық символдар». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, № 1, 2023, 30–48 б. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.614.

*Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.*

**Kamila Gabdrashitova**

Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

**Nazira Mukusheva**

Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

## POETIC SYMBOLS IN MODERN FEMINIST CINEMA OF KAZAKHSTAN

**Abstract.** Study of feminist cinema in Kazakh cinema is not a popular topic due to controversial understanding of the term “feminist cinema”. There is a prejudice that this concept is alien to the national cinema, so it is not worth studying. The article authors tried to study films related to the expression of women’s cinematography from different angles. In particular, the authors relied on Laura Mulvey’s famous essay *Visual Pleasure and Narrative Cinematography*.

The following types of analysis were carried out: comparative, historical and film in this study. The first type of analysis has helped to find similar points of view between Kazakh and foreign cinema. For example, studies of films from Bulgarian, Canadian and British cinemas are given. Historical analysis was used in the context of the topic on the history subject of Kazakh cinema. A sufficient number of interesting films and strong heroines were analyzed thanks to this methodological approach. The film analysis revealed the content, thematic and ideological components of Kazakh films from the 90s of the last century to modern films. Interesting poetic symbols have been found in modern films.

During a discussion and summing up the study conclusions, an analysis was carried out, starting from the first Kazakh films *Raykhan* and *Amangeldy*, the place of female images in historical, historical-revolutionary, historical-biographical films has been determined. The change and rethinking of female heroines in the films of the “stagnation” period, the Kazakh “new wave”, the cinema of Independence and the extreme films of modern directors is presented in the Results section.

The conclusions are drawn that determine the place of feminist cinema in Kazakh cinema. The theme of feminist cinema is reflected in a certain set of interesting film language techniques, in which poetic motifs has no small share.

**Keywords:** feminist cinema, Kazakh cinema, Laura Mulvey, poetic cinema, Sharipa Urazbayeva, Aizhan Kasymbek, Adylkhan Yerzhanov.

**Cite:** Gabdrashitova, Kamila, and Nazira Mukusheva. “Poetic Symbols in Modern Feminist Cinema of Kazakhstan.” *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 8, no. 1, 2023, pp. 30–48. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.614.

*Authors have read and approved the final version of the manuscript and declare that there is no conflict of interests.*

**Авторлар туралы мәлімет:**

**Камила Алимжановна Габдрашитова** — өнер магистрі, Қазақ ұлттық өнер университетінің 2-ші курс докторанты, өнертану кафедрасының аға оқытушысы (Астана, Қазақстан)

**Назира Рахмановна Мукушева** — өнертану кандидаты, Қазақ ұлттық өнер университетінің өнертану кафедрасының профессоры (Астана, Қазақстан)

**Сведения об авторах:**

**Камила Алимжановна Габдрашитова** — магистр искусств, докторант 2-го курса, старший преподаватель кафедры искусствоведения Казахского национального университета искусств (Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-7028-0744  
email: kamila.gabdrashitova@mail.ru

**Назира Рахмановна Мукушева** — кандидат искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Казахского национального университета искусств (Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-8198-283X  
email: arizan.kino@mail.ru

**Authors' bio:**

**Kamila A. Gabdrashitova** — Master of Arts, 2nd year Doctoral Student, Senior Lecturer, Art History Department, Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

**Nazira R. Mukusheva** — PhD in Arts, Professor, Art History Department, Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)