

**Алиаскар Серикович Онгар**

Магистр искусств, сеньор-лектор высшей школы Turan Film Academy  
Университета «Туран» (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0003-9032-848X

email: a.ongar@turan-edu.kz

**СТАТЬЯ**

# «КАЗАХСКАЯ СЛЕЗОТОЧИВАЯ ВОЛНА»: НАЦИОНАЛЬНАЯ СЕМЕЙНАЯ МЕЛОДРАМА И ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

*Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи и заявляет об отсутствии конфликта интересов.*

Поступила в редакцию: 01.04.2026

Принята к публикации: 15.08.2026



© 2026 Автор(ы). Опубликовано Казахской национальной консерваторией имени Курмангазы. Настоящая статья распространяется на условиях лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives (CC BY-NC-ND 4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), которая разрешает некоммерческое использование, распространение и воспроизведение материала на любом носителе при условии надлежащего цитирования оригинальной работы, без внесения изменений, переработки или создания производных материалов.

**Для цитирования**

Онгар, Алиаскар. «Казахская слезоточивая волна»: национальная семейная мелодрама и трансформация эмоциональной культуры современного Казахстана». *Saryn*, т. 14, № 3, 2026, с. 32–52, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.380>.

**Ключевые слова**

Казахская слезоточивая волна, национальная семейная мелодрама, массовое кино, национальный кинематограф Казахстана, эмоциональная культура, постсоветский Казахстан, аффект, кризис родства.

**Благодарности**

Автор выражает благодарность Гульнаре Абикеевой за поддержку, ценные рекомендации и внимание к исследованию, редакции журнала *Saryn* – за возможность публикации настоящей статьи.

**Заявление об использовании инструментов искусственного интеллекта**

При подготовке статьи автор использовал OpenAI ChatGPT (GPT 5) для языкового и стилистического редактирования, а также перевода аннотации и подписей к рисункам на казахский и английский языки. Автор несет полную ответственность за окончательное содержание статьи.

**Аннотация.** Статья посвящена анализу нового явления современного казахстанского массового кино, обозначенного авторским термином «казахская слезоточивая волна». Исследование исходит из того, что почти одновременное появление коммерчески успешных национальных семейных мелодрам со сходными сюжетными моделями, системой образов и стратегиями аффективного воздействия свидетельствует о формировании самостоятельного культурного феномена. Несмотря на широкий зрительский успех, данный корпус фильмов до настоящего времени не становился предметом специального киноведческого/культурологического исследования. Научная новизна статьи заключается в первой попытке концептуализации этого явления и введении в научный оборот понятия «казахская слезоточивая волна» как аналитической категории для описания современных процессов в национальном кинематографе Казахстана.

Материалом исследования послужили фильмы «Ыстық ұя» (2025), «Құшақташы, мама» (2026), «Тастамашы, ана» (2026) и «Мама» (2026), а также сложившиеся вокруг них зрительские практики. Методологическую основу составляют культурологический анализ, исследования мелодрамы, психоаналитическая концепция Андре Грина, а также подходы Томаса Эльзессера, Марты Нуссбаум и Сьюзен Сонтаг к изучению аффекта и репрезентации эмоций.

В статье рассматриваются повторяющиеся сюжетные структуры, система образов и способы эмоционального воздействия, а также формы публичного переживания фильма, сопровождающие его прокат и распространение в цифровой среде. Автор показывает, что современная национальная семейная мелодрама художественно осмысляет кризис родства и способствует трансформации эмоциональной культуры современного Казахстана. Предлагаемое понятие «казахская слезоточивая волна» рассматривается как аналитический инструмент, позволяющий описать новый этап развития национального кинематографа и наметить перспективы дальнейших исследований эмоциональной культуры, массового кино и семейной мелодрамы в постсоветском Казахстане.

Алиаскар Серикович Онгар

Өнер магистрі, «Тұран» университетінің Turan Film Academy  
жоғары мектебінің сеньор-лекторы (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0009-0003-9032-848X

email: a.ongar@turan-edu.kz

МАҚАЛА

# «ҚАЗАҚТЫҢ КӨЗЖАС ТОЛҚЫНЫ»: ҰЛТТЫҚ ОТБАСЫЛЫҚ МЕЛОДРАМА ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚСТАННЫҢ ЭМОЦИЯЛЫҚ МӘДЕНИЕТІНІҢ ТРАНСФОРМАЦИЯСЫ

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысы жоқ деп мәлімдейді.

Редакцияға түсті: 01.04.2026

Басылымға қабылданды: 15.08.2026



© 2026 Автор(лар). Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы жариялаған. Осы мақала Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives (CC BY-NC-ND 4.0) лицензиясының шарттарына сәйкес таратылады (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>). Лицензия түпнұсқа еңбекке тиісті түрде сілтеме жасалған жағдайда материалды коммерциялық емес мақсатта пайдалануға, таратуға және кез келген тасымалдағышта көшіруге рұқсат береді. Сонымен қатар материалға өзгерістер енгізуге, оны өңдеуге немесе туынды шығармалар жасауға жол берілмейді.

**Дәйексөз үшін**

Онгар, Алиаскар. «“Қазақтың көзжас толқыны”: ұлттық отбасылық мелодрама және қазіргі Қазақстанның эмоциялық мәдениетінің трансформациясы». *Saryn*, т. 14, № 3, 2026, 32–52 б., DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.380>. (Орысша)

**Тірек сөздер**

Қазақтың көзжас толқыны, ұлттық отбасылық мелодрама, бұқаралық кино, Қазақстанның ұлттық кинематографиясы, эмоциялық мәдениет, посткеңестік Қазақстан, аффект, туыстық қатынастар дағдарысы.

**Алғыс**

Автор зерттеуге көрсеткен қолдауы, құнды ұсыныстары мен ғылыми пікірлері үшін Гульнара Абикиеваға, сондай-ақ мақаланы жариялауға қатысты көрсеткен қолдауы үшін *Saryn* журналының редакциясына алғыс білдіреді.

**ЖАСАНДЫ ИНТЕЛЛЕКТ  
ҚҰРАЛДАРЫН ПАЙДАЛАНУ  
ТУРАЛЫ МӘЛІМДЕМЕ**

Мақаланы дайындау барысында автор OpenAI ChatGPT (GPT 5) моделін мәтінді тілдік және стилистикалық тұрғыдан редакциялау, сондай-ақ аңдатпа мен суреттердің түсіндірме жазуларын қазақ және ағылшын тілдеріне аудару үшін пайдаланды. Мақаланың түпкілікті мазмұны үшін толық жауапкершілікті автор өз мойнына алады.

**Аңдатпа.** Мақала қазіргі қазақстандық бұқаралық кинодағы автордың «қазақтың көзжас толқыны» авторлық терминімен белгіленген жаңа құбылысты талдауға арналған. Зерттеу коммерциялық тұрғыдан табысты, сюжеттік модельдері, образдар жүйесі және аффективтік ықпал ету стратегиялары ұқсас ұлттық отбасылық мелодрамалардың қысқа уақыт аралығында қатар пайда болуы дербес мәдени феноменнің қалыптасқанын айғақтайды деген тұжырымға негізделеді. Көрермендер арасында кең танылғанына қарамастан, аталған фильмдер корпусы осы уақытқа дейін арнайы кинотанулық немесе мәдениеттанулық зерттеудің нысаны болған жоқ. Мақаланың ғылыми жаңалығы автордың бұл құбылысты тұжырымдамалық тұрғыдан алғаш рет сипаттауға талпыныс жасап, «қазақтың көзжас толқыны» ұғымын Қазақстанның ұлттық кинематографиясындағы заманауи үдерістерді сипаттайтын аналитикалық категория ретінде ғылыми айналымға енгізуімен айқындалады.

Зерттеу материалы ретінде «Ыстық ұя» (2025), «Құшақташы, мама» (2026), «Тастамашы, ана» (2026) және «Мама» (2026) фильмдері, сондай-ақ олардың айналасында қалыптасқан көрермендік тәжірибелер қарастырылды. Зерттеудің әдіснамалық негізін мәдениеттанулық талдау, мелодрама зерттеулері, Андре Гриннің психоаналитикалық тұжырымдамасы, сондай-ақ Томас Эльзессердің, Марта Нуссбаумның және Сьюзен Сонтагтың аффект пен эмоциялар репрезентациясын зерттеуге арналған тәсілдері құрайды.

Мақалада қайталанатын сюжеттік құрылымдар, образдар жүйесі мен эмоциялық ықпал ету тәсілдері, сондай-ақ фильмдердің прокаты мен цифрлық ортада таралуымен қатар жүретін оларды көпшілік алдында эмоциялық тұрғыдан қабылдау формалары қарастырылады. Автор қазіргі ұлттық отбасылық мелодраманың туыстық қатынастар дағдарысын көркемдік тұрғыдан пайымдап, қазіргі Қазақстанның эмоциялық мәдениетінің трансформациясына ықпал ететінін көрсетеді. Ұсынылып отырған «қазақтың көзжас толқыны» ұғымы ұлттық кинематография дамуының жаңа кезеңін сипаттауға және посткеңестік Қазақстандағы эмоциялық мәдениет, бұқаралық кино мен отбасылық мелодраманы одан әрі зерттеудің перспективаларын айқындауға мүмкіндік беретін аналитикалық құрал ретінде қарастырылады.

UDC 791.43:008  
DOI 10.59850/SARYN.3.14.2026.380

Aliaskar Ongar

Master of Arts, Senior Lecturer, Turan Film Academy, Turan University  
(Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0003-9032-848X

email: a.ongar@turan-edu.kz

ARTICLE

# "THE KAZAKH TEARFUL WAVE": NATIONAL FAMILY MELODRAMA AND THE TRANSFORMATION OF EMOTIONAL CULTURE IN CONTEMPORARY KAZAKHSTAN

*The author has reviewed and approved the final manuscript and affirms that there is no conflict of interest.*

Received by editorial: 01.04.2026

Accepted to publish: 15.08.2026



© 2026 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

**CITE**

Ongar, Aliaskar. "The Kazakh Tearful Wave: National Family Melodrama and the Transformation of Emotional Culture in Contemporary Kazakhstan." *Saryn*, vol. 14, No. 3, 2026, pp. 32–52, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.380>. (In Russian)

**KEYWORDS**

Kazakh Tearful Wave, national family melodrama, popular cinema, Kazakhstan's national cinema, emotional culture, post-Soviet Kazakhstan, affect, kinship crisis.

**ACKNOWLEDGEMENTS**

The author expresses sincere gratitude to Gulnara Abikeyeva for her support, valuable recommendations, and thoughtful engagement with this research, as well as to the editorial team of Saryn for providing the opportunity to publish this article.

**DECLARATION OF GENERATIVE AI**

The author used OpenAI ChatGPT (GPT 5) for linguistic and stylistic editing and for translating the abstract and figure captions into Kazakh and English. The author assumes full responsibility for the final content of the article.

**ABSTRACT.** This article examines a new phenomenon in contemporary Kazakhstani popular cinema, designated by the author as the "Kazakh Tearful Wave." The study argues that the nearly simultaneous emergence of commercially successful national family melodramas characterized by similar narrative patterns, systems of imagery, and strategies of affective engagement indicates the formation of a distinct cultural manifestation. Despite their broad popularity among audiences, this corpus of films has not previously been the subject of a dedicated film scholarship or cultural analysis. The article's original scholarly contribution lies in its first attempt to conceptualize this phenomenon and to introduce the notion of the "Kazakh Tearful Wave" into academic discourse as an analytical category for describing contemporary developments in Kazakhstan's national cinema.

The study examines the films *Ystyq Uia* (*Warm Nest*, 2025), *Qushaqtashy, Mama* (*Hug Me, Mom*, 2026), *Tastamashy, Ana* (*Don't Leave Me, Mother*, 2026), and *Mama* (*Mom*, 2026), as well as the audience practices that have developed around them. Its methodological framework combines cultural analysis, melodrama studies, André Green's psychoanalytic theory, and the approaches of Thomas Elsaesser, Martha Nussbaum, and Susan Sontag to the study of affect and the representation of emotions.

The article examines recurring narrative structures, systems of imagery, and strategies of emotional engagement, as well as forms of public emotional experience accompanying the theatrical release and digital circulation of these films. It demonstrates that contemporary national family melodrama interprets the crisis of kinship through artistic means and contributes to the transformation of emotional culture in contemporary Kazakhstan. The proposed concept of the "Kazakh Tearful Wave" is understood as an analytical tool for describing a new stage in the development of national cinema and outlining prospects for further research into emotional culture, popular cinema, and family melodrama in post-Soviet Kazakhstan.

## Введение

Казахстанский массовый кинематограф на протяжении последнего десятилетия ассоциировался с жанром комедии, однако в последние несколько лет мы можем наблюдать некоторые изменения. На смену комедиям, рефлексировавшим на тему быта и ментальности современных казахов, приходят семейные мелодрамы. В 2025–2026 гг. в казахстанский прокат вышло несколько фильмов, посвященных семейным отношениям и конфликтам. Как показывают современные социологические исследования, семья остается одной из ключевых ценностей для казахстанцев (Шарипова 65–99). При этом именно сегодня эта ценность оказывается под давлением. Размываются традиционные формы родства, усиливается мобильность, меняется структура повседневной жизни. Пандемия и геополитические кризисы лишь усилили ощущение нестабильности. Кино как чувствительный медиум на это реагирует. Неслучайно в подобные исторические периоды особую востребованность приобретает мелодрама. Антрополог Светлана Адоньева отмечает, что мелодраматическая модальность исторически складывается в эпоху разрушения привычного социального порядка, когда прежние моральные ориентиры подвергаются деструкции. В кризисные эпохи мелодрама может стать способом переживания действительности – своеобразной «ментальностью», посредством которой коллективный опыт переживания нестабильности и моральной тревоги получает культурное выражение (Адоньева). Через мелодраму особенности эмоциональной культуры сообщества становятся видимыми. Если принять эту гипотезу, то стремительное распространение семейных мелодрам в современном Казахстане оказывается симптомом наступающих культурных изменений.

Фильмы, рассматриваемые в настоящей статье, объединяет стремление вызвать у зрителя предельно интенсивную эмоциональную реакцию. Также способность фильмов заставить плакать постепенно превращается в один из главных критериев его зрительского успеха. Я предлагаю обозначить это явление условным термином «казахская слезоточивая волна» и рассматривать его как самостоятельный объект анализа. Важно подчеркнуть, что термин «слезоточивая волна» используется в статье как рабочая аналитическая категория. Он не обозначает оформленную кинематографическую школу или направление, осознаваемое самими режиссерами, а описывает компактную группу коммерческих фильмов, почти синхронно появившихся в прокате и обнаруживающих сходство сюжетов, образов и способов эмоционального воздействия. К этому явлению я отношу следующие фильмы: «Ыстық ұя» (реж. Дархан Карипов, 2025), «Құшақташы, мама» (реж. Нургиса Алмурат, 2026), «Тастамашы, ана» (реж. Рабига Абилпатта, 2026), «Мама» (реж. Айбек Нигмет, 2026).

Фильмы «казахской слезоточивой волны» собрали значительную кассу и быстро приобрели широкую популярность. Одним из косвенных свидетельств зрительского интереса стало стремительное распространение пиратских копий («экранок»), появлявшихся в сети еще во время кинотеатрального проката. Не менее любопытными оказались и зрительские практики, сложившиеся вокруг этих фильмов. В социальных сетях появились челленджи, участники которых показывали себя до просмотра – улыбающимися и беззаботными, а после –

плачущими, эмоционально истощенными, погруженными в размышления. Продвижение картин также сопровождалось публикацией видеозаписей плачущих зрителей прямо во время сеансов. Особое внимание рилсмейкеры уделяли мужским слезам. В результате образ слез становится частью символической экономики этих фильмов и одним из ключевых элементов их маркетинговой стратегии. Слезы служат своеобразным подтверждением художественной состоятельности и превращаются в главный аргумент для зрительской рекомендации. Такого рода слезы трудно назвать катарсическими в классическом смысле слова. Скорее, они воспринимаются как форма эмоциональной терапии, обещающей временное освобождение от накопившегося внутреннего напряжения.

Все это заставляет поставить ряд вопросов, выходящих далеко за пределы анализа отдельных фильмов. Почему именно сейчас в казахстанском массовом кино складывается подобная конфигурация сюжетов, образов и зрительских практик? Можно ли рассматривать ее как самостоятельное культурное явление? И если да, то о каких более широких процессах в современном казахстанском обществе она позволяет говорить?

Настоящая статья представляет собой первую попытку описания этого явления и его концептуализации. В последние годы семейная мелодрама все чаще рассматривается исследователями как пространство репрезентации коллективной памяти, исторической травмы и эмоционального опыта (Bitney 327–345; Whittaker 446–461). Современное казахстанское массовое кино не становилось предметом подобного анализа. Задача статьи состоит в том, чтобы определить круг фильмов, обладающих общими тематическими и аффективными характеристиками, предложить рабочий термин для их обозначения и наметить возможные направления интерпретации, связывающие новую семейную мелодраму с трансформацией эмоциональной культуры современного Казахстана. Фильмы рассматриваются не только как художественные произведения, но прежде всего как культурные тексты, в которых получают выражение изменения общественной чувствительности. Исследование опирается на культурологический анализ, психоаналитическую интерпретацию Андре Грина, а также работы Сьюзен Сонтаг и Марты Нуссбаум, посвященные репрезентации страдания, эмоциональной культуре и мелодраме.

Основной корпус составили четыре казахстанских полнометражных фильма 2025–2026 годов, вышедших в коммерческий прокат. Критериями включения стали: принадлежность к семейной мелодраме или жанровому гибриду с доминирующим семейным конфликтом; центральная роль нарушенного родства и отношений матери и ребенка; повторяющееся использование аффективных приемов – мотивов утраты, болезни и раскаяния, а также сентиментальной музыки и замедленной съемки. Анализ охватывает сюжетную структуру, систему персонажей, иконографию, музыку и монтаж.

### **Формула «до слез»: против анестезии чувств?**

Традиционная языковая формула для обозначения такого рода фильмов в соцсетях – «до слез». Что же стоит за этой формулой? Выражение это обычно

используется для описания пронзительной сентиментальной музыки, социальных роликов, семейных и любовных мелодрам. В высказываниях, содержащих эту формулу, люди подчеркивают, как их «тронули до глубины души», «заставили задуматься» и др. Можно сказать, что слезы невольно становятся целью просмотра такого кино, оно оказывает определенное давление на зрителя, а в сочетании с закадровой фортепианной музыкой и эстрадными популярными хитами эффект только усиливается. К классике жанра можно отнести такие фильмы, как «Хатико», «Спеши любить», «Дневник памяти», «Фатима и Зухра» и другие.

Киноформа, к которой я обращаюсь в настоящей статье, отнюдь не нова, но новшеством является поток фильмов и большой интерес к ним. Этот успех связан, по-видимому, с тем, что фильмы апеллируют к коллективно разделяемому опыту – утрате близких и комплексу вины перед родителями. Важную роль в популяризации играет и медиасреда. Социальные сети поощряют быстрые и яркие эмоции. Слезы превращаются в форму коммуникации, в популярный контент – их можно зафиксировать и воспроизводить снова и снова.

Напрашивается сопоставление новой «слезливости» с европейской культурой XVIII века, в которой формируется сентиментализм. Как известно, сентиментализм чужд культу силы – независимо от того, воплощают ее мужчины или женщины; напротив, он утверждает необходимость сочувствия к слабому и одновременно эстетизирует саму слабость. В эмоциональной культуре XVIII столетия, основанной на идеалах сердечной мягкости и способности к сопереживанию, носителями которых нередко становятся женские персонажи, Марта Нуссбаум усматривает один из истоков либерализма и особого внимания к правам человека (50–67). Но в современном контексте эмоции оказываются деполитизированы: они концентрируются вокруг частной жизни, семейной вины и личного страдания и при этом редко ведут к разговору о правах, свободе или общественной справедливости.

Стоит подчеркнуть, что эмоциональность людей, пребывающих большую часть времени в медиасреде, значительно притупляется. Постоянный поток изображений, новостей о катастрофах и развлечений производит эффект своеобразной анестезии чувств: человек ежедневно сталкивается с избытком чужих страданий и переживаний, и именно поэтому все труднее оказывается по-настоящему вовлекаться в реальность эмоционально (Сонтаг 97–98). На этом фоне кино «слезоточивой волны» предстает как попытка вернуть утраченную чувствительность и интенсифицировать эмоциональное вовлечение зрителя. Режиссеры как будто стремятся заставить зрителя вновь испытывать сострадание, вину, горе утраты; они «бьют» по наиболее болезненным точкам в попытке вывести зрителя из состояния эмоционального оцепенения. И в этом смысле самым уязвимым местом оказывается семья.

Именно семейная сфера по-прежнему воспринимается как пространство подлинности и безусловного доверия – едва ли не последнее в мире, где большинство социальных связей переживаются как нестабильные и формальные. Если государственным институтам, публичной риторике или медиа современный человек нередко отвечает недоверием и иронией, то отношения с матерью, отцом, ребенком продолжают

сохранять моральный и эмоциональный авторитет. Поэтому сюжеты, построенные вокруг различных форм утраты, обладают почти гарантированной аффективной силой. Они затрагивают ту область человеческого опыта, которая все еще мыслится как подлинная, не до конца разрушенная цинизмом современной культуры.

### *Травма родства. Переходные фильмы 2023–2025*

До рождения «казахской слезоточивой волны» в казахстанском кино появляется ряд произведений, в которых впервые получает художественное выражение кризис родства. Этот процесс разворачивается в более широком тематическом контексте: в первой половине 2020-х годов заметной линией казахстанского кино становится обращение к гендерному и внутрисемейному насилию, причем повествование строится преимущественно вокруг опыта женщин-жертв. Показательными примерами этой тенденции являются фильмы «Бақыт» (2022) Аскара Узабаева и «Дәстүр» (2023) Куаныша Бейсека. Рассматриваемые далее переходные картины смещают акцент с непосредственной репрезентации насилия над женщиной на нарушенное родство, эмоциональное отчуждение и разрыв межпоколенческих связей. Они еще не принадлежат новому коммерческому направлению, однако формируют круг тем и образов, которые позднее станут центральными для массовой семейной мелодрамы.

Фильм «Бауырына салу» (2023) Асхата Кучинчереква я не включаю в перечень фильмов «слезоточивой волны», так как перед нами авторское высказывание, насыщенное визуальными этнографическими подробностями. При этом фильм открывает тему, которая прежде лишь эпизодически появлялась в казахстанском кино, а в последние годы становится одной из центральных в жанровом кинематографе.

По сюжету главного героя, мальчика, отдают на воспитание бабушке. После ее смерти он вынужден вернуться в родную семью, где чувствует себя чужим. Ему приходится заново выстраивать собственную жизнь и восстанавливать утраченные связи с близкими. Для казахской традиционной культуры подобная ситуация в целом не является необычной. Детей нередко отдавали на воспитание бабушкам и дедушкам или другим родственникам – особенно в больших семьях, где существовала разветвленная система родственных связей и коллективной заботы о ребенке. Такое воспитание могло быть связано как с бытовыми обстоятельствами, так и с представлением о преемственности поколений и особой роли старших в передаче культурных ценностей.

В одном из интервью Кучинчереква подчеркивает: «Это есть буквально в каждой семье, и я хотел рассказать об этом. Никто не касается этой темы. Да, представьте, в каждой семье есть эта практика, но мы снимаем фильмы о чем угодно: криминал, мелодрамы, а про это – нет. Но это ведь есть. Твой дядя так растет, моя сестра, и ваша сестра, и я. Это есть в каждой семье. А почему про это не сняли фильм? Даже литературы нет. Да, где-то показаны какие-то отдельные моменты. В фильме у Эмира (Байгазина – прим. А. О.), например, герой живет с бабушкой. Но сам фильм о другом. Немного об этом есть в литературе. Но нет всей этой истории, которая происходит в каждой казахской семье. Я не видел» (Токтасынова).

Позднее тема отчужденности внутри семьи получит развитие в фильме «Болмаған балалық шақ» (2025) Айдына Сахамана, снятом по автобиографической повести Акберена Елгезека<sup>1</sup>. История мальчика, переживающего насилие со стороны отчима и эмоциональную недоступность матери, разворачивается одновременно как социальная драма и как мифологизированное повествование о ребенке, пытающемся спасти мать, освободить из-под власти чудовища (см. рис. 1). Фильм насыщен сказочно-монструозной образностью, отчасти напоминающей кинематограф Гильермо дель Торо. Особенно важным здесь оказывается образ матери – холодной, отстраненной, словно зачарованной. Пытаясь добиться ее любви и внимания, герой сталкивается с невозможностью эмоционального контакта, что позволяет вспомнить психоаналитическую метафору «мертвой матери», предложенную Андре Гринем.



Рис. 1. Кадр из фильма «Болмаған балалық шақ». Режиссер Айдын Сахаман. 2025.

Согласно Грину «мертвая мать» – состояние эмоциональной недоступности материнской фигуры, возникающее вследствие внутренней травмы, депрессии или пережитого потрясения. Такая мать продолжает физически присутствовать рядом с ребенком, однако оказывается словно «погашенной» изнутри: она больше не отвечает на эмоциональные импульсы ребенка, не подтверждает его существование своим вниманием и любовью. Для ребенка подобный опыт становится травмой особого рода, поскольку он сталкивается с пугающей пустотой. Именно такой предстает мать в фильме Сахамана: пытаясь выжить и удержать семью, она постепенно утрачивает способность к эмоциональной близости. «Потеря смысла, переживаемая ребенком возле грустной матери, толкает его на поиски козла отпущения, ответственного за мрачное настроение матери. <...> поиск потерянного смысла запускает преждевременное развитие фантазии и интеллекта. Ребенок пережил жестокий опыт своей зависимости от перемен настроения матери. Отныне он посвятит свои усилия угадыванию или предвосхищению», – пишет Грин (335–340). В глазах Акберена мать оказывается околдованной чудовищем, и потому центральным мотивом фильма становится отчаянная попытка вернуть мать – пробудить в ней жизнь, тепло и способность любить.

<sup>1</sup> Замечу, что многие важные для современного казахстанского кино темы впервые артикулируются именно в художественной литературе.

Колумнистка журнала *Tatler Asia* Айдана Карибжанова в своей рецензии на фильм сформулировала наблюдение, существенное для настоящего анализа: «Но именно “цепляет” до слез картина все же другим – общей травмой поколений казахов, вынужденных в разные годы и из-за разных обстоятельств расти вдали от родного дома или на попечении родственников, без тепла родителей. “Құдайдың баласы” (божий сын) называет маленького Ақоша в картине его бабушка, и только потом взрослый Акберен понимает, что “божий” он потому, что рос без родителей...» (Карибжанова). Возможно, концепция Грина позволяет увидеть в переживании героя проявление коллективной травмы, многократно воспроизводящейся в казахской культурной памяти. В определенном смысле такая травма становится одним из истоков художественного творчества современных казахстанских авторов.

Помимо репрезентации коллективного опыта эмоционального сиротства, важное место в современном казахстанском кино занимают образы бабушек и дедушек. Старшие родственники оказываются теми, кто дает ребенку тепло, принятие и чувство безопасности. Неслучайно в студенческих работах киношкол Казахстана все чаще появляются своеобразные мемориальные фильмы, посвященные бабушкам и дедушкам. Иногда воспитание старшими подается как естественная часть семейного уклада, иногда именно рядом с ними дети находят понимание, которого лишены в отношениях с родителями.

В качестве примеров можно назвать фильмы «Каникулы у дедушки» Эмира Какена (КазНАИ, 2025), «Еркелету» Медины Давлетовой (ТФА, 2025), «Көз ілмейікші» Жанель Кужукпаевой (КазНУИ, 2026). Все эти картины объединяет особая интонация посмертного обращения к близкому человеку: фильмы завершаются посвящениями умершим бабушкам и дедушкам и превращаются в своеобразные кинематографические акты поминовения. Такая киноформа неожиданно сближает студенческие фильмы с поминальным феноменом «еске алу» (на сегодня этот ритуал обрел цифровую форму: видеоролики с наивной графикой и монтажом, рассказывающие историю жизни покойного в фотографиях; воспроизводятся на поминках).

Мемориальный жест постепенно становится самостоятельной художественной практикой. Если в студенческих фильмах он возникает как посвящение близкому человеку, то сегодня подобная интонация появляется и в авторском кино. В этом отношении показателен новый проект Айсултана Сеитова «Жеті ата», посвященный памяти дедушки режиссера («Жеті ата»: кто снимется в новом фильме Айсултана Сеитова).

### **«Ыстық ұя» (2025): семья и имущественный вопрос**

Первым фильмом, который открывает «слезоточивую волну» и задает определенный новый стандарт, можно считать «Ыстық ұя» (2025) Дархана Карипова. Здесь образ дома становится ключевым пространством и одновременно героем-атрибутом повествования. В центре сюжета – женщина Галия, которая после пяти изнурительных лет заработков в Корее возвращается в родной аул. Все это время она отправляла деньги своему зятю, рассчитывая, что на них будет построен новый дом. Одна из первых сцен фильма обозначает ее появление в старом

родительском доме. Под звуки домбры героиня Дариги Бадыковой медленно обходит покосившееся жилище, улыбаясь, вспоминая детство. Она словно заново обретает родную землю. До отъезда Галия развелась с мужем, чье поведение было связано с алкоголизмом и насилием. Однако теперь муж предстает изменившимся, он стремится к иной, более устойчивой форме жизни. Эта линия, пусть и не до конца проговоренная, задает дополнительное измерение: возможность восстановления абьюзивных связей.

Однако сцена ностальгического возвращения оказывается лишь прологом к последующему напряжению. Уже на уровне пространственной организации фильма задается противопоставление: старый дом, связанный с памятью, детством и ощущением принадлежности коллективу, и новый дом – буржуазный по стилю объект ожиданий и вложенного труда. На новоселье собираются родственники, и поначалу их встреча окрашена теплотой и внешним единодушием (см. [рис. 2](#)). Постепенно за общим столом эта мнимая гармония разрушается: обсуждение сосредотачивается на новом доме и каждый стремится обозначить свою позицию относительно его будущего. Братья Абай и Ермек, сестра Алия и зять Шалкар начинают обсуждать, кому он должен достаться, – в этом споре вскрываются все семейные обиды. Старый дом остается пространством памяти и воображаемого единства, а новый дом превращается в пространство спора и присвоения, где сталкиваются разные представления о семье, долге и праве на собственность.



[Рис. 2](#). Кадр из фильма «Ыстық ұя». Режиссер Дархан Карипов. 2025.

Постепенно напряжение нарастает: спор переходит в открытый скандал и заканчивается дракой. В кульминационный момент скандала мать семейства совершает радикальный жест – поджигает новый дом (см. [рис. 3](#)). Однако и этот жест оказывается бессильным восстановить утраченное единство. Вскоре выясняется, что один из сыновей, Ермек, исходя из предположения, что мать переедет в новый дом, уже вступил в сомнительную сделку: связавшись с мошенниками, он продает старый дом, рассчитывая на вырученные деньги приобрести квартиру в городе.

В результате семья утрачивает оба дома: новый – физически, в огне, старый – в результате мошенничества. Тем самым разрушается не только материальная основа семейного пространства, но и сама возможность дома как места символического единства.



Рис. 3. Кадр из фильма «Ыстық ұя». Режиссер Дархан Карипов. 2025.

Эта двойная утрата не останавливает конфликт: очередной скандал приводит к трагической развязке – мать падает с сердечным приступом и умирает. Смерть матери в этом фильме является обманом зрительского ожидания. Становится ясно, что фильм только притворялся комедией. Лишь во время похорон, уже после окончательной потери, дети осознают масштаб произошедшего и приходят к запоздалому примирению. Единство семьи оказывается возможным только ценой невозполнимой потери, когда сам центр, вокруг которого строилось родство, – мать и дом – оказывается безвозвратно утрачен.

Можно сказать, что этот фильм задает новый вектор для жанрового казахского кино: он показывает, что дом больше не является образом патриотической идиллии; теперь это объект конфликтов и споров о собственности. Гибель матери и разрушение дома репрезентируют крайние последствия этих конфликтов и открывают новый способ повествования через драму, делая конфликт и трагедию центральным элементом рассказа о родстве.

Фильм «Ыстық ұя» отражает широкие социальные процессы. Казахская «большая семья» в нем распадается под знаком приватизации (перехода в форму частного) и индивидуализации: борьба за частную собственность между близкими становится симптомом социальной атомизации – процесса, при котором традиционные коллективные связи размываются, а индивидуальные интересы начинают доминировать над общими. Похожий процесс был описан Юргеном Хабермасом на европейском материале в исследовании феномена буржуазной семьи (97–106).

Важно отметить, что особую «слезоточивость» фильму Карипова придает эксплуатация сентиментальных хитов «Анасы жоқ адамдар» (исп. *Үкітай Айжігітұлы*) и «Анашым» (*Төреғали Төреәлі*). Эти композиции сопровождают самые драматичные эпизоды, когда мать падает при смерти, когда ее везут в больницу, и все эти сцены подаются в рапиде. В анализируемой сцене подчеркнуто экспрессивная мимика актеров передает предельную интенсивность переживаемых персонажами горя и страдания и становится одним из основных средств мелодраматического воздействия (см. рис. 4). По-видимому, такое сочетание приемов используется с целью морального внушения: «Так жить нельзя», «Подумайте о своих близких» и др. Такая модель часто эксплуатируется в телевизионном сериальном формате.



Рис. 4. Кадр из фильма «Ыстық ұя». Режиссер Дархан Карипов. 2025.

Замедленная съемка, слезливые музыкальные композиции, сцены болезни, страдания и раскаяния образуют устойчивый набор приемов, рассчитанных на немедленный эмоциональный отклик. В подобных случаях акцент смещается с рефлексивной неоднозначности на прямое эмоционально-морализаторское воздействие.

#### **«Казахская слезоточивая волна»: темы и мотивы**

В этой части статьи я остановлюсь на кратком анализе приемов, тем и мотивов в фильмах «Құшақташы, мама» (реж. Нургиса Алмурат, 2026), «Тастамашы, ана» (реж. Рабига Абилпатта, 2026), «Мама» (реж. Айбек Нигмет, 2026). Эти фильмы, помимо уже рассмотренного выше «Ыстық ұя», формируют корпус, который можно условно назвать «казахской слезоточивой волной». Их объединяет в первую очередь сюжетно-тематическая близость, во вторую – аффективное воздействие на зрителя. Замечу, что в перечисленных работах заметно влияние дилогии «Пейіш» (2024, 2026) кыргызского режиссера Руслана Акуна. Обе картины получили широкий зрительский успех и во многом закрепили сюжетную линию «мать – сын» как одну из центральных в современном региональном массовом кино.

Примечательно, что фильмы под названиями «Құшақташы, мама» и «Тастамашы, ана» шли в прокате одновременно, так что зрителю было легко перепутать их. Названия эти содержат в себе глагол в форме императива, обращенного к женщине, и можно подумать, что это произведения агитационного по природе жанра. Легко представить себе социальный ролик о сиротстве, который содержал бы эти послания.

Центральной фигурой идентификации (Эльзессер и Хагенер 182) в фильмах «слезоточивой волны» почти всегда становится сын, а эмоциональный конфликт строится вокруг его отношений с матерью. Именно от действий, ошибок или бездействия героя зачастую зависит ее судьба. В одних случаях герой оказывается эмоционально отчужден от матери и слишком поздно осознает ее значимость («Құшақташы, мама»), в других же стремится вырваться из-под опеки или игнорирует ее предупреждения («Мама»). В большинстве случаев перед нами возникает образ не городской современной матери, а фигура

традиционной «апашки» как хранительницы памяти и культурной преемственности. Этот узнаваемый экранный тип создается посредством возраста героини, платка, сдержанного костюма и подчеркнуто серьезной манеры поведения (см. [рис. 5](#)). Такая фигура в массовом кино может создавать устойчивую ассоциацию с образом родины. Киновед Гульнара Абикеева в книге «Кино независимого Казахстана» отмечала, что появление полноценных женских образов связано со стабилизацией общества в социальном плане (109–110). В этом смысле новый «страдающий» материнский образ в анализируемых фильмах знаменует собой время нестабильности и моральной тревоги.



[Рис. 5.](#) Кадр из фильма «Мама». Режиссер Айбек Нигмет. 2026.

Также симптоматично, что образ матери в некоторых фильмах становится видением. В фильме «Құшақташы, мама» психика героя отказывается воспринимать известие о смерти матери, вследствие чего мать становится фантазмом, галлюцинацией героя, сопровождающей его на пути в родной аул. В «Тастамашы, ана» мать является обессиленному от побоев в детском доме ребенку как видение и утешение, она просит сына продолжать бороться за свою жизнь.

Характерно почти полное отсутствие отцовской фигуры. Отец в этих фильмах либо уже умер, либо покинул семью, либо остается за пределами повествования. В результате взросление мальчика происходит в пространстве дефицита мужского присутствия, а опыт маскулинности он получает благодаря уличным мужским сообществам, проводникам насилия и иерархии («Тастамашы, ана», «Мама»).

Фильм «Тастамашы, ана» организован вокруг мотивов сиротства и покинутости, режиссер Рабига Абилпатта эксплуатирует репрезентацию страданий невинного ребенка, вынужденного существовать в мире взрослых травм и конфликтов. Репрезентация детских слез – основной аффективный прием, на который в этой картине делается ставка (см. [рис. 6](#)).

Наконец, многие из этих фильмов обращаются к образу 1990-х годов как ко времени распада, бедности и эмоциональной дезориентации. Женщины вынуждены в одиночку обеспечивать семью, дети растут без внимания и чувства защищенности, а сама семья оказывается на грани выживания.

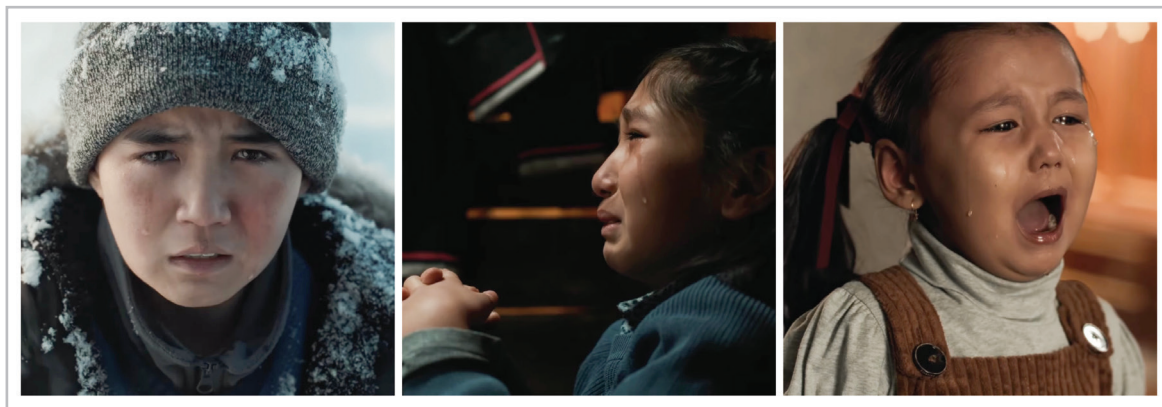


Рис. 6. Кадры из фильма «Тастамашы, ана». Режиссер Рабига Абилпатта. 2026.

В данном контексте можно говорить о формировании рефлексии о 1990-х годах в жанровом кино. Если казахстанские фильмы предшествующего периода нередко ностальгически романтизировали эту эпоху, то современные режиссеры, напротив, репрезентируют ее как травматичное и проклятое время. Так, в фильме «Құшақташы, мама» взрослый сын жалуется на недостаток внимания (в детстве) со стороны матери, вынужденной работать на нескольких работах, чтобы прокормить семью. Она отвечает ему, что таким было время: тяжелая ноша легла на плечи женщин. В «Тастамашы, ана» ужасы сиротского опыта переносятся в контекст 1990-х годов; осовременивание проблемы, актуальной до сих пор, невозможно вследствие цензурных ограничений. В фильме «Мама» криминальная драма о 1990-х годах переплетается с трагической семейной историей, образуя сложный жанровый микс.

Как и в «Ыстық ұя», музыка является ключевым инструментом эмоционального воздействия. Режиссеры обращаются к популярным песням, давно закрепившимся в культурной памяти и связанным с образом матери и воспоминаниями о детстве. Например, в фильме «Құшақташы, мама» эту функцию выполняют композиции Bytanat – «Жарығым ай», Жұбаныша Жексенұлы – «Ана туралы жыр» (Шәмші Қалдаяқов) и Мақсата Рахмета – «Балалық шаққа апаршы». Можно предположить, что «слезоточивая волна» как серия фильмов опирается на общий фонд популярной музыки и связанных с ней эмоциональных ассоциаций.

С точки зрения иконографии в анализируемых фильмах повторяется композиция, в которой фигуры матери и сына помещаются на фоне осеннего природного ландшафта – рядом с одиноким деревом, посреди поля или на дороге. В фильме «Құшақташы, мама» представлены два варианта этой композиции: мать и сын показаны рядом с крупным деревом, а затем обнимаются посреди дороги (см. рис. 7 а, б). Дерево может быть соотнесено с представлениями о роде, происхождении и преемственности поколений, тогда как дорога обретает значение жизненного пути («дороги жизни»): это пространство встречи и разлуки. В фильме «Мама» объятие переносится в открытое поле, лишенное бытовых деталей, благодаря чему внимание концентрируется на эмоциональном сближении героев (см. рис. 7 в). Повторяемость этой композиции позволяет рассматривать открытый ландшафт как лиминальное пространство восстановления нарушенного родства.

Лиминальность осеннего пространства в анализируемых фильмах воспроизводит ауру элгии как живописного хронотопа. Сходная композиция появляется и в фильме «Болмаған балалық шақ», который не входит в основной корпус «слезоточивой волны», поскольку представляет собой социальную драму с мифологическими элементами, а не коммерческую семейную мелодраму. Однако кадр, в котором мать и ребенок обнимаются в открытом поле рядом с одиноким деревом (см. [рис. 7 г](#)), позволяет рассматривать картину как иконографический прецедент.

Стоит отметить, что ни один из рассмотренных мотивов сам по себе не является новым для казахстанского кино. Новым оказывается их соединение в пределах одного корпуса фильмов, почти синхронно появившихся в коммерческом прокате. Именно повторяемость этих сюжетов, тем, образов и аффективных стратегий позволяет говорить о складывании «казахской слезоточивой волны» как самостоятельного культурного явления.



Рис. 7. Кадры из фильмов: а, б – «Құшақташы, мама». Режиссер Нургиса Алмурат. 2026; в – «Мама». Режиссер Айбек Нигмет. 2026; г – «Болмаған балалық шақ». Режиссер Айдын Сахаман. 2025.

## Заключение

Анализ фильмов, объединенных в статье понятием «казахская слезоточивая волна», позволяет сделать несколько наблюдений. Прежде всего обращает на себя внимание изменение самой модели семейной мелодрамы в современном казахстанском массовом кино. Если ранее семья чаще выступала оплотом традиции, то в рассматриваемых фильмах она становится областью эмоционального отчуждения и нарушенного родства. За повторяющимися сюжетами распада

семьи можно увидеть беспокойство режиссеров по поводу кризиса семейных отношений в момент перехода от традиционного уклада к новым моделям семьи. Эти картины фиксируют напряжение между сохраняющимися представлениями о родительском долге и преемственности поколений, с одной стороны, и меняющимися социальными ролями и формами частной жизни – с другой. Поэтому семейный конфликт можно трактовать в качестве симптома более широких социальных изменений, переживаемых современным казахстанским обществом.

Сравнение фильмов основного корпуса с более ранними картинами, в частности с «Болмаған балалық шақ», показывает, что отдельные сюжеты и визуальные мотивы существовали в казахстанском кино и прежде. Специфика «слезоточивой волны» заключается не в изобретении этих элементов, а в их концентрации и регулярном воспроизведении в массовом кино. Образы страдающей матери, плачущего ребенка, утраченного дома, открытого поля, дороги и одинокого дерева складываются в устойчивый иконографический и эмоциональный репертуар. Их повторяемость позволяет предположить, что речь идет о способе художественного осмысления семейного опыта в современном Казахстане. Эмоциональное воздействие этих фильмов создается посредством крупных планов плачущих лиц, подчеркнуто экспрессивной мимики, замедленной съемки, популярных песен о важности роли матери в жизни человека и повторяющихся сцен встречи, утраты и примирения.

Предложенное в статье понятие «казахская слезоточивая волна» не претендует на окончательное описание этого явления. Оно представляет собой попытку зафиксировать новый этап развития казахстанского массового кино и предложить способы для его дальнейшего исследования. В этой перспективе особый интерес представляет изучение эмоциональной культуры современного Казахстана, истории чувств и коллективной памяти, которые, как показывает проведенный анализ, все чаще получают выражение именно в популярном кино.

Распространение семейных мелодрам можно рассматривать как один из признаков трансформации эмоциональной культуры современного Казахстана. Если эмоциональная культура определяет, какие чувства и в каких формах признаются допустимыми для публичного выражения, то анализируемые фильмы делают видимыми переживания, прежде остававшиеся преимущественно в сфере частной жизни.

Массовое кино облекает чувства в узнаваемую и социально признанную форму. Это позволяет говорить об изменении способов публичной артикуляции чувств. Повторяющееся обращение к образам страдания может способствовать формированию символического языка, посредством которого переживания, связанные с болью утраты и чувством вины, становятся видимыми и доступными для публичного осмысления.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Bitney, Jessica. "Rethinking the Family Melodrama: Thomas Elsaesser, *Mildred Pierce* and the Business of Family." *Screen*, vol. 63, no. 3, 2022, pp. 327–345, DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/hjac026>.

Whittaker, Tom. "Photography, Postmemory and Touch in Pedro Almodóvar's *Madres paralelas*." *Screen*, vol. 64, no. 4, 2023, pp. 446–461, DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/hjad037>.

Абикеева, Гульнара. *Кино независимого Казахстана. «Дальше действовать будем мы!»*. Алматы, RUAN, 2024, 376 с.

Адоньева, Светлана. «Любовь к мелодраме. Российский случай». *Сеанс*, 25 марта 2015, <https://seance.ru/articles/melodrama/>.

Грин, Андре. «Мёртвая мать». *Французская психоаналитическая школа*. Перевод с французского Елизаветы Смирновой, Александра Тхостова и др., под редакцией Алена Жибо и Андрея Россохина, Санкт-Петербург, Питер, 2005, с. 333–361.

«"Жеті ата": кто снимется в новом фильме Айсултана Сеитова». *98MAG*, 2 декабря 2025, <https://www.98mag.kz/kultura/zheti-ata-kto-snimetsya-v-novom-filme-ajsultana-seitova/>.

Карибжанова, Айдана. «История, покорившая казахстанцев: "Болмаған балалық шақ" в кино». *Tatler Asia*, 6 марта 2025, <https://tatlerasia.kz/ru/lifestyle/entertainment/istoriya-pokorivshaya-kazakhstansev-bolmagan-balalyk-shak-v-kino>.

Нуссбаум, Марта. *Политические эмоции: Почему любовь важна для справедливости*. Перевод с английского Софьи Порфирьевой, научный редактор Дмитрий Турко, Москва, Новое литературное обозрение, 2023, 632 с.

Сонтаг, Сьюзен. *Смотрим на чужие страдания*. 2-е изд. Перевод с английского Виктора Голышева, Москва, Ад Маргинем Пресс, 2023, 128 с.

Токтасынова, Айман. «"Я прошёл большой путь": Асхат Кучинчереков о своём творческом пути и о работе над фильмом "Бауырына салу"». *The Voice Media*, [https://thevoicemedia.kz/ashat\\_film](https://thevoicemedia.kz/ashat_film). Дата доступа 15 апреля 2026.

Хабермас, Юрген. «Буржуазная семья и институционализация приватной сферы, обращенной к публике». *Структурное изменение публичной сферы: Исследования относительно категории буржуазного общества*. Перевод с немецкого Вячеслава Иванова, редактор Михаил Беляев, Москва, Весь Мир, 2016, с. 97–106.

Шарипова, Дина. «Ценности казахстанцев в фокусе опросов: между традицией и современностью». *Традиции и ценности казахов в XXI веке: Сборник*. Под редакцией Алим Бисеновой, Астана, Фолиант, 2025, с. 65–99.

Эльзессер, Томас, и Мальте Хагенер. *Теория кино. Глаз, эмоции, тело*. Перевод с английского Сергея Афонина, Инны Кушнareвой и др., Санкт-Петербург, Сеанс, 2021, 440 с.

## REFERENCES

- Abikeyeva, Gulnara. *Kino nezavisimogo Kazakhstana. "Dal'she deystvovat' budem my!" [Cinema of Independent Kazakhstan. "We Will Take Action from Here!"]*. Almaty, RUAN, 2024. (In Russian)
- Adonyeva, Svetlana. "Lyubov' k melodrame. Rossiyskiy sluchay." ["Love for Melodrama. The Russian Case."] *Seans*, 25 March 2015, <https://seance.ru/articles/melodrama/>. (In Russian)
- Bitney, Jessica. "Rethinking the Family Melodrama: Thomas Elsaesser, *Mildred Pierce* and the Business of Family." *Screen*, vol. 63, no. 3, 2022, pp. 327–345, DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/hjac026>.
- Green, André. "Mertvaya mat'." ["The Dead Mother."] *Frantsuzskaya psikhoanaliticheskaya shkola [French Psychoanalytic School]*. Translated by Yelizaveta Smirnova, Alexander Tkhostov, et al., edited by André Guibault and Andrey Rossokhin. St. Petersburg, Piter, 2005, pp. 333–361. (In Russian)
- Habermas, Jürgen. "Burzhuaznaya sem'ya i institutsializatsiya privatnoy sfery, obrashchennoy k publike." ["The Bourgeois Family and the Institutionalization of the Public-Oriented Private Sphere."] *Strukturnoe izmenenie publichnoy sfery [The Structural Transformation of the Public Sphere]*. Translated by Vyacheslav Ivanov, edited by Mikhail Belyaev. Moscow, Ves' Mir, 2016, pp. 97–106. (In Russian)
- Karibzhanova, Aidana. "Istoriya, pokorivshaya kazakhstantsev: 'Bolmagan balalyq shaq' v kino." ["The Story That Captivated Kazakhstan: Bolmagan balalyq shaq in Cinema."] *Tatler Asia*, 6 March 2025, <https://tatlerasia.kz/ru/lifestyle/entertainment/istoriya-pokorivshaya-kazakhstantsev-bolmagan-balalyk-shak-v-kino>. (In Russian)
- Nussbaum, Martha. *Politicheskie emotsii: Pochemu lyubov' vazhna dlya spravedlivosti [Political Emotions: Why Love Matters for Justice]*. Translated by Sofya Porfiryeva, edited by Dmitry Turko. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2023. (In Russian)
- Sharipova, Dina. "Tsennosti kazakhstantsev v fokuse oprosov: mezhdru traditsiei i sovremennost'yu." ["Values of Kazakhstanis in Survey Research: Between Tradition and Modernity."] *Traditsii i tsennosti kazakhov v XXI veke [Traditions and Values of the Kazakhs in the Twenty-First Century]*. Edited by Alima Bissenova, Astana, Foliant, 2025, pp. 65–99. (In Russian)
- Sontag, Susan. *Smotrim na chuzhie stradaniya [Regarding the Pain of Others]*. Translated by Viktor Golyshev, 2nd ed., Moscow, Ad Marginem Press, 2023. (In Russian)
- Toktasynova, Aiman. "'Ya proshyol bol'shoy put': Askhat Kuchincherekov o svoym tvorcheskom puti i rabote nad fil'mom 'Bauyrina salu'." ["I Have Come a Long Way: Askhat Kuchincherekov on His Creative Career and the Film Bauyrina salu."] *The Voice Media Kazakhstan*, [https://thevoicemedia.kz/ashat\\_film](https://thevoicemedia.kz/ashat_film). Accessed 15 April 2026. (In Russian)
- Whittaker, Tom. "Photography, Postmemory and Touch in Pedro Almodóvar's *Madres paralelas*." *Screen*, vol. 64, no. 4, 2023, pp. 446–461, DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/hjad037>.
- Elsaesser, Thomas, and Malte Hagener. *Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo [Film Theory: An Introduction through the Senses]*. Translated by Sergey Afonin, Inna Kushnareva, et al., St. Petersburg, Seans, 2021. (In Russian)
- "'Zheti ata': kto snimetsya v novom fil'me Aysultana Seitova." ["Jety Ata: Who Will Star in Aisultan Seitov's New Film."] *98MAG*, 2 December 2025, <https://www.98mag.kz/kultura/zheti-ata-kto-snimetsya-v-novom-filme-ajsultana-seitova/>. (In Russian)