

UDC 791.43.01:305-055.2
DOI 10.59850/SARYN.3.14.2026.382

Инна Тлековна Смаилова

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой (Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0001-1801-3358

email: smailova479@gmail.com

СТАТЬЯ

СОВРЕМЕННОЕ КАЗАХСТАНСКОЕ ЖЕНСКОЕ КИНО: МЕЖДУ «ВРЕМЕНЕМ РЕАЛИЗУЕМОЙ ВОЗМОЖНОСТИ» И НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИЕЙ

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

Поступила в редакцию: 29.03.2026

Принята к публикации: 23.08.2026



© 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

Смаилова, Инна. «Современное казахстанское женское кино: между “временем реализуемой возможности” и национальной традицией». *Saryn*, т. 14, № 3, 2026, с. 53–72, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.382>.

Ключевые слова

Казахстанский женский кинематограф, женщины-режиссеры, авторский киноязык, женская субъектность, время реализуемой возможности, эстетика присутствия, тактильная визуальность, медленное кино, национальная традиция.

Благодарности

Автор выражает благодарность анонимным рецензентам журнала за ценные замечания и рекомендации, способствовавшие совершенствованию статьи. Автор искренне благодарит Гульнару Ойратовну Абикиеву за поддержку, ценные советы и вдохновение при подготовке исследования.

Заявление об использовании инструментов искусственного интеллекта

Настоящим заявлением автор отмечает, что при подготовке статьи инструменты искусственного интеллекта применялись исключительно в качестве вспомогательного средства. А именно для проверки и улучшения языкового оформления текста, уточнения отдельных формулировок, а также при переводе текста на казахский и английский языки (нейросеть ChatGPT). Искусственный интеллект не использовался для создания научных результатов, формирования выводов, анализа данных, разработки концепции исследования или генерации научного содержания. Автор несет полную ответственность за содержание статьи, достоверность представленных данных, корректность цитирования источников и соответствие работы требованиям научной этики.

Аннотация. Статья посвящена исследованию художественной специфики современного казахстанского женского кинематографа как динамичного явления национальной культуры, в котором переосмысляются традиционные представления о роли женщины, формах ее социального присутствия и способах авторского высказывания. На материале фильмов «Тұл» (2023) Шарипы Уразбаевой, «Мадина» (2023) Айжан Касымбек, «Ласточка» (2024) Малики Мухамеджан, «Велошах» (2024) Асель Аушакимовой, «Пряники для ее отца, моего прадеда, ее деда» (2024) Алины Мустафиной и «Победителей видно на старте» (2025) Жаннат Алшановой раскрываются особенности формирования авторского киноязыка современных женщин-режиссеров.

Методологическую основу исследования составляют киноведческий и сравнительно-аналитический подходы, концепция «эстетики атмосферы» Гернота Бёме, теория тактильной визуальности Лоры Маркс, категория незавершенного будущего Эрнста Блоха, а также исследования медленного кино (slow cinema) и работы Гульнары Абикиевой, посвященные трансформации новейшего казахстанского кинематографа. Теоретический синтез этих подходов позволяет рассматривать фильмы как многоуровневые смысловые структуры, в которых визуальная форма становится способом осмысления социальной реальности, женской субъектности и изменения авторской оптики в режиссуре.

Анализ исследуемых картин выявляет характерные черты киноязыка современного казахстанского женского кино. Его своеобразие формируется на пересечении особой организации «времени реализуемой возможности», «атмосферы присутствия» как форме чувственного присутствия, тактильности изображения и внутреннего диалога женщины с национальной традицией. Показано, что традиционная культура не подвергается прямому отрицанию, но становится полем рефлексии, где внутренний опыт героини формирует новую драматургическую логику и утверждает женскую субъектность.

UDC 791.43.01:305-055.2

DOI 10.59850/SARYN.3.14.2026.382

Инна Тлековна Смаилова

Өнертану кандидаты, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің өнертану кафедрасының профессоры (Астана, Қазақстан)

ORCID ID: 0009-0001-1801-3358

email: smailova479@gmail.com

МАҚАЛА

ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚСТАНДЫҚ ӘЙЕЛДЕР КИНОСЫ: «ЖҮЗЕГЕ АСУ МҮМКІНДІГІ УАҚЫТЫ» МЕН ҰЛТТЫҚ ДӘСТҮР ТОҒЫСЫНДА

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

Редакцияға түсті: 29.03.2026

Басылымға қабылданды: 23.08.2026



© 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

Смаилова, Инна. «Қазіргі қазақстандық әйелдер киносы: “жүзеге асу мүмкіндігі уақыты” мен ұлттық дәстүр тоғысында». *Saryn*, т. 14, № 3, 2026, 53–72 б., DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.382>. (Орысша)

Тірек сөздер

Қазақстандық әйелдер кинематографы, әйел режиссерлер, авторлық кино тілі, әйел субъективтілігі, жүзеге асу мүмкіндігі уақыты, қатысу эстетикасы, тактильді визуалдылық, баяу кино, ұлттық дәстүр.

Алғыс

Автор мақаланы жетілдіруге ықпал еткен құнды пікірлері мен ұсыныстары үшін журналдың анонимді рецензенттеріне алғыс білдіреді. Сондай-ақ автор зерттеуді дайындау барысында көрсеткен қолдауы, құнды кеңестері мен шабыт бергені үшін Гульнара Ойратовна Абикееваға шынайы алғысын білдіреді.

Жасанды интеллект құралдарын пайдалану туралы мәлімдеме

Осы мәлімдеме арқылы автор мақаланы дайындау барысында жасанды интеллект құралдарының тек көмекші құрал ретінде қолданылғанын хабарлайды. Атап айтқанда, жасанды интеллект құралдары: мәтінді қазақ және ағылшын тілдеріне аудару кезінде тілдік рәсімделуін тексеру және жетілдіру мақсатында (ChatGPT нейрожелісі). Жасанды интеллект ғылыми нәтижелерді жасау, зерттеу тұжырымдарын қалыптастыру, деректерді талдау, зерттеу тұжырымдамасын әзірлеу немесе ғылыми мазмұнды генерациялау мақсатында қолданылған жоқ. Автор мақаланың мазмұнына, ұсынылған деректердің дұрыстығына, дереккөздерге сілтемелердің корректілігіне және жұмыстың ғылыми этика талаптарына сәйкестігіне толық жауап береді.

Аңдатпа. Мақала ұлттық мәдениеттің маңызды құбылысы ретінде қазіргі қазақстандық әйелдер кинематографының көркемдік ерекшеліктерін зерттеуге арналған. Бұл құбылыс аясында әйелдің қоғамдағы рөлі, оның көрініс табу формалары мен авторлық ойды білдіру тәсілдері дәстүрлі түсініктер тұрғысынан қарастырылады.

Зерттеу материалы ретінде Шәрипа Оразбаеваның «Тұл» (2023), Айжан Қасымбектің «Мадина» (2023), Малика Мұхамеджанның «Қарлығаш» (2024), Асель Аушакимованың «Велошах» (2024), Алина Мұстафинаның «Оның әкесіне, менің арғы атама, оның арғы атасына пірәндік» (2024) және Жаннат Алшанованың «Таңдау» (2025) фильмдері алынды. Осы фильмдер негізінде қазіргі әйел режиссерлердің авторлық кино тілінің қалыптасу ерекшеліктері қарастырылады.

Әдіснамалық негізін салыстырмалы-талдамалық және кинотанушылық әдістер, сондай-ақ Гернот Бёменің атмосфера эстетикасы, Лора Маркстың тактильді визуалдылық теориясы, Эрнст Блохтың аяқталмаған уақыт философиясы, slow cinema эстетикасына арналған заманауи зерттеулер және Гульнара Абикееваның қазіргі қазақ киносының көркемдік тіліне қатысты еңбектері құрайды. Бұл тәсілдердің теориялық синтезі фильмдерді күрделі ұғымдар ретінде қарастыруға мүмкіндік береді, онда визуалды форма әлеуметтік шындықты, әйел субъективтілігін және режиссура дәстүрінің трансформациясын пайымдау тәсіліне айналады.

Талдау нәтижесінде қазіргі қазақстандық әйелдер киносының кино тіліне тән негізгі белгілер анықталды. Оның өзіндік ерекшелігі кейіпкердің бастан кешіретін уақытының ерекше ұйымдастырылуы, кинематографиялық кеңістіктің «сезімдік қатысу формасы» ретіндегі атмосферасы, тактильді визуалдылық және әйелдің дәстүрлі әлеуметтік рөлін қайта пайымдау арқылы қалыптасады. Аталған эстетикалық құрамдас бөліктердің өзара ықпалдастығы әйел режиссерлердің авторлық ізденісінің ерекшелігін айқындайды. Мұнда кейіпкердің ішкі тәжірибесі фильм драматургиясының негізіне айналып, ал «қатысу эстетикасы» шынайылықты сезіну мен пайымдаудың ерекше тәсілі ретінде көрініс табады.

UDC 791.43.01:305-055.2
DOI 10.59850/SARYN.3.14.2026.382

Inna Smailova

PhD in Cinema Studies, Professor, Department of Art Studies,
Kulyash Baisseitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0001-1801-3358

email: smailova479@gmail.com

ARTICLE

CONTEMPORARY KAZAKHSTANI WOMEN'S CINEMA: THE TEMPORALITY OF REALIZABLE POSSIBILITY VERSUS NATIONAL TRADITION

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

Received by editorial: 29.03.2026

Accepted to publish: 23.08.2026



© 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

Smailova, Inna. "Contemporary Kazakhstani Women's Cinema: The Temporality of Realizable Possibility versus National Tradition." *Saryn*, vol. 14, no. 3, pp. 53–72, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.382>. (In Russian)

KEYWORDS

Kazakh women's cinema, female director, contemporary Kazakh cinema, auteur cinematic language, social reality, slow cinema, aesthetics of presence, haptic visuality, authorial voice.

ACKNOWLEDGEMENTS

The author expresses sincere gratitude to the anonymous reviewers of the journal for their valuable comments and recommendations, which contributed to improving the manuscript. The author also extends heartfelt thanks to her teacher and friend, Gulnara Abikeyeva, for her support, valuable advice, and inspiration throughout the preparation of this study.

DECLARATION OF GENERATIVE AI

The author hereby declares that artificial intelligence OpenAI ChatGPT was used exclusively as an auxiliary aid in the preparation of this article — specifically, for checking and improving the linguistic presentation of the text, refining individual formulations, and translating the text into English and Kazakh. AI was not used to generate scientific results, formulate conclusions, conduct data analysis, develop the research concept, or produce scientific content. The author bears full responsibility for the content of the article, the reliability of the data presented, the correct citation of sources, and the work's compliance with research ethics standards.

ABSTRACT. This article examines the artistic specificity of contemporary Kazakh women's cinema as a significant phenomenon of national culture, where traditional notions of women's social roles, forms of social presence, and modes of authorial expression are reinterpreted. The study analyzes *Tul* (Lonesome, 2023) by Sharipa Urazbayeva, *Madina* (2023) by Aizhan Kassymbek, *Lastochka* (The Swallow, 2024) by Malika Mukhamedzhan, *Veloshakh* (2024) by Assel Aushakimova, *Pryaniki dlya ee ottsa, moego pradedi, ee deda* (Gingerbread for Her Dad, My Great-grandfather, Her Grandfather, 2024) by Alina Mustafina, and *Pobeditelei vidno na starte* (Becoming, 2025) by Zhannat Alshanova, revealing the distinctive features of the authorial cinematic language developed by contemporary women filmmakers.

The methodological framework of the study is based on film studies and comparative-analytical approaches, Gernot Böhme's concept of the aesthetics of atmospheres, Laura U. Marks' theory of haptic visuality, Ernst Bloch's category of unfinished temporality, contemporary studies on slow cinema, and Gulnara Abikeyeva's research on the transformation of contemporary Kazakh cinema. The synthesis of these approaches makes it possible to interpret the selected films as multilevel semantic structures in which visual form becomes a means of rethinking social reality, female subjectivity, and shifting authorial optics in directing.

The case studies analysis reveals the defining features of contemporary Kazakh women's cinema. Its artistic specificity is shaped at the intersection of a special organization of the "temporality of realizable possibility," the "atmosphere of presence" as a form of sensory presence, image tactility, and the heroine's internal dialogue with national tradition. It is demonstrated that traditional culture is not subject to direct negation but rather becomes a field of reflection where the heroine's internal experience forms a new dramaturgical logic and asserts female subjectivity.

Введение

Социально-политические трансформации последнего десятилетия (включая глобальные кризисы, январские события 2022 года в Казахстане и изменения институциональной среды) актуализировали проблему изменчивости и социальной уязвимости привычного жизненного порядка. Данная динамика обусловила сдвиг в восприятии реальности: от статической, предсказуемой модели к процессуальной и подвижной. В этих условиях казахстанский кинематограф становится важной площадкой осмысления трансформации общественной чувствительности, где ключевую роль начинает играть пересборка субъектности и поиски новых форм художественной выразительности.

Современный казахстанский, особенно авторский, кинематограф по-своему реагирует на происходящее¹. Известный исследователь отечественного кино Гульнара Абикеева характеризует его как кинематограф, предназначенный «формировать нашу гражданскую позицию, отражать политические и социальные проблемы, формировать нравственные ценности» и в целом говорить о жизни общества (*Кино независимого Казахстана* 324). Наиболее отчетливо эти процессы проявляются в творчестве современных женщин-режиссеров, которые в ситуации социальных трансформаций обращаются в своих картинах к вопросам личной свободы и отстаивания собственного выбора. И если в мужской традиции авторского кино социальная реальность чаще осмысляется как поле конфликта и действия, то в лентах современных отечественных режиссеров она превращается в нечто иное.

В игровых и документальных фильмах последних лет – «Қызыл Анар» (2021), «Тұл» Шарипы Уразбаевой (2023), «Мадина» Айжан Касымбек (2023), «Ласточка» (2024) Малики Мухамеджан, «Велошах» Асель Аушакимовой (2024), «Победителей видно на старте» Жаннат Алшановой (2025), «Пряники для ее отца, моего прадеда, ее деда» Алины Мустафиной (2024) и других – женщины-режиссеры формируют особый тип авторского высказывания. Объединяющим для этих картин становится конфликт между внутренним миром героинь и социальной средой с традиционными представлениями о роли женщины в семейной иерархии, моральных ожиданий общества и скрытых форм социального давления.

Вопрос о специфике современного женского кино Казахстана уже становится предметом отечественных исследований. Как отмечает Г. Абикеева, в последние годы в Казахстане сформировалось новое поколение женщин-режиссеров, самостоятельно создающих авторские фильмы и предлагающих новые способы разговора о культурной идентичности и современном обществе: «Женское кино все больше и больше начинает обращать на себя внимание. В Казахстане оно важно не тем, что в нем появились “женские темы”, – другой стала сама оптика:

общество показано глазами женщины» («Трансформация: от артхауса – к зрителям»).

Искусствовед Ардак Юсупова указывает на активизацию женского художественного высказывания

¹ В статье термины «казахский» и «казахстанский» употребляются в следующих значениях: «казахский» преимущественно относится к этнокультурному и языковому контексту, «казахстанский» используется для обозначения национального культурного пространства Республики Казахстан в целом.

как важную черту современной культурной жизни Казахстана (109). Камила Габдрашитова и Назира Мукушева рассматривают современное феминистическое кино Казахстана через поэтические символы и художественные приемы киноязыка (30–48). Кристина Михайлова, молодой ученый и режиссер, обращается к особенностям киноязыка азиатского авторского кино в контексте метамодернизма (Михайлова).

В настоящем исследовании этот научный контекст получает дальнейшее развитие через анализ кинематографической формы. В центре внимания находится киноязык – взаимодействие времени, пространства, ритма, длительности кадра, света, звука, цвета, движения и фактуры изображения. Их сочетание рассматривается как способ формирования внутренней перспективы героинь и художественного осмысления их социального опыта и личного выбора.

Подобное изменение оптики закономерно требует и особенного способа кинематографического воплощения через организацию кинопространства. Длительность кадра, изменение тональности и растяжение ритма апеллируют к поэтике медленного кино и созерцательной традиции в авторском кинематографе XX века. В работах режиссеров этой традиции (Андрей Тарковский, Тео Ангелопулос, Бела Тарр) длительность выступает инструментом философской рефлексии о времени и человеческом существовании. Так, Тарковский определял природу кино как особую форму работы со временем, утверждая, что задача режиссера состоит в том, чтобы «запечатлеть время в его фактическом течении и давлении внутри кадра» (69). Другой яркий представитель подобной формы, греческий кинематографист Тео Ангелопулос, в интервью Эндрю Хортону называет созерцательное время не отсутствием действия, а способом существования кинематографического образа. Он отмечает, что паузы позволяют зрителю не быть «манипулируемым монтажом», а существовать одновременно внутри и снаружи фильма, сохраняя критическую дистанцию. То есть в центре оказывается время как форма созерцания (Horton 106–107).

Однако в женском авторском кинематографе эта работа со временем получает иную направленность. Показательна позиция бельгийского режиссера Шанталь Акерман. В ее фильмах: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080* (1975), «Встречи с Анной» (1978), «Пленницы» (2000) – замедление не является только созерцательно-экзистенциальной формой. Время не просто замедляется, а распадается на повторяющиеся бытовые действия, детали пространства и ритмы. Подобно бергсоновскому пониманию *durée* как качественной внутренней длительности, принципиально отличной от однородного измеряемого времени (Bergson 90, 104), время не совпадает с повседневной монотонностью, оно переживается как наслоение состояний. Если у одного из наиболее последовательных представителей *slow cinema* Белы Тарра время предстает как самостоятельная онтологическая категория, где, по словам режиссера, «остается только время» ("all that remains is time") (Rancière), то у Акерман время становится формой внутреннего конфликта. Оно не просто течет. По мысли режиссера и критика Сьюзен Сонтаг, смысл произведения раскрывается прежде всего через способ его существования как формы, а не через поиск скрытых значений (Sontag 12).

Немецкий философ Гернот Бёме рассматривает атмосферу как особое пространство присутствия, возникающее во взаимодействии пространства, окружающей среды и воспринимающего субъекта. Атмосфера у Бёме – это промежуточное состояние между объектом (кадром) и субъектом (зрителем), которое в кино достигается за счет «настройки» пространственно-световой среды кадра. Атмосфера формирует эстетический опыт еще до рациональной интерпретации происходящего и становится самостоятельным носителем художественного смысла. В этой перспективе эстетика понимается как эстетика физического присутствия, основанная на чувственном переживании пространства (Böhme 25–31). Применительно к современному казахстанскому женскому кино это позволяет рассматривать атмосферу как один из элементов авторского киноязыка, посредством которого внутреннее состояние героини раскрывается через особую организацию пространства, света, звука, цвета и длительности кадра.

Неслучайно концепция Бёме соприкасается с теорией тактильного изображения, предложенной Лорой Маркс. В книге *The Skin of the Film* исследовательница отмечает, что кино способно воздействовать на зрителя через визуальное переживание телесной близости изображения через текстуру света, движения и пространства (Marks 162–164).

В связи с этим возникает исследовательская проблема: каким образом конструируется авторский киноязык современных казахстанских женщин-режиссеров и как взаимодействие социальной трансформации, категории «времени реализуемой возможности» и «атмосферы присутствия» определяет его художественное своеобразие?

Для ответа положения, рассмотренные выше, объединяются в две аналитические категории, определяющие дальнейший анализ фильмов.

Первая раскрывает социальное пространство как «время реализуемой возможности» героини, где социальная трансформация проявляется через постепенное преодоление предопределенности, а личное самоопределение формируется как внутреннее переживание еще не осуществленного, но уже становящегося будущего.

Вторая рассматривает атмосферу присутствия как эстетическую форму этого становления, где кадровое пространство, ритм, движение, свет, звук, длительность и тактильность изображения делают внутренний опыт героини чувственно воспринимаемым.

Социальная трансформация как «время реализуемой возможности»

Одним из ключевых вопросов современного женского кинематографа становится соотношение социальной предопределенности и личного выбора героини. Как отмечает исследователь Джулия Эрхарт, картины, созданные женщинами-режиссерами, «играют важнейшую роль в формировании отношения людей к своему национальному и культурному наследию» (Erhart 1), подчеркивая, что женское авторское кино не только предлагает новые сюжеты и образы, но и формирует иной способ осмысления прошлой истории и культурной идентичности. Развивая эту мысль, автор показывает, что женщины-режиссеры создают «более активный и рефлексивный исторический субъект» (24).

В отечественном женском авторском кино эта тенденция получает особое развитие: традиционная социальная роль женщины перестает восприниматься как неизменная данность и становится полем внутреннего диалога между традицией, общественными ожиданиями и личным выбором героини, ориентированным в будущее.

Этот момент времени обосновал в концепции *The Principle of Hope* философ Эрнст Блох. Он вводит категорию Not-Yet-Conscious, обозначающую способность человека быть открытым к еще не реализованным возможностям собственного существования (Bloch 3–18). Современные исследователи философии Блоха отмечают, что категория Not-Yet обозначает принципиальную открытость человека невоплощенным перспективам и способность выходить за пределы существующей социальной реальности (Gili and Mangone 8–9).

Надежда понимается Блохом не как пассивное ожидание будущего, а как активная форма, направленная на нравственное и личностное становление. То есть категория Not-Yet – время еще не принятого решения, но уже возникшей возможности изменить собственную судьбу – является двигателем к социальной трансформации героинь в национальных картинах.

В фильме «Тұл» Шарипы Уразбаевой социальный конфликт раскрывается через историю женщины, потерявшей мужа, и ее пятнадцатилетней дочери, которые остаются один на один с долгами и жизненными обстоятельствами, возникшими после его смерти. Мир матери принадлежит замкнутому социальному порядку, в котором зависимость женщины воспринимается как естественная форма существования. После смерти мужа она выполняет требуемые от нее решения родственников и окружающих мужчин.

Дочь, напротив, существует в иной темпоральности, она наблюдает за происходящим как бы со стороны: камера постоянно возвращается к ее взгляду, фиксируя социальную проблематику фильма: женщины без мужчины. Само название «Тұл» имеет смысловую наполненность. В казахском языке оно связано с состоянием утраты, одиночества и оставленности, а Уразбаева определяет заложенный в названии смысл прежде всего как ментальное одиночество – состояние человека, который остается один внутри себя и чувствует, что его никто не понимает (Михайлова). Поэтому данное понятие относится не только к матери, потерявшей мужа, но и к дочери, переживающей собственное внутреннее отчуждение (см. [рис. 1, 2](#)).

Режиссер последовательно выстраивает сюжет через внутреннюю оптику героини-подростка, благодаря которой привычный уклад женской зависимости постепенно утрачивает свое значение. Течение происходящего обращено к крупному плану лица девочки, приобретая характер внутренней проработки, в которой формируется возможность «Еще-не» как будущего выбора молодого поколения, выраженного в отрицании позиции старших в финале фильма.

В картине «Ласточка» Малики Мухамеджан молодая семейная пара пытается следовать традиционным правилам и семейным ритуалам, однако Карлыгаш и сама ощущает этот уклад как чужой, и окружающие воспринимают ее как чужую привычным в пространстве аульного быта. Своей отстраненной пластикой,



Рис. 1, 2. Кадры из фильма «Тұл». Режиссер Шарипа Уразбаева. 2023.

обособленностью и использованием английского языка она существует немного в стороне от окружения. Молчаливые интерьеры, статичные планы, потоки света и цветовых бликов визуально подчеркивают ее внутреннюю несовместимость с заданной ролью молодой жены. Молодые супруги пытаются соблюдать необходимые семейные приличия, но разговор между ними не складывается, а попытки сближения подчеркивают нарастающий эмоциональный и пространственный разрыв.

Поворотом становится появление француза Луи – фотографа-путешественника, приехавшего в аул. Вместе с его фотокамерой в жизнь Карлыгаш входит другой взгляд на окружающий мир: природа, свет, пространство аула вдруг открываются ей как нечто новое. Фотография помогает героине иначе увидеть не только привычный мир, но и саму себя. Постепенно в ней возникает ощущение другой возможности – самой определить направление собственной жизни. В финале Карлыгаш уезжает одна, не следуя за Луи, а выбирая свой путь. Поэтому «время реализуемой возможности» здесь связано с постепенным обретением способности самостоятельно направить собственное будущее.

Режиссер документальной киноленты «Пряники для ее отца, моего прадеда, ее деда» (2024) Алина Мустафина вместе с мамой и бабушкой отправляется на поиски могилы своего прадеда, погибшего во время Второй мировой войны в Польше. Путешествие становится возвращением к воспоминаниям, где прошлое, передаваемое через несколько поколений, продолжает определять понимание героини о семье, происхождении и собственной идентичности. Социальное пространство здесь формируется особо: прошлое Второй мировой войны продолжает существовать в настоящем через письма, фотографии, семейные рассказы и совместную поездку из Казахстана через Татарстан в Польшу, возвращение в родной дом бабушки, поиск места захоронения и совместную выпечку пряников, принесенных когда-то вместе с похоронкой. В этом путешествии прошлое постепенно становится частью настоящего: женщины возвращаются к семейной истории и по-новому осмысливают, что для них значит дом и родина. Поэтому движение в прошлое оказывается одновременно движением к более ясному пониманию собственной семейной истории и своего места в ней.

Если в предыдущих фильмах социальный конфликт развивается преимущественно внутри семейного пространства: мать – дочь или жена – муж, то в картине «Велошах» Асель Аушакимовой он переносится в сферу публичности и медиа. Главная героиня Дина работает журналисткой новостных репортажей на государственном телеканале и безупречно выполняет профессиональную роль, предписанную существующими правилами. Абсурдные телевизионные сюжеты: псевдонаучные версии происхождения человечества в Казахстане, показательные государственные инициативы, изобретение «велошахмат» и другие – становятся приемом, демонстрирующим, каким образом медиа конструируют искусственную реальность (см. [рис. 3](#)).

В «Велошахе» происходит столкновение двух различных режимов существования героини: публичного и личного. Героиня часто оказывается в промежуточных пространствах – за стеклом автомобиля, у окна, между рабочими зонами, словно постоянно живет между двумя реальностями. Финал особенно выразителен:



Рис. 3. Кадр из фильма «Велошах». Режиссер Асель Аушакимова. 2024.

применение подвижной ручной камеры и серии экспрессивных крупных планов фиксирует микромимику и эмоциональную динамику героини, обнажая внутреннее расщепление между ее публичной маской и личным переживанием. Когда она звонит младшей сестре, мы оказываемся свидетелями внутреннего состояния девушки и видим искреннюю эмоциональную реакцию. Но стоит оператору телеканала попросить ее улыбнуться, как Дина снова надевает маску и автоматически выполняет команду. Режиссер намеренно задерживается на этом противоречии, оставляя финал открытым.

В рассматриваемых лентах драматургическая структура выстраивается вокруг категории переживания. Социальная трансформация получает режиссерское воплощение в виде преодоления внешней детерминированности, где «время реализуемой возможности» выступает визуальным эквивалентом личной эволюции героини. Именно поэтому драматургическим центром анализируемых кинолент оказывается не событие, а процесс созревания личного выбора, который проявляется через организацию ритма, длительности и композиционной открытости повествования. Авторский киноязык современных женщин-режиссеров делает видимым не совершившийся выбор, а сам процесс его рождения.

Атмосфера присутствия как эстетическая форма переживания

Одной из важнейших художественных составляющих современного казахстанского женского кино становится атмосфера фильма, посредством которой внутренний опыт героини приобретает по Бёме чувственно воспринимаемую форму (Böhme). Эта идея получила дальнейшее развитие. Анализируя феномен «неопределенного» (nebulous) изображения, Тьяго де Лука показывает, что облака, туман, дымка, воздух и рассеянный свет превращают кинематографическое пространство в самостоятельную чувственную среду, где эмоциональное переживание возникает из длительного восприятия материальности самой среды (De Luca 242–248). Аналогичную позицию занимает и исследование Якоба Бура и Людо де Роо *Slow Cinematic Atmosphere*, где атмосфера рассматривается как способ тактильного вовлечения зрителя, возникающий благодаря взаимодействию пространства, длительности восприятия (Boer and De Roo 1608–1612).

Так, в фильме «Тұл» холодная цветовая гамма, зимний пейзаж и минималистичные интерьеры формируют ощущение физической стылости. Камера Азамата Жанабекова выстраивает изображение таким образом, что чувство холода передается физически почти тактильно: тусклый свет, приглушенная цветовая палитра, пустота интерьеров и отсутствие визуального комфорта создают среду, лишенную тепла и человеческой близости (см. [рис. 4](#)). Пространство здесь перестает быть местом действия и становится активным участником драматургии, определяя эмоциональное состояние героини еще до того, как оно получает сюжетное выражение. Режиссер и оператор сознательно лишают зрителя возможности приблизиться к живым эмоциям персонажей: на общих и средних планах люди остаются замкнутыми в холодном пространстве кадра. Особенно отчетливо этот принцип проявляется в сцене аборта матери. Эпизод передан предельно физически ощутимо: скрюченное на полу тело, искаженное болью лицо, холод чужой комнаты,



Рис. 4. Кадр из фильма «Тұл». Режиссер Шарипа Уразбаева. 2023.

пот на лице. Камера ничего не усиливает, она приближает происходящее, позволяя деталям стать источником эмоционального воздействия.

В картине «Мадина» Айжан Касымбек социальный конфликт раскрывается через историю молодой матери, которая вместе с маленькой дочерью, бабушкой и младшим братом живет в Актау, совмещая две работы и заботу о семье.

В «Мадине» женский мир конструируется через визуальную открытость и световоздушную среду кадра. Снятые в документальной стилистике сцены занятий в бассейне с дочерью и прогулок по приморскому городу создают ощущение легкости, свободы и дыхания женского мира. Операторская работа Айгуль Нурбулатовой выходит за пределы реалистической фиксации событий. В центре внимания оказывается чувственная фактура повседневной жизни героини. Камера мягко сопровождает Мадину, позволяя буквально ощутить ее внутреннюю радость: разговоры за чаем, ритм танца и морских волн, движение ветра и солнечного света, плавность собственных движений складываются в единую гармонию жизни. Визуальная ткань фильма передает состояние внутреннего согласия героини с окружающим миром, превращая повседневность в пространство присутствия (см. рис. 5, 6).

Тем заметнее становится вторжение в эту гармонию другого – мужского – мира, мира насилия и жестокости. Особенно выразительна сцена свадьбы в ресторане: Мадина вырывает микрофон и прямо перед всеми обвиняет жениха – человека, совершившего насилие над ее братишкой. Она выступает против него и против всех, кто оказывается частью этого молчаливого порядка, превращая личное переживание в открытое публичное высказывание (см. рис. 7). Плавное движение визуального ряда нарушается: появляются статичные планы, темные и тесные интерьеры, пространство утрачивает открытость и становится тяжелым и замкнутым. Изменение атмосферы передает внутренний переход героини от принятия и молчания к открытому сопротивлению.

В фильме «Победителей видно на старте» Жаннат Алшановой юная Мила стремится занять место в спортивной команде по плаванию и приходит к этому решению, переступив через других девочек и моральные правила. Она показана



Рис. 5, 6. Кадры из фильма «Мадина». Режиссер Айжан Касымбек. 2023.



Рис. 7. Кадр из фильма «Мадина». Режиссер Айжан Касымбек. 2023.

не идеализированной героиней, а человеком, самостоятельно определяющим границы допустимого в ситуации выбора.

Особую роль в картине играет визуальная форма. Камера часто удерживает Милу на переднем плане, тогда как пространство за ее спиной – зелень деревьев, дорожки бассейна, корпуса зданий – остается в мягкой размытости. Этот прием постепенно смещает восприятие реальности с внешнего мира на внутреннее состояние героини, создавая ощущение непрерывного обдумывания ею своих будущих действий.

Драматургическое движение фильма строится на контрасте двух планов: ритма повседневных тренировок и внутреннего созревания решения войти в команду, перешагнув через остальных девочек и принципы морали. Интересно, что режиссер сознательно разрушает привычную идеализацию женского образа, предлагая героине, способную принимать сложные и нравственно неоднозначные решения.

Финальный эпизод заплыва особенно выразителен. Камера последовательно возвращается к крупным планам физических движений Милы, воды и неба. По мере заплыва дыхание становится тяжелее, движения – напряженнее, и физическое усилие постепенно начинает передавать ее внутреннее состояние. После победы Мила оказывается на плавательном мяче, покачивающемся на поверхности воды. Съемка с уровня героини, солнечные блики и колебание воды создают ощущение неустойчивости и эмоциональной неопределенности. Казалось бы, Мила получает желанное место в команде, однако эта победа достигнута ценой отношений с другими девочками и отказа от собственных представлений о правильном выборе. Внешний успех поэтому не совпадает с внутренним ощущением победы. Через ритм, свет, движение и колеблющуюся поверхность воды режиссер сохраняет эту двойственность, отказываясь от однозначного образа победительницы.

Во всех этих картинах атмосфера присутствия возникает во взаимодействии киноязыка с внутренним состоянием героинь. Холодное пространство северного аула драмы «Тұл», наполненный воздухом и светом приморский ландшафт «Мадины», искусственно организованная медийная реальность «Велошаха» и колеблющаяся водная поверхность в «Победителях...» формируют многоуровневую художественную форму. Свет, цвет, фактура изображения, воздух, вода, звук, длительность кадра и паузы становятся выразительными средствами, через которые раскрываются движение реализуемой возможности и изменения внутри героинь и в самом обществе.

Заключение

Проведенный анализ фильмов позволяет сформулировать следующие результаты.

- Новизна исследования заключается в выявлении взаимосвязи между социальной ролью женщины, организацией кинематографического времени, атмосферой кинематографического пространства и тактильностью изображения как художественной системой формирования женской субъектности. Предложенная модель анализа позволяет рассматривать эстетическое решение фильма как многоуровневую подвижную структуру, в которой социальный опыт получает художественное воплощение посредством времени, пространства и атмосферы.

- Социальная среда в фильмах связана с переосмыслением разных женских ролей: вдовы и дочери, наблюдающей за зависимым положением матери в «Тұл», молодой жены в «Ласточке», матери и женщины, сталкивающейся с патриархальным давлением в «Мадине», профессиональной журналистки в «Велошахе», участницы семейной истории в «Пряниках для ее отца, моего прадеда, ее деда», а также девушки, утверждающей собственную субъектность и границы личного выбора в «Победителях...». Традиционная культура в этих кинокартинах не изображается как исключительно репрессивная система и не подвергается прямому отрицанию. Напротив, режиссеры показывают пространство сложного внутреннего диалога между памятью, семейными ценностями, личной свободой и современными представлениями о женской идентичности. Именно в этом внутреннем противоречии рождается новый женский голос, который сохраняет связь с национальной традицией, одновременно открывая возможности ее современного прочтения.
- Проведенный анализ позволил ввести понятие «время реализуемой возможности» как одну из характеристик современного казахстанского женского кино. Особая организация кинематографического времени и пространства, основанная на сочетании длительности, пауз, аритмии, повторяемости действий и композиционной незавершенности, позволяет отказаться от традиционной драматургии события в пользу кинематографа внутреннего переживания. «Время реализуемой возможности» обозначает такую форму, в которой настоящее переживается как пространство осуществления будущего решения, раскрывая процесс выбора, взросления и самоопределения, где будущее существует как постепенно осуществляемая возможность.
- Создание атмосферы присутствия позволило показать, что движение камеры, организация и изменение пространств, пейзажных и бытовых изображений, свет, цвет, вода, воздух, холодные и теплые оттенки, звук и материальная фактура детального изображения перестают выполнять исключительно изобразительную функцию, становятся носителями смысла. Атмосфера присутствия организует переживание еще до рационального осмысления происходящего, а тактильность изображения превращает в чувственно воспринимаемую среду фильма.

Выявленные эстетические трансформации коррелируют с социальными процессами в Казахстане, где институциональные сдвиги (включая законодательные инициативы по защите прав и безопасности женщин) отражают запрос на переосмысление роли женщины в обществе. В этом контексте рассматриваемые киноленты выступают активной частью общего процесса социокультурной рефлексии.

Главным результатом этих процессов становится формирование нового казахстанского женского киноязыка, в котором время, пространство и атмосфера выступают ключевыми средствами визуализации внутреннего и телесного опыта героини. Авторское высказывание современных отечественных женщин-режиссеров оказывается прямо интегрированным в международный гуманитарный дискурс о женской субъектности, внутренней свободе человека и его праве на собственный голос.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Bergson, Henri. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Translated by Frank Lubecki Pogson. Mineola, Dover Publications, 2001.

Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. Translated by Neville Plaice, Stephen Plaice and Paul Knight, vol. 1, Cambridge, The MIT Press, 1995.

Boer, Jakob, and Ludo de Roo. "Slow Cinematic Atmosphere: Developing an Enactivist-Phenomenological Theory for Contemplative Spectatorship." *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 42, no. 7, 2025, pp. 1604–1629, DOI: <https://doi.org/10.1080/10509208.2025.2465008>.

Böhme, Gernot. *The Aesthetics of Atmospheres*. Edited by Jean-Paul Thibaud, London and New York, Routledge, 2017.

de Luca, Tiago. "Nebulous Cinema." *Studies in World Cinema*, vol. 3, no. 2, 2023, pp. 242–264, DOI: <https://doi.org/10.1163/26659891-bja10035>.

Erhart, Julia. *Gendering History on Screen: Women Filmmakers and Historical Films*. London and New York, I.B. Tauris, 2018.

Gili, Guido, and Emiliana Mangone. "Is a Sociology of Hope Possible? An Attempt to Recompose a Theoretical Framework and a Research Programme." *The American Sociologist*, vol. 54, 2023, pp. 7–35, DOI: <https://doi.org/10.1007/s12108-022-09539-y>.

Horton, Andrew. "What Do Our Souls Seek?" An Interview with Theo Angelopoulos. *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*. Edited by Andrew Horton, Westport, Praeger, 1997, pp. 96–110.

Marks, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, Duke University Press, 2000.

Rancière, Jacques. *Béla Tarr: The Time After*. Translated by Erik Beranek. Minneapolis, Univocal Publishing, 2013.

Scioli, Anthony, and Steven C. van den Heuvel, editors. *The Oxford Compendium of Hope*. New York, Oxford University Press, 2025, DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197618240.001.0001>.

Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2013.

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

Абикеева, Гульнара. «Трансформация: от артхауса – к зрителям». *Казахстанская правда*, 16 января 2026, <https://kazpravda.kz/n/transformatsiya-ot-arthausu-k-zritelyam/>.

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: <https://doi.org/10.47940/cajas.v8i1.614>.

Михайлова, Кристина. «Шарипа Уразбаева, режиссерка: «В казахстанском кино почему-то всегда стоит проблема взросления мальчика»». *Власть*, 19 ноября 2024, <https://vlast.kz/filmy/62718-saripa-urazbaeva-rezissarka-v-kazahstanskom-kino-pocemu-to-vsegda-stoit-problema-vzroslenia-malcika.html>.

Тарковский, Андрей. *Запечатленное время*. Флоренция, Международный институт имени Андрея Тарковского, 2024, 288 с.

Юсупова, Ардак. *Калейдоскоп: Очерки и эссе об искусстве и художниках Казахстана*. Ответственный редактор Райхан Ергалиева, Астана, ИП Булатов А. Ж., 2022, 211 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)
- Abikeyeva, Gulnara. "Transformatsiya: ot arthausa – k zritelyam." ["Transformation: From Arthouse to Audiences."] *Kazakhstanskaya Pravda*, 16 January 2026, <https://kazpravda.kz/n/transformatsiya-ot-arthausa-k-zritelyam/>. (In Russian)
- Bergson, Henri. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Translated by Frank Lubecki Pogson. Mineola, Dover Publications, 2001.
- Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. Translated by Neville Plaice, Stephen Plaice and Paul Knight, vol. 1, Cambridge, The MIT Press, 1995.
- Boer, Jakob, and Ludo de Roo. "Slow Cinematic Atmosphere: Developing an Enactivist-Phenomenological Theory for Contemplative Spectatorship." *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 42, no. 7, 2025, pp. 1604–1629, DOI: <https://doi.org/10.1080/10509208.2025.2465008>.
- Böhme, Gernot. *The Aesthetics of Atmospheres*. Edited by Jean-Paul Thibaud, London and New York, Routledge, 2017.
- de Luca, Tiago. "Nebulous Cinema." *Studies in World Cinema*, vol. 3, no. 2, 2023, pp. 242–264, DOI: <https://doi.org/10.1163/26659891-bja10035>.
- Erhart, Julia. *Gendering History on Screen: Women Filmmakers and Historical Films*. London and New York, I.B. Tauris, 2018.
- Gabdrashitova, Kamila, and Nazira Mukusheva. "Poeticheskie simvoly v sovremennom feministicheskom kino Kazakhstana." ["Poetic Symbols in Modern Feminist Cinema of Kazakhstan."] *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 8, no. 1, 2023, pp. 30–48, DOI: <https://doi.org/10.47940/cajas.v8i1.614>. (In Russian)
- Gili, Guido, and Emiliana Mangone. "Is a Sociology of Hope Possible? An Attempt to Recompose a Theoretical Framework and a Research Programme." *The American Sociologist*, vol. 54, 2023, pp. 7–35, DOI: <https://doi.org/10.1007/s12108-022-09539-y>.
- Horton, Andrew. "What Do Our Souls Seek?" An Interview with Theo Angelopoulos. *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*. Edited by Andrew Horton, Westport, Praeger, 1997, pp. 96–110.
- Marks, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, Duke University Press, 2000.
- Mikhailova, Kristina. Interview with Sharipa Urazbayeva. *Vlast*, 19 November 2024, <https://vlast.kz/filmy/62718-saripa-urazbaeva-rezisserska-v-kazahstanskom-kino-pocemu-to-vsegda-stoit-problema-vzroslenia-malcika.html>. (In Russian)
- Rancière, Jacques. *Béla Tarr: The Time After*. Translated by Erik Beranek. Minneapolis, Univocal Publishing, 2013.
- Scioli, Anthony, and Steven C. van den Heuvel, editors. *The Oxford Compendium of Hope*. New York, Oxford University Press, 2025, DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197618240.001.0001>.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2013.

Tarkovsky, Andrei. *Zapechatlennoe vremya. [Sculpting in Time]*. Moscow, Mezhdunarodnyi institut imeni Andrey Tarkovskogo, 2024. (In Russian)

Yussupova, Ardak. *Kaleidoskop: Ocherki i esse ob iskusstve i khudozhnikakh Kazakhstana [Kaleidoscope: Essays and Sketches on Art and Artists of Kazakhstan]*. Edited by Raihan Yergaliyeva, Astana, A. Zh. Bulatov IE, 2022. (In Russian)