

Saryn

Peer-Reviewed Journal

Рецензияланатын журнал
Рецензируемый журнал

Saryn

ЖУРНАЛ ТУРАЛЫ

Saryn – «Өнер және гуманитарлық ғылымдар» бағыты бойынша өзекті зерттеулерді, аударма материалдарын және академиялық мәтіндерге, музыкалық альбомдарға, кинофильмдерге, көрмелерге және басқа да ғылым мен мәдениет туындыларына шолуларды жариялауға бағытталған халықаралық ғылыми рецензияланатын басылым.

Saryn журналдың мақсаты мен ғылыми ауқымы ұлттық өнердің зерттеу және әдіснамалық мәселелерін, оның заманауи дамуын, сондай-ақ дәстүр мен мәдениетаралық үнқатысу аясындағы көрінісін қарастыратын өнертану саласындағы ғылыми мақалаларды жариялау болып табылады.

Редакцияға ұсынылған мәліметтер жүйелі сапалық немесе сандық деректерді талдауды қамтитын теориялық және эмпирикалық зерттеулерге; бар білімді айтарлықтай растайтын немесе кеңейтетін қысқаша зерттеу есептері мен жазбаларына; кітаптарға, театр қойылымдарына, музыкалық альбомдар мен концерттерге, кинофильмдерге, көрмелерге және басқада шолуларға бағытталуы мүмкін. *Saryn*-да ғылыми диалогтар құпталады. Редакция авторларды күрделі терминологиядан аулақ болып, халықаралық оқырмандармен байланыс орнатуға қамқорлық жасай отырып, түсінікті және қол жетімді тілде жазуға шақырады. Библиографиялық сілтемелер мен әдебиеттер тізімін рәсімдеу журнал нөмірі жарық көрген күнге қолданыста болған MLA (Modern Language Association) дәйексөз келтіру стилінің талаптарына сәйкес жүзеге асырылады.

Saryn-да жарияланған мақала лардың авторлары мәтіндердің мазмұнына, сондай-ақ үшінші тұлғалардың және/немесе мақалаларды жариялау нәтижесінде қасақана емес зиян шегуі мүмкін ұйымдар немесе елдердің ар-намысы, абыройы және іскерлік беделі үшін толық жауапкершілікте болады. Редакцияның пікірі авторлардың пікірімен және мақалалардың мазмұнымен сәйкес келмеуі мүмкін. Дәйексөз келтіргенде автор мен дереккөзге сілтемені көрсету қажет.

Saryn редакциясына түскен барлық мақалалар, оның ішінде жасанды интеллект арқылы жазылған немесе аударылған мәтіндер плагиатты тексеру рәсімінен өтеді және мамандардың екі рет «жасырын» шолуынан кейін жарияланады.

Saryn-да авторлық ғылыми зерттеулер, пікірлер, рецензиялар және сұхбаттар тегін жарияланады. Журнал редакциялық жұмыстарға және мақалаларды жариялауға байланысты барлық шығындарды өз мойнына алады. Редакцияға ұсынылған материалдарды жариялағаны үшін төлем төленбейді.

Журналдың редакциялық саясаты халықаралық ұйымдардың ғылыми жарияланымдар этикасы жөніндегі ұсынымдарына негізделеді: Басылым этика комитеті – Committee on Publication Ethics (COPE), Еуропалық ғылыми редакторлар қауымдастығы – The European Association of Science Editors (EASE).

Saryn журналының редакциясы ынтымақтастықтың әртүрлі форматтарына ашық. Біз кез келген ұсыныстарға қуаныштымыз, оларды редакцияның электронды поштасына жіберуге болады: editor@sarynjournal.kz.

ТАРАТУ, ИНДЕКСТЕУ ЖӘНЕ МҰРАҒАТТАУ

Saryn халықаралық рецензияланатын журналы оның дүние жүзіне таралуына әсер ететін басылымдардың сапасын жақсарту үшін түрлі шараларды қолға алуда. Бұл саясатты журнал 2013 жылдан бері бірінші жарияланымынан ұстанды.

Saryn Будапешттің ашық қолжетімділік бастамасына қосылу арқылы ашық қолжетімділік саясатын ұстанады, бұл автордың жарияланған мақаласын басқа зерттеушілердің іздеуіне және сілтеме жасауына әсер етеді. Сондықтан журналдың өзі де, оның мұрағатталған және баспа көшірмелері сақталатын репозиторийлер де *Saryn* зерттеушілері мен халықаралық қауымдастық арасындағы ғылыми байланыс процесінің маңызды құрамдас бөлігі болып табылады. *Saryn* журналындағы мақалалардың мұрағатталған көшірмелері жоғары оқу орынның екі репозиторийінде сақталады:

1. [Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының электронды кітапханасы.](#)
2. [Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ресми сайтындағы *Saryn* парақшасы.](#)

Журналдың баспа даналары Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының кітапханасында, ҚР Ұлттық кітапханасында сақтаулы. Оқырмандар мен авторлар [sarynjournal.kz](#) журналының ресми сайтындағы «Мұрағаттар» бөлімінде шығарылымдардың электрондық нұсқасымен тегін таныса алады. Мақалалардың PDF-нұсқалары Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0) лицензиясы бойынша қол жетімді.

Saryn (25.01.2024 № 301 бұйрығы) ғылыми қызметтің негізгі нәтижелерін жариялау үшін Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігінің Білім және ғылым саласындағы сапаны қамтамасыз ету комитеті (БжҒСБК) ұсынған басылымдар 2-ші Тізбесіне енгізілді («Өнер және гуманитарлық ғылымдар» бөлімі). Сонымен қатар, *Saryn* ҚҒДИ (Қазақстандық ғылыми дәйексөз индексі), ҰМҒТСО (Ұлттық мемлекеттік ғылыми-техникалық сараптама орталығы), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ErihPlus), РҒДИ (Ресейлік ғылыми дәйексөз индексі), КиберЛенинкада индекстеледі.

Saryn журналы авторларға жарияланған материалдарды таратуға және оқырман қауымын кеңейтуге, соның ішінде журналдың ресми әлеуметтік желілерінде (Telegram, Instagram, Facebook) мақалаларды жариялау арқылы жан-жақты қолдау көрсетеді. Біз авторларды мақалаларды дүние жүзі бойынша әріптестері мен зерттеушілер арасында белсенді түрде насихаттауға шақырамыз, бұл оқырмандар санын көбейтуге, танымалдылықты арттыруға және *Saryn*-да жарияланған мақалаларды Желіде іздеуге неғұрлым қолжетімді етуге әсер етеді. Қолжазбаларды жосықсыз авторлардың заңсыз иемденуінен қорғау үшін сіз DOI сілтемесін немесе мақаланың түпнұсқасы жарияланған *Saryn* журналының веб-сайтына сілтеме беруіңіз керек. Бұл әзірлеу және жариялау күніне құқығыңызды дәлелдеуге мүмкіндік береді.

Saryn редакция алқасы өз авторларына жарияланған материалдарды бөгде ресурстарда орналастыруға кедергі жасамайды. Журнал авторлары оларды тәуелсіз репозиторийге немесе олармен байланысты дерекқорға жүктей алады. Бірлескен авторлықпен жарияланған мақала, тіпті егер бірлескен авторлар оны басқа ұйымдардың электронды кітапханаларында орналастырса да, репозиторийге орналастырылуы мүмкін. Басқа репозиторийлермен өзара әрекеттесу оқырмандар мен сілтеме жасайтын аудиторияны көбейтуге, әріптестер мен студенттерге зерттеулермен танысуға, пікірлес адамдар мен жаңа мүмкіндіктерге ие болуға мүмкіндік береді.

ABOUT THE JOURNAL

Saryn is an international peer-reviewed publication, focused on topical studies, translated materials and peer reviews of academic texts, music albums, films, exhibitions and other works of the Art and Humanities field.

Saryn publishes scholarly articles in the field of art studies and focuses on research and methodological issues in national art, its contemporary development, and its manifestation through tradition and intercultural contexts.

The materials, submitted to the editorial office, may focus on theoretical and empirical studies containing a systematic qualitative or quantitative data analysis; brief research reports and notes that significantly confirm or expand existing knowledge; reviews of books, theater performances, music albums and concerts, films, exhibitions, etc. Dialogues on studies are welcome at *Saryn*. The editorial office asks authors to write in a clear and accessible language, avoiding any complicated terminology and taking care about international readership. The formatting of in-text citations and references is carried out in accordance with the Modern Language Association (MLA) style guidelines current at the time of the journal issue's publication.

Authors of articles, published in *Saryn*, are fully liable for their text content, as well as for honor, dignity, and business reputation of the third parties, including organizations and/or countries, who may be unintentionally harmed by a publication of any article. The opinion expressed by the editorial board may differ from the viewpoints of the authors and the content of the articles. It is mandatory to indicate the author and the source when citing.

All the articles, submitted to the editorial office of *Saryn*, including texts and translations made by AI, are checked for plagiarism and published after a positive double-blind peer review.

Author's academic studies, reviews, peer reviews and interviews are published in *Saryn* for free. The journal bears all expenses associated with editorial work and articles publication. The materials submitted to the editorial office for publishing are free of royalties.

The journal's editorial policy is based on the recommendations of international organizations on the publication ethics: the Committee on Publication Ethics (COPE), the European Association of Science Editors (EASE).

The editorial office of *Saryn* is open to various formats of cooperation. We welcome any suggestions by electronic mail: editor@sarynjournal.kz.

DISTRIBUTION, INDEXING AND ARCHIVING

The international peer-reviewed *Saryn* journal takes all steps to ensure that it is accompanied by high-quality publications, and it can be distributed worldwide. This policy has accompanied the journal since its first publication ten years ago.

Saryn adheres to the open access policy by joining the Budapest Open Access Initiative, which affects the search and citation of the author's published article by other scholars. Therefore, the journal itself and the repositories where it's archived and printed copies are stored are an essential component in communication between *Saryn*'s scholars and international community. The archived copies of the *Saryn* articles are stored in two repositories of the editorial:

1. [The Electronic Library of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.](#)
2. [The *Saryn*'s page on the official website of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.](#)

Printed copies of the journal are kept in the library of Kurmangazy Kazakh National Conservatory and National Library of the Republic of Kazakhstan. Readers and authors may find the electronic version of journal issues for free in the Archives section on the official website, sarynjournal.kz. PDF versions of articles are available for free by Creative Commons License (CC BY-NC-ND 4.0).

Saryn is included in the 2nd List of publications recommended by CQAES (Committee for Quality Assurance in the sphere of Education and Science of the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan) (order No. 301 dated 25.01.2024) for publication of the main results of academic activity (category "Arts and Humanities"). Besides, *Saryn* is indexed by KCI (Kazakhstan Citation Index), NCSTE (National Center of Science and Technology Evaluation), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ErihPlus), Russian Science Citation Index, and CyberLeninka.

Saryn fully supports authors for the distribution of published materials and the expansion of the readership, also with the help of publishing the articles on the journal's official social networks (Telegram, Instagram, Facebook). We encourage our authors to actively promote their articles among the colleagues and fellow scholars around the world through academic social networks and other possible ways that can attract readers, to increase awareness and make articles published in *Saryn* more Internet searchable. In order to protect manuscripts from being misappropriated by unscrupulous authors, links to the DOI or to the website of the *Saryn* journal with the original version of the published article should be indicated. This will allow you to prove your rights for the work, and for the date of publication.

The *Saryn*'s editorial board does not prevent its authors from posting published materials on other resources. The journal's authors can upload to an independent database or affiliated one. An article, published in co-authorship, can be placed in a repository, even if the co-authors have placed it in electronic libraries of other organizations. Interaction with other repositories makes it possible to increase readership and citing audience, so the colleagues and students will have the opportunity to acknowledge the studies, to gather associates and get new opportunities.

О ЖУРНАЛЕ

Saryn – международное научное рецензируемое издание, ориентированное на публикацию актуальных исследований, переводных материалов и рецензий на академические тексты, музыкальные альбомы, кинофильмы, выставки и другие произведения науки и культуры по направлению «Искусство и гуманитарные науки».

Основной целью публикаций *Saryn* являются искусствоведческие статьи, в которых обсуждаются исследовательские и методологические вопросы национального искусства, его современного развития и проявления через традиции и межкультурный контекст.

Материалы, представленные в редакцию, могут быть сосредоточены на теоретических и эмпирических исследованиях, содержащих систематический качественный или количественный анализ данных; краткие исследовательские отчеты и заметки, которые существенно подтверждают или расширяют существующие знания; обзоры книг, театральных спектаклей, музыкальных альбомов и концертов, кинофильмов, выставок и другого. В *Saryn* приветствуются научные диалоги. Редакция призывает авторов писать ясным и доступным языком, избегая сложной терминологии и заботясь о коммуникации с международной читательской аудиторией. Оформление библиографических ссылок и списка литературы осуществляется в соответствии с требованиями стиля MLA (Modern Language Association), актуальными на дату выхода номера журнала.

Авторы статей, опубликованных в *Saryn*, несут полную ответственность за содержание текстов, а также за честь, достоинство и деловую репутацию третьих лиц и/или организаций или стран, кому может быть причинен неумышленный ущерб в результате публикации статей. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов и содержанием статей. При цитировании обязательно указание ссылки на автора и источник.

Все статьи, поступающие в редакцию *Saryn*, проходят процедуру проверки на плагиат, включая тексты, написанные или переведенные искусственным интеллектом, и публикуются после положительного двойного слепого рецензирования специалистами.

Авторские научные исследования, обзоры, рецензии и интервью в *Saryn* публикуются бесплатно. Журнал берет на себя все расходы, связанные с редакционными работами и публикациями статей. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях международных организаций по этике научных публикаций: Комитета по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов – The European Association of Science Editors (EASE).

Редакция журнала *Saryn* открыта к разным форматам сотрудничества. Мы будем рады любым предложениям, которые можно направить на электронную почту редакции: editor@sarynjournal.kz.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ, ИНДЕКСИРОВАНИЕ И АРХИВИРОВАНИЕ

Международный рецензируемый журнал *Saryn* делает все шаги для того, чтобы его сопровождало высокое качество публикаций и он мог быть распространен во всем мире. Эта политика сопровождала журнал с момента его первой публикации в 2013 году.

Saryn придерживается политики открытого доступа, присоединившись к Будапештской инициативе по открытому доступу, что влияет на поиск и цитирование опубликованной статьи автора другими исследователями. Поэтому и сам журнал, и репозитории, где хранятся его архивированные и печатные копии, являются важнейшей составляющей процесса научной коммуникации между исследователями *Saryn* и международным сообществом. Архивные копии статей *Saryn* хранятся в двух репозиториях издателя:

1. [Электронная библиотека Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.](#)
2. [Страница *Saryn* на официальном сайте Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.](#)

Печатные экземпляры журнала содержатся в библиотеке Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, Национальной библиотеке РК. Читатели и авторы могут ознакомиться с электронной версией выпусков бесплатно в разделе «Архивы» на официальном сайте журнала – sarynjournal.kz. PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0).

Saryn включен в Список 2 Перечня изданий, рекомендуемых Комитетом по обеспечению качества в сфере науки и высшего образования (КОКЧВО) Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан (приказ № 301 от 25.01.2024) для публикации основных результатов научной деятельности (раздел «Искусство и гуманитарные науки»). Помимо этого, *Saryn* индексируется в КИНЦ (Казахстанском индексе научного цитирования), НЦГНТЭ (Национальном центре государственной научно-технической экспертизы), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ErihPlus), РИНЦ (Российском индексе научного цитирования), КиберЛенинке.

Журнал *Saryn* всесторонне поддерживает авторов в деле распространения опубликованных материалов и расширения читательской аудитории, в том числе и через публикацию статей в официальных соцсетях журнала (Telegram, Instagram, Facebook). Мы призываем авторов активно продвигать статьи среди своих коллег и исследователей по всему миру через научные соцсети и другие возможные способы, что может привлечь читателей, повысить узнаваемость и сделать опубликованные в *Saryn* статьи более доступными для поиска в Интернете. Для того чтобы обезопасить рукописи от присвоения недобросовестными авторами, следует указывать ссылки на DOI или ссылку на сайт журнала *Saryn*, где опубликована исходная версия статьи. Это позволит доказать свое право на разработку и дату публикации.

Редакционная коллегия *Saryn* не препятствует своим авторам в размещении опубликованных материалов на сторонних ресурсах. Авторы журнала могут загрузить их в независимый репозиторий или базу данных при организации, аффилированной с ними. Статья, опубликованная в соавторстве, может быть размещена в репозитории, даже если соавторы разместили ее в электронных библиотеках других организаций. Взаимодействие с другими репозиториями позволяет увеличить читательскую и цитирующую аудиторию, дает возможность коллегам и студентам ознакомиться с исследованиями, обзавестись единомышленниками и новыми возможностями.

ҚҰРЫЛТАЙШЫ:

«Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы» республикалық мемлекеттік мекемесі

ХАЛЫҚАРАЛЫҚ РЕДАКЦИЯЛЫҚ КЕҢЕС:

Абдулла Акат, PhD, профессор, музыкатану – этномузыкалогия кафедрасы, Стамбул университетінің Мемлекеттік консерваториясы (Стамбул, Түркия)

Актоты Раимкулова, өнертану докторы, DBA, Халықаралық Түркі мәдениеті мен мұрасы қорының президенті (Баку, Әзірбайжан)

Анна Олдфилд, PhD, доцент, әдебиет және ағылшын тілі кафедрасы, Костал Каролина университеті (Конвей, Оңтүстік Каролина, АҚШ)

Биргит Боймерс, PhD, профессор, театр, кино және теледидар кафедрасы, Аберистуит университеті (Уэльс, Ұлыбритания)

Виолетта Юнусова, өнертану докторы, профессор, шетелдік музыка тарихы кафедрасы, П. И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы (Мәскеу, Ресей)

Ласло Стахо, PhD, хабилизацияланған доктор, оқытушы және ғылыми қызметкер, докторантура мектептері және музыкалық білім беру бөлімі, Ференц Лист атындағы музыка академиясы (Будапешт, Венгрия)

Людмила Николаева, педагогика ғылымдарының кандидаты, доцент, балетмейстерлік өнер кафедрасы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Сауле Утеғалиева, өнертану докторы, профессор, музыкатану және композиция кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Татьяна Портнова, өнертану докторы, профессор, өнертану кафедрасы, А. Н. Косыгин атындағы Ресей мемлекеттік университеті (Мәскеу, Ресей)

Юлия Сорокина, PhD, доцент, арт-менеджмент және продюсерлеу кафедрасы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Жарияланым тілдері – қазақ, ағылшын, орыс.

Журнал жылына 4 рет шығарылады.

Мерзімді баспасөз басылымын, ақпараттық агенттікті және желілік басылымды қайта есепке қою туралы 10.03.2023 жылғы No. KZ63VPY00066116 куәлігін Қазақстан Республикасының Ақпарат және қоғамдық даму министрлігінің Ақпарат комитеті берді.

Бастапқы есепке қою күні мен нөмірі: 19.09.2013, № 33880-Ж.

050000, Қазақстан, Алматы қ.
Абылай хан даңғылы, 86
email: editor@sarynjournal.kz
sarynjournal.kz

РЕДАКЦИЯЛЫҚ ҰЖЫМ:

Бас редактор

Гаухар Тасбергенова, философия докторы (PhD), доцент, арт-менеджмент кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Басқарушы редактор

Дамир Уразымбетов, өнертану кандидаты, қауымдастырылған профессор, арт-менеджмент кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Ғылыми редактор

Валерия Недлина, өнертану кандидаты, доцент, музыкатану және композиция кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Қазақ тіліне жауапты редактор

Тоғжан Молдалім, өнер магистрі, оқытушысы, хореография және арт-менеджмент кафедрасы, Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университеті (Алматы, Қазақстан)

Орыс тіліне жауапты редактор

Светлана Орлова, ғылыми-редакциялық бөлімі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Ағылшын тіліне жауапты редактор және дизайнер-беттеуші

Гузель Нуримбетова, басшы, баспаға дейінгі дайындық бөлімі (репроорталық), «Интеллсервис» ЖШС (Алматы, Қазақстан)

Электрондық дерекқорлар менеджері

Фируза Ақылбек, басшы, ғылыми-ақпараттық кітапхана және электрондық ресурстарды басқару бөлімі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

FOUNDER:

Kurmangazy Kazakhstan National Conservatory

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL:

Abdullah Akat, PhD, Professor, Professor, Musicology – Ethnomusicology Department, Istanbul University State Conservatory (Istanbul, Türkiye)

Aktoty Raimkulova, PhD, DBA, President of International Foundation of Turkic Culture and Heritage (Baku, Azerbaijan)

Anna Oldfield, PhD, Associate Professor, LIS Department, Coastal Carolina University (Conway, South Carolina, USA)

Birgit Beumers, PhD, Professor Emeritus, Department of Theater, Film & Television Studies, Aberystwyth University (Wales, UK)

László Stachó, Dr Habil., Lecturer & Research Fellow, Department of Music Education and Doctoral School, Liszt Ferenc Academy of Music (Budapest, Hungary)

Lyudmila Nikolayeva, PhD, Associate Professor, Choreographing Art Department, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Saule Utegaliyeva, Doctor of Sciences in Study of Art, Professor, Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Tatiana Portnova, Doctor of Sciences in Study of Art, Professor, Art History Department, Kosygin State University of Russia (Moscow, Russia)

Violetta Yunusova, Doctor of Sciences in Study of Art, Professor, Foreign Music History Department, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow, Russia)

Yuliya Sorokina, PhD, Associate Professor, Art Management and Producing Department, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

The languages of publication are Kazakh, English and Russian.

The journal is published quarterly.

The certificate of re-registration of a periodical, news agency and online publication No. KZ63VPY00066116 dated 10.03.2023 is issued by the Information Committee of the Ministry of Information and Social Development of the Republic of Kazakhstan.

The date and number of initial registration: 19.09.2013, 13880-Zh.

86 Abylai Khan Ave., Almaty, 050000, Kazakhstan
email: editor@sarynjournal.kz
sarynjournal.kz

EDITORIAL OFFICE:*Editor-in-Chief*

Gaukhar Tasbergenova, Doctor of Philosophy (PhD), Associate Professor, Art Management Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Managing Editor

Damir Urazymbetov, PhD in Arts, Associate Professor, Art Management Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Academic Editor

Valeriya Nedlina, PhD in Arts, Associate Professor, Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Executive Editor of the Kazakh Language

Togzhan Moldalim, Master of Arts, Lecturer, Choreography and Art Management Department, Kazakh National Women's Teacher Training University (Almaty, Kazakhstan)

Executive Editor of the Russian Language

Svetlana Orlova, Office of Research and Editorial Affairs, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Executive Editor of the English Language and Layout Designer

Guzel Nurimbetova, Head, Prepress Department (Reprocenter), Intellservice LLP (Almaty, Kazakhstan)

Electronic Databases Manager

Firuz Akylbek, Head, Department of Scientific Information Library and Electronic Resources Management, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

УЧРЕДИТЕЛЬ:

Республиканское государственное учреждение
«Казахская национальная консерватория имени Курмангазы»

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Абдулла Акат, PhD, профессор, кафедра музыковедения – этномузыкологии,
Государственная консерватория Стамбульского университета (Стамбул, Турция)

Актоты Раимкулова, доктор искусствоведения, DBA, президент Международного фонда
тюркской культуры и наследия (Баку, Азербайджан)

Анна Олдфилд, PhD, доцент, кафедра литературы и английского языка,
Университет Костал Каролины (Конвей, Южная Каролина, США)

Биргит Боймерс, PhD, профессор, кафедра театра, кино и телевидения,
Аберистутский университет (Уэльс, Великобритания)

Виолетта Юнусова, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки,
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (Москва, Россия)

Ласло Стахо, PhD, хабилитированный доктор наук, преподаватель и научный сотрудник,
департамент музыкального образования и школы докторантуры, Музыкальная академия
имени Ференца Листа (Будапешт, Венгрия)

Людмила Николаева, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра балетмейстерского искусства,
Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

Сауле Утегалиева, доктор искусствоведения, профессор, кафедра музыковедения и композиции,
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Татьяна Портнова, доктор искусствоведения, профессор, кафедра искусствоведения,
Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Москва, Россия)

Юлия Сорокина, PhD, доцент, кафедра арт-менеджмента и продюсирования,
Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

Языки публикации –
казахский, английский, русский.

Журнал выпускается
4 раза в год.

Свидетельство о постановке
на переучет периодического
печатного издания,
информационного агентства
и сетевого издания
№ KZ63VPY00066116 от 10.03.2023
выдано Комитетом информации
Министерства информации
и общественного развития
Республики Казахстан.

Дата и номер первичной
постановки на учет: 19.09.2013,
№ 33880-Ж.

050000, Казахстан, г. Алматы,
пр. Абылай хана, 86
email: editor@sarynjournal.kz
sarynjournal.kz

РЕДАКЦИОННЫЙ ОФИС:

Главный редактор

Гаухар Тасбергенова, доктор философии (PhD), доцент,
кафедра арт-менеджмента, Казахская национальная
консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Управляющий редактор

Дамир Уразымбетов, кандидат искусствоведения,
ассоциированный профессор, кафедра арт-менеджмента,
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
(Алматы, Казахстан)

Научный редактор

Валерия Недлина, кандидат искусствоведения, доцент,
кафедра музыковедения и композиции, Казахская национальная
консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Ответственный редактор казахского языка

Тогжан Молдалим, магистр искусств, преподаватель, кафедра
хореографии и арт-менеджмента, Казахский национальный
женский педагогический университет (Алматы, Казахстан)

Ответственный редактор русского языка

Светлана Орлова, научно-редакционный отдел, Казахская
национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

*Ответственный редактор английского языка
и дизайнер-верстальщик*

Гузель Нурымбетова, руководитель, отдел допечатной подготовки
(репроцентр), ТОО «Интеллсервис» (Алматы, Казахстан)

Менеджер электронных баз

Фируза Акылбек, руководитель, отдел управления научно-
информационной библиотекой и электронных ресурсов, Казахская
национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

МАЗМҰНЫ

14–15

Кіріспе сөз

20–31

Акира Мацумото

КЕЛІССӨЗДЕР КЕҢІСТІГІ РЕТІНДЕГІ ШЕКАРА: ШӘКЕН АЙМАНОВТЫҢ «АТАМАННЫҢ АҚЫРЫ» ФИЛЬМІНДЕГІ ҰЛТТЫҚ БІРЕГЕЙЛІК ЖӘНЕ «ӨЗГЕ» БЕЙНЕСІНІҢ ТРАНСФОРМАЦИЯСЫ **Ағылшынша**

32–52

Алиаскар Онгар

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

53–72

Инна Смаилова

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

73–92

Айдос Сейітжан

ТӘУЕЛСІЗ ҚАЗАҚСТАННЫҢ ҰЛТТЫҚ ДЕРЕКТІ КИНОСЫНДАҒЫ РЕЖИССЕРДІҢ АВТОРЛЫҚ ҰСТАНЫМЫ **Ағылшынша**

93–106

Гульнара Абикеева

ФЕСТИВАЛЬДІК ЖӘНЕ КОММЕРЦИЯЛЫҚ КИНОДАН ХАЛЫҚ КИНОСЫНА ДЕЙІН: ҰЛТТЫҚ БІРЕГЕЙЛІКТІҢ КӨРІНІСІ РЕТІНДЕГІ ҚАЗАҚСТАНДЫҚ КИНЕМАТОГРАФТЫҢ ТРАНСФОРМАЦИЯСЫ **Ағылшынша**

107–108

Қосымша

CONTENTS

16–17	Foreword
20–31	Akira Matsumoto THE BORDER AS A SPACE OF NEGOTIATION: NATIONAL IDENTITY AND THE TRANSFORMATION OF THE IMAGE OF THE “OTHER” IN SHAKEN AIMANOV’S FILM, <i>THE END OF THE ATAMAN</i> <i>In English</i>
32–52	Aliaskar Ongar “THE KAZAKH TEARFUL WAVE”: NATIONAL FAMILY MELODRAMA AND THE TRANSFORMATION OF EMOTIONAL CULTURE IN CONTEMPORARY KAZAKHSTAN <i>In Russian</i>
53–72	Inna Smailova CONTEMPORARY KAZAKHSTANI WOMEN’S CINEMA: THE TEMPORALITY OF REALIZABLE POSSIBILITY VERSUS NATIONAL TRADITION <i>In Russian</i>
73–92	Aidos Seitzhan THE DIRECTORIAL VISION IN THE NATIONAL DOCUMENTARY CINEMA OF INDEPENDENT KAZAKHSTAN <i>In English</i>
93–106	Gulnara Abikeyeva FROM FESTIVAL AND COMMERCIAL TO PEOPLE’S CINEMA: THE TRANSFORMATION OF KAZAKHSTANI CINEMA AS A REFLECTION OF NATIONAL IDENTITY <i>In English</i>
109	Appendix

СОДЕРЖАНИЕ

18–19

Вступительное слово

20–31

Акира Мацумото

Граница как пространство переговоров:
национальная идентичность и трансформация
образа «другого» в фильме Шакена Айманова
«Конец Атамана» *На английском*

32–52

Алиаскар Онгар

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

53–72

Инна Смаилова

Современное казахстанское женское кино:
между «временем реализуемой возможности»
и национальной традицией *На русском*

73–92

Айдос Сейітжан

Авторская позиция режиссера в национальном
документальном кино независимого Казахстана
На английском

93–106

Гульнара Абикеева

От фестивального и коммерческого – к народному
кино: трансформация казахстанского
кинематографа как проявление национальной
идентичности *На английском*

110

Приложение

КІРІСПЕ СӨЗ

Әлемнің көптеген елдерінің кәсіби орталарында кеңінен танылған белгілі кинотанушы әрі киносыншы Гильнара Абикеева журналымызға Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы мен «Тұран» университетінің бірлескен жобасын жүзеге асыруды ұсынды. Ал бұл идея *Saryn* журналының халықаралық редакциялық кеңесінің мүшесі Биргит Боймерске тиесілі. Журналымыздың жұмысына осындай белсенді атсалысқаны үшін әріптестерімізге алғыс білдіреміз!

Біз бұл шығарылымды дайындау барысында үлкен қызығушылықпен жұмыс істедік және осындай жобалардың ғылым, білім және мәдениет қауымдастығына теориялық қана емес, практикалық тұрғыдан да пайдасын тигізіп, өз жалғасын табатынына сенімдіміз. Журналдың үшінші саны заман талабына сай өзекті әрі жаңа тақырыптарды қамтыған мазмұнды шығарылым болды. Осы нөмірге қызығушылық танытып, өз еңбектерін ұсынған авторларға және жұмысқа жауапкершілікпен атсалысқан рецензенттерге алғыс айтамыз. Ал оқырмандарды, зерттеушілер мен практиктерді журнал материалдарын оқып, пікір алмасуға және ғылыми талқылауға шақырамыз!

Дамир Уразымбетов,
басқарушы редактор

2026 жылғы сәуірде Turan Film Academy ұйымдастыру комитеті «Қазақ киносы: теория, практика және жаңа көзқарастар» атты халықаралық ғылыми-практикалық конференция өткізді. Конференция қарқынды өзгеріп жатқан отандық кино үдерісіне тек жедел сын-пікір ғана емес, ғылыми тұрғыдан пайымдау да қажет екенін көрсетті. Осыдан Turan Film Academy мен *Saryn* журналының бірлескен арнайы шығарылымын дайындау идеясы туындады. Журнал үшін бұл тұтастай кинематография тақырыбына арналған алғашқы шығарылым.

Қазіргі өнертану заман ағымынан қалыспай, қалыптасқан құбылыстарды ғана емес, дәл бүгін болып жатқан үдерістерді де талдап, олардың қоғамдағы қандай өзгерістерді бейнелейтінін пайымдауы тиіс. Сондықтан осы шығарылымдағы бес мақаланың төртеуі постковид кезеңіндегі, яғни соңғы бес жылдағы қазақ киносына арналған. Авторлар коммерциялық, әйелдер, деректі және жаңа көрермендік кино бағыттарын қарастырады. Бесінші мақала кеңестік мұраға арналғанымен, біз үшін үйреншікті емес қырынан қарастырылып, ұлттық кинематография тарихын бүгінгі тұрғыдан қайта пайымдаудың қажеттілігін көрсетеді.

Ұзақ уақыт бойы қазақстандық кинотанушылардың назары негізінен авторлық және фестивальдік киноға аударылды. Мұның себебі түсінікті: «Қазақ жаңа толқыны» фильмдері, кейін тәуелсіз Қазақстан режиссерлерінің туындылары ірі халықаралық кинофестивальдерге қатысып, шетелде қазақ киносы туралы түсініктің қалыптасуына ықпал етті. Ал коммерциялық кинематография көбіне ағымдағы сын-пікір аясында қарастырылып, кей жағдайда байыпты ғылыми зерттеудің нысаны ретінде қабылданбады.

Алайда кино үдерісінің өзі өзгерді, сондықтан зерттеушілер де осы өзгерістерді назардан тыс қалдырмай, онымен бірге ілгерілеуі қажет. Бүгінде қазақ киносын тек артхаус аясында қарастыру мүмкін емес. Ол фестивальдік кеңестікте, кең прокатта, цифрлық ортада, деректі кинода және әйел режиссурасында қатар дамып келеді. Сонымен қатар бұл бағыттардың арасындағы шекаралар да өзгермелі сипатқа ие болуда: авторлық киноның көркемдік жетістіктері көрермендік кинематографияға еніп, ал коммерциялық фильмдер ұлттық тарихқа, ұжымдық жадыға, отбасылық жарақаттарға және бірегейлікті іздеуге барған сайын жиі жүгінеді.

Шығарылымды жапон зерттеушісі **Акира Мацумотоның** Шәкен Аймановтың «Атаманның ақыры» фильміне арналған мақаласы ашады және бұл мақала нөмірде ерекше орын алады. Бұл шығарылымдағы кеңестік кезеңдегі қазақ киносына арналған жалғыз зерттеу. Автор фильмді истерн жанрының аясында қарастырады. Бұл жанрда дәстүрлі түрде отарлық модель көрініс тауып, орыс немесе кеңестік кейіпкер өркениеттің жеткізушісі ретінде, ал Орталық Азия жаңғырту нысаны ретінде бейнеленіп келген. Мацумото Аймановтың жанр шеңберінен шықпай және кеңестік идеология аясынан аспай, оның мазмұнын ішкі тұрғыдан қалай өзгерткенін көрсетеді.

Алиаскар Онгар бұқаралық кинематографияны зерттеп, «қазақтың көзжас толқыны» жаңа ұғымын енгізеді. Автор 2025–2026 жылдары коммерциялық тұрғыдан табысты болған отбасылық мелодрамаларды қарастырып, маңызды өзгерісті атап көрсетеді: отандық прокатта ұзақ уақыт бойы басым болған комедия жанрының орнын отбасылық жарақат, бұзылған туыстық байланыстар

және терең эмоционалдық толғаныстарды арқау ететін фильмдер баса бастады. Ана, бала, үй және күрделі 1990-жылдар кезеңінің қайталанатын бейнелері бұл фильмдерден қазіргі Қазақстанның эмоциялық мәдениетінің көрінісін байқауға мүмкіндік береді. Алиаскар фильмдердің өзіне ғана емес, көрермендердің реакцияларына, соның ішінде олардың әлеуметтік желілерде өз сезімдерін жария түрде білдіру тәсілдеріне де назар аударады.

Инна Смаилованың мақаласы постковид кезеңіндегі қазақстандық кинематографияның ең жарқын құбылыстарының бірі – әйел режиссурасына арналған. Шәрипа Оразбаева, Айжан Қасымбек, Малика Мұхамеджан, Асель Аушакимова, Алина Мұстафина және Жаннат Алшанованың фильмдері жаңа әйел есімдері мен тақырыптарының пайда болуын ғана емес, сонымен қатар киноға деген көзқарастың да өзгергенін көрсетеді: қоғам, отбасы және дәстүр әйел тәжірибесі тұрғысынан қарастырылады. Зерттеуші бұл киноның ерекшелігін «қатысу эстетикасы» ұғымы арқылы айқындайды. Ол уақыт пен кеңістікті ұйымдастырудың өзіндік тәсілін, тактильді визуалдылықты және кейіпкер әйелдің ішкі күйіне назар аударуды қамтиды. Мұнда әйел өзіне таңылған рөлді жай ғана орындаушы емес, оны пайымдайтын, оған қарсылық білдіретін немесе өз өмірін өзгертуге ұмтылатын тұлға ретінде көрінеді.

Айдос Сейітжан тәуелсіздік кезеңіндегі қазақ деректі киносына жүгініп, Владимир Тюлькин, Катерина Суворова және Қанат Бейсекеев шығармашылығының мысалында авторлық пайымдаудың үш моделін қарастырады.

Шығарылымды менің «Фестивальдік және коммерциялық кинодан халық киносына дейін: ұлттық бірегейліктің көрінісі ретіндегі қазақстандық кинематографтың трансформациясы» атты мақалам аяқтайды. Мақалада ғылыми айналымға «халық киносы» ұғымын енгізу ұсынылады. Бұл ұғым постпандемиялық кезеңде авторлық және коммерциялық кинематографияның тоғысында пайда болған фильмдерді сипаттайды. «Дос-Мұқасан», «Қаш» және басқа да фильмдер кең аудиторияға бағытталғанымен, олардың қызметі тек ойын-сауықпен шектелмейді. Олар тарихи жады, ұлттық тіл, музыка, дін, дәстүр және отбасылық қарым-қатынастар тақырыптарын қозғай отырып, көрерменге ортақ құндылықтар мен тәжірибелерді тануға мүмкіндік беретін кеңістік қалыптастырады.

Бұл шығарылым қазіргі қазақ кинематографиясының толық көрінісін беруді мақсат етпейді. Керісінше, бүгінде назардан тыс қалдыру мүмкін емес бірнеше құбылысты атап көрсетеді: халық киносының пайда болуы, коммерциялық прокаттағы жанрлар мен эмоционалдық интонацияның өзгеруі, әйел режиссурасының өркендеуі, деректі кинодағы авторлық пайымдаудың әртүрлі үлгілері және кеңестік мұраны жаңаша пайымдау. Авторлар ұсынған ұғымдар мен тәсілдер қазіргі қазақ киносында болып жатқан үдерістер туралы одан әрі пікірталасқа бастау болады деп сенеміз.

Гульнара Абикеева,
шақырылған редактор

FOREWORD

Prominent film critic and film scholar Gulnara Abikeyeva, widely recognized within international professional circles, proposed that *Saryn* undertake a joint project between the Kurmangazy Kazakh National Conservatory and Turan University. The original idea itself belongs to Birgit Beumers, a member of the International Editorial Board. We deeply thank our colleagues for their invaluable involvement in the life of the journal!

We worked on this issue with great pleasure and are confident that such collaborative projects can thrive and bring both theoretical and practical benefits to the academic, educational, and cultural communities. The third issue of the journal has turned out to be vibrant and deeply resonant with the spirit of our time and its emerging trends. We express our gratitude to the authors who contributed to this issue and to our dedicated reviewers for their joint efforts. We invite readers, researchers, and practitioners alike to read, reflect, and join the discussion!

Damir Urazymbetov,
Managing Editor

In April 2026, the organizing committee of the Turan Film Academy held the international research and practice conference “Kazakh Cinema: Theory, Practice, and New Horizons.” The event demonstrated that the rapidly evolving domestic film industry requires not only prompt critical review, but also deep academic conceptualization. This gave rise to the idea of a joint issue by the Turan Film Academy and the journal *Saryn*. This is the first issue entirely dedicated to cinema.

Contemporary art history must “keep its finger on the pulse” — analyzing not only established phenomena, but also the processes unfolding literally today, in an effort to understand what societal changes they reflect. Consequently, four of the five articles in this issue focus on post-pandemic Kazakh cinema of the past five years, examining commercial, women’s, documentary, and new audience-driven cinema. The fifth article turns to the Soviet legacy, yet offers a perspective so unconventional for us that it likewise responds to today’s urgent need to rethink the history of national cinema.

For a long time, the attention of Kazakhstan’s film scholars was focused primarily on auteur and festival cinema. This is understandable: the films of the Kazakh New Wave and, subsequently, of independent Kazakhstan’s directors participated in major international festivals and shaped the perception of our cinema abroad. Commercial filmmaking frequently remained confined to current film criticism or was largely dismissed as material for serious research.

However, the film process itself has changed, and researchers must follow its lead. Today, Kazakh cinema can no longer be described solely through the lens of arthouse. It develops simultaneously across festival spaces, theatrical distribution, digital environments, documentary filmmaking, and women’s directing. Moreover, the boundaries between these areas are becoming fluid: the artistic achievements of auteur cinema permeate audience-driven filmmaking, while commercial films increasingly turn to national history, collective memory, familial trauma, and the search for identity.

Opening the issue and holding a special place within it is an article by Japanese researcher **Akira Matsumoto** on Shaken Aimanov’s film *The End of the Ataman*. This is the sole contribution in the issue dedicated to Soviet Kazakh cinema. The author examines the film within the context of the Eastern — a genre that traditionally reproduced a colonial model in which a Russian or Soviet hero acted as the bearer of civilization, while Central Asia served as the object of modernization. Matsumoto demonstrates how Aimanov transforms the genre from within without destroying it or stepping outside the bounds of Soviet ideology.

Aliaskar Ongar explores mainstream cinema and introduces a new concept: the “Kazakh Tearful Wave.” The author examines commercially successful family melodramas of 2025–2026 and highlights a significant shift: comedy, which long dominated domestic distribution, is giving way to films focused on familial trauma, disrupted kinship, and intense emotional experiences. Recurring motifs of the mother, the child, the home, and the difficult 1990s reveal these films as a reflection of contemporary Kazakhstan’s emotional culture. Crucially, Ongar analyzes not only the films themselves, but also audience reactions, including the ways these are publicly expressed and shared on social media.

The article of **Inna Smailova** is dedicated to perhaps the most striking phenomenon of post-pandemic Kazakh cinema: women’s directing. The films of Sharipa Urazbayeva, Aizhan Kassymbek, Malika Muhamedzhan, Assel Aushakimova, Alina Mustafina, and Zhanat Alshanova testify to more than just the emergence of new female names and themes. The very optics have shifted: society, family, and tradition are depicted

from within the female experience. The scholar defines the specific character of this cinema through the “aesthetics of presence” — a distinct organization of time and space, the tactility of the image, and a close focus on the heroine’s inner state. Here, a woman no longer merely performs a prescribed role, but reflects upon it, resists it, or attempts to change her own life.

Aidos Seitzhan turns to independent Kazakhstan’s documentary cinema, examining three models of auteur expression through the work of Vladimir Tyulkin, Katerina Suvorova, and Kanat Beisekeyev.

Concluding the issue is my own article, “From Festival and Commercial to People’s Cinema:

The Transformation of Kazakhstani Cinema as a Reflection of National Identity,” which proposes introducing the category of “people’s cinema” into academic discourse. This category characterizes films that emerged in the post-pandemic period at the intersection of auteur and commercial filmmaking. Works such as *Dos-Muqasan*, *Qash*, and others address a wide audience yet are not reduced to a purely entertainment function. They engage with historical memory, the national language, music, religion, traditions, and family relations, thereby creating a space of collective recognition.

This issue does not claim to present a comprehensive picture of contemporary Kazakh cinema. Rather, it captures several phenomena that can no longer be ignored: the emergence of “people’s cinema,” shifts in genres and emotional tone within commercial distribution, the flourishing of women’s directing, diverse models of documentary expression, and a fresh reinterpretation of the Soviet legacy. We hope that the concepts and approaches proposed by the authors will spark further discussion regarding the processes unfolding in Kazakh cinema right now.

Gulnara Abikeyeva,
Guest Editor

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Известный киновед и кинокритик Гульнара Абикеева, широко признанная в профессиональных кругах многих стран мира, предложила нашему журналу реализовать совместный проект Казахской национальной консерватории имени Курмангазы и Университета «Туран». Идея же принадлежит члену международного редакционного совета *Saryn* Биргит Боймерс. Благодарим коллег за такое участие в жизни журнала!

Мы с удовольствием работали над номером и уверены, что подобные проекты могут существовать и приносить не только теоретическую, но и практическую пользу сообществу в науке, образовании и культуре. Третий выпуск журнала получился ярким и созвучным нашему времени с его новомодными темами. Благодарим заинтересованных авторов номера и равнодушных рецензентов за совместную работу, а читателей, исследователей и практиков приглашаем к чтению и дискуссии!

Дамир Уразымбетов,
управляющий редактор

В апреле 2026 года оргкомитет Turan Film Academy провел международную научно-практическую конференцию «Казахское кино: теория, практика и новые горизонты». Она показала, что стремительно меняющийся отечественный кинопроцесс нуждается не только в оперативной критике, но и в научном осмыслении. Так возникла идея совместного выпуска Turan Film Academy и журнала *Saryn*. Для журнала это первый номер, полностью посвященный кинематографу.

Современное искусствоведение должно «держать руку на пульсе»: анализировать не только уже сложившиеся явления, но и процессы, происходящие буквально сегодня, пытаться понять, какие изменения в обществе они отражают. Поэтому четыре из пяти статей выпуска посвящены казахскому кино постковидного периода – последним пяти годам. Авторы рассматривают коммерческое, женское, документальное и новое зрительское кино. Пятая статья обращена к советскому наследию, но предлагает настолько непривычный для нас взгляд, что также отвечает сегодняшней необходимости заново осмыслить историю национального кинематографа.

Долгое время внимание казахстанских киноведов было сосредоточено главным образом на авторском, фестивальном кино. Это понятно: фильмы «Казахской новой волны», а затем режиссеров независимого Казахстана участвовали в крупнейших международных фестивалях и формировали представление о нашем кино за рубежом. Коммерческий кинематограф чаще оставался в сфере текущей критики или вообще не воспринимался как материал для серьезного исследования.

Однако сам кинопроцесс изменился, и исследователи должны идти вслед за ним. Сегодня казахское кино уже невозможно описывать только через артхаус. Оно развивается одновременно в фестивальном пространстве, широком прокате, цифровой среде, документалистике и женской режиссуре. Более того, границы между этими направлениями становятся подвижными: художественные достижения авторского кино проникают в зрительский кинематограф, а коммерческие фильмы все чаще обращаются к национальной истории, коллективной памяти, семейным травмам и поискам идентичности.

Открывает номер и особое место в нем занимает статья японского исследователя **Акиры Мацумото** о фильме Шакена Айманова «Конец атамана». Это единственная работа выпуска, посвященная советскому казахскому кино. Автор рассматривает фильм в контексте истерна – жанра, традиционно воспроизводившего колониальную модель, в которой русский или советский герой выступал носителем цивилизации, а Центральная Азия становилась объектом модернизации. Мацумото показывает, как Айманов, не разрушая жанр и не выходя за пределы советской идеологии, меняет его изнутри.

Алиаскар Онгар исследует массовый кинематограф и вводит новое понятие – «казахская слезоточивая волна». Автор рассматривает коммерчески успешные семейные мелодрамы 2025–2026 годов и фиксирует важный поворот: комедия, долгое время доминировавшая в отечественном прокате, уступает место фильмам о семейной травме, нарушенном родстве и сильном эмоциональном переживании. Повторяющиеся образы матери, ребенка, дома и трудных 1990-х годов позволяют увидеть в этих картинах отражение эмоциональной культуры современного Казахстана. Важно, что Алиаскар анализирует не только фильмы, но и зрительские реакции, в том числе способы их публичного проживания в социальных сетях.

Статья **Инны Смаиловой** посвящена, пожалуй, самому яркому явлению постковидного казахстанского кинематографа – женской режиссуре. Фильмы Шарипы Уразбаевой, Айжан Касымбек, Малики Мухамеджан, Асель Аушакимовой, Алины Мустафиной и Жаннат Алшановой свидетельствуют не просто о появлении новых женских имен и тем. Другой стала сама оптика: общество, семья и традиция показаны изнутри женского опыта. Исследователь определяет специфику этого кино через «эстетику присутствия» – особую организацию времени и пространства, тактильность изображения, внимание к внутреннему состоянию героини. Женщина здесь уже не только исполняет предписанную ей роль, но осмысляет её, сопротивляется ей или пытается изменить собственную жизнь.

Айдос Сейітжан обращается к казахскому документальному кино периода независимости и рассматривает три модели авторского высказывания на примере Владимира Тюлькина, Катерины Суворовой и Каната Бейсекеева.

Завершает номер моя статья «От фестивального и коммерческого – к народному кино: трансформация казахстанского кинематографа как проявление национальной идентичности», которая предлагает ввести в научный оборот категорию «народного кино». Оно характеризует фильмы, возникшие в постпандемийный период на пересечении авторского и коммерческого кинематографа. Картины «Дос-Мұқасан», «Қаш» и другие обращены к широкой аудитории, но не сводятся к развлекательной функции. Они работают с исторической памятью, национальным языком, музыкой, религией, традициями и семейными отношениями, создавая пространство коллективного узнавания.

Этот выпуск не претендует на полную картину современного казахского кинематографа. Скорее, он фиксирует несколько явлений, которые уже невозможно не замечать: появление народного кино, смену жанров и эмоциональной интонации в коммерческом прокате, расцвет женской режиссуры, разные модели документального высказывания и новое прочтение советского наследия. Мы надеемся, что предложенные авторами понятия и подходы станут началом дальнейшей дискуссии о процессах, происходящих в казахском кино прямо сейчас.

Гульнара Абикеева,
приглашенный редактор

UDC 791.43
DOI 10.59850/SARYN.3.14.2026.384

Akira Matsumoto

PhD Student, Slavic-Eurasian Research Center,
Hokkaido University (Sapporo, Japan)

ORCID ID: 0000-0002-4234-3277

email: utyuuuushoojooo09@gmail.com

ARTICLE

THE BORDER AS A SPACE OF NEGOTIATION: NATIONAL IDENTITY AND THE TRANSFORMATION OF THE IMAGE OF THE "OTHER" IN SHAKEN AIMANOV'S FILM, *THE END OF THE ATAMAN*

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

Received by editorial: 16.05.2026

Accepted to publish: 12.08.2026



© 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

Matsumoto, Akira. "The Border as a Space of Negotiation: National Identity and the Transformation of the Image of the 'Other' in Shaken Aimanov's Film, *The End of the Ataman*." *Saryn*, vol. 14, no. 3, 2026, pp. 20–31, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.384>.

KEYWORDS

National identity, Kazakh cinema, Shaken Aimanov, *The End of the Ataman*, Eastern genre, image of the "other," chain of Orientalism, representation.

ACKNOWLEDGEMENTS

The author expresses gratitude to the anonymous reviewers of the journal for their valuable comments and recommendations, which contributed to improving the manuscript. The author also extends sincere thanks to the guest editor of this issue, Gulnara Abikeyeva, for the opportunity to publish, her valuable advice, and her support at all stages of the manuscript's preparation.

DECLARATION OF GENERATIVE AI

In preparing this article, the artificial intelligence model Claude Fable 5 (Anthropic) was used for the following tasks: drafting the abstract in Kazakh; refining and stylistically editing the title, abstract, and keywords in all languages; formatting the list of references in accordance with MLA style. All AI-generated output was reviewed, verified, and edited by the author, who bears full responsibility for the article's content.

ABSTRACT. This article examines the image of the "other" in Soviet-era Kazakh cinema through Shaken Aimanov's film, *Konets atamana* (*The End of the Ataman*, 1970), analyzed within the context of the Eastern genre — the Soviet counterpart of the American Western. The classical Eastern reproduced a colonial logic of representation: Russian characters acted as bearers of progress, while Central Asia was portrayed as an object of modernization. The article explores how a Kazakh director, working within a genre historically marginalizing Kazakh subjectivity, rethinks its logic from within and asserts national identity as a cultural resource. The methodological framework of the study is based on an analysis of representation that combines three analytical axes: the fluidity of the border between the categories of "self" and "other"; the reinterpretation of the image of "savagery" in the Kazakh Eastern; and the construction of the image of the "other" — Xinjiang — from the perspective of a Kazakh subject. The analysis demonstrates that the film's protagonist, Chekist Chadyarov, is constituted through the constant crossing of geographical, political, and cultural borders: national identity is transformed from an object of representation into a strategic resource, and the border becomes a space of negotiation. For the first time in the Soviet Eastern, the function of the hero as a "screen" for viewer identification is assumed by a Kazakh protagonist. At the same time, in its depiction of Xinjiang the film reproduces an asymmetry of representation, creating what may be called a "chain of Orientalism." The article concludes that *The End of the Ataman* functions simultaneously as genre cinema conforming to Soviet ideological norms and as a new space of cultural identification for Kazakh audiences, in which national culture and tradition gain an autonomous voice.

UDC 791.43
DOI 10.59850/SARYN.3.14.2026.384

Акира Мацумото

Хоккайдо университетінің Славян-Еуразия зерттеулер
орталығының докторанты (Саппоро, Жапония)

ORCID ID: 0000-0002-4234-3277

email: utyuuuushoojooo09@gmail.com

МАҚАЛА

КЕЛІССӨЗДЕР КЕҢІСТІГІ РЕТІНДЕГІ ШЕКАРА: ШӘКЕН АЙМАНОВТЫҢ «АТАМАННЫҢ АҚЫРЫ» ФИЛЬМІНДЕГІ ҰЛТТЫҚ БІРЕГЕЙЛІК ЖӘНЕ «ӨЗГЕ» БЕЙНЕСІНІҢ ТРАНСФОРМАЦИЯСЫ

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

Редакцияға түсті: 16.05.2026

Басылымға қабылданды: 12.08.2026



© 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

Мацумото, Акира. «Келіссөздер кеңістігі ретіндегі шекара: Шәкен Аймановтың “Атаманның ақыры” фильміндегі ұлттық бірегейлік және “өзге” бейнесінің трансформациясы». *Saryn*, т. 14, № 3, 2026, 20–31 б, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.384>. (Ағылшынша)

Тірек сөздер

Ұлттық бірегейлік, қазақ киносы, Шәкен Айманов, «Атаманның ақыры», истерн, «өзге» бейнесі, кеңестік ориентализм, репрезентация.

Алғыс

Автор мақаланы жетілдіруге ықпал еткен құнды пікірлері мен ұсыныстары үшін журналдың анонимді рецензенттеріне алғыс білдіреді. Сондай-ақ автор жарияланымға мүмкіндік бергені, қолжазбаны дайындаудың барлық кезеңінде көрсеткен қолдауы мен құнды кеңестері үшін нөмірдің шақырылған редакторы Гульнара Ойратовна Абикееваға шынайы алғыс білдіреді.

ЖАСАНДЫ ИНТЕЛЛЕКТ
ҚҰРАЛДАРЫН ПАЙДАЛАНУ
ТУРАЛЫ МӘЛІМДЕМЕ

Мақаланы дайындау барысында Claude Fable 5 (Anthropic) жасанды интеллект моделі келесі міндеттер үшін пайдаланылды: қазақ тіліндегі аңдатпаның алғашқы нұсқасын құрастыру; барлық тілдердегі атауды, аңдатпаны және тірек сөздерді жетілдіру және стильдік редакциялау; әдебиеттер тізімін MLA стиліне сәйкес рәсімдеу. ЖИ жұмысының барлық нәтижелерін автор тексеріп, өңдеді және мақала мазмұнына толық жауапкершілік алады.

Аңдатпа. Мақала Шәкен Аймановтың 1970 жылы түсірілген «Атаманның ақыры» фильмі негізінде кеңестік кезеңдегі қазақ киносындағы «басқа» бейнесін зерттеуге арналған. Фильм американдық вестерннің кеңестік баламасы саналатын истерн жанры контекстінде қарастырылады. Классикалық истернде отаршылдық репрезентация логикасы көрініс тапты: орыс кейіпкерлері прогресс тасымалдаушылары ретінде көрсетілсе, Орталық Азия модернизация нысаны ретінде бейнеленді. Мақалада қазақ режиссерінің тарихи тұрғыда қазақ субъектілігіне қарсы бағытталған жанр ішінде жұмыс істей отырып, оның логикасын іштен қайта пайымдап, ұлттық бірегейлікті мәдени ресурс ретінде қалай бекітетіні зерттеледі. Зерттеудің әдіснамалық негізі – үш талдау өлшемін біріктіретін репрезентация талдауы: «өз» және «өзге» категориялары арасындағы шекараның икемділігі, қазақ истерніндегі «жабайылық» бейнесін қайта пайымдау және қазақ субъектісі тұрғысынан «өзге» – Шыңжаң – бейнесінің құрылуы. Талдау көрсеткендей, фильмнің басты кейіпкері, чекист Чадьяров географиялық, саяси және мәдени шекараларды үнемі кесіп өту арқылы қалыптасады: ұлттық бірегейлік репрезентация нысанынан стратегиялық ресурсқа, ал шекара келіссөздер кеңістігіне айналады. Кеңестік истернде алғаш рет көрермен идентификациясының «экраны» қызметін атқаратын қаһарманның функциясы қазақ кейіпкеріне ауысады. Сонымен қатар Шыңжаңды бейнелеу кезінде фильм репрезентация асимметриясын қайта өндіріп, өзіндік «ориентализм тізбегін» құрайды. Қорытындыда «Атаманның ақыры» бір мезгілде кеңестік идеологиялық нормаларға сәйкес жанрлық кино ретінде және қазақ көрермені үшін ұлттық мәдениет пен дәстүр өз дауысына ие болатын мәдени идентификацияның жаңа кеңістігі ретінде қызмет ететіні тұжырымдалады.

Акира Мацумото

Докторант Центра славяно-евразийских исследований
Университета Хоккайдо (Саппоро, Япония)

ORCID ID: 0000-0002-4234-3277

email: utyuuuushoojooo09@gmail.com

СТАТЬЯ

ГРАНИЦА КАК ПРОСТРАНСТВО ПЕРЕГОВОРОВ: НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА «ДРУГОГО» В ФИЛЬМЕ ШАКЕНА АЙМАНОВА «КОНЕЦ АТАМАНА»

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

Поступила в редакцию: 16.05.2026

Принята к публикации: 12.08.2026



© 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

Мацумото, Акира. «Граница как пространство переговоров: национальная идентичность и трансформация образа “другого” в фильме Шакена Айманова “Конец атамана”». *Saryn*, т. 14, № 3, 2026, с. 20–31, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.384>. (На английском)

Ключевые слова

Национальная идентичность, казахское кино, Шакен Айманов, «Конец атамана», истерн, образ «другого», советский ориентализм, репрезентация.

Благодарности

Автор выражает благодарность анонимным рецензентам журнала за ценные замечания и рекомендации, способствовавшие совершенствованию статьи. Автор также выражает искреннюю благодарность приглашенному редактору номера Гульнаре Ойратовне Абикеевой за возможность публикации, ценные советы и поддержку на всех этапах подготовки рукописи.

Заявление об использовании инструментов искусственного интеллекта

При подготовке статьи использовалась модель искусственного интеллекта Claude Fable 5 (Anthropic) для следующих задач: составление чернового варианта аннотации на казахском языке; доработка и стилистическое редактирование названия, аннотации и ключевых слов на всех языках; оформление списка литературы в соответствии со стилем MLA. Все результаты работы ИИ были проверены и отредактированы автором, который несет полную ответственность за содержание статьи.

Аннотация. Настоящая статья посвящена образу «другого» в казахском кино советского периода на материале фильма Шакена Айманова «Конец атамана» (1970), рассматриваемого в контексте жанра истерна – советского аналога американского вестерна. Классический истерн воспроизводил колониальную логику репрезентации: русские персонажи выступали носителями прогресса, а Центральная Азия представлялась объектом модернизации. В статье исследуется вопрос о том, каким образом казахский режиссер, работая внутри жанра, исторически маргинализировавшего казахскую субъектность, переосмысляет его логику изнутри и утверждает национальную идентичность как культурный ресурс. Методологической основой исследования является анализ репрезентации, объединяющий три аналитические оси: флюидность границы между категориями «свой» и «чужой», переосмысление образа «дикости» в казахском истерне и конструирование образа «другого» – Синьцзяна – с точки зрения казахского субъекта. Анализ показывает, что главный герой фильма, чекист Чадьяров, конституируется через постоянное пересечение географических, политических и культурных границ: национальная идентичность превращается из объекта репрезентации в стратегический ресурс, а граница – в пространство переговоров. Впервые в советском истерне функция героя – «экрана» зрительской идентификации – переходит к казахскому персонажу. Вместе с тем при изображении Синьцзяна фильм воспроизводит асимметрию репрезентации, образуя своеобразную «цепочку ориентализма». Делается вывод, что «Конец атамана» функционирует одновременно как жанровое кино, соответствующее советским идеологическим нормам, и как новое пространство культурной идентификации для казахского зрителя, в котором национальная культура и традиция обретают собственный голос.

Introduction

This article examines the image of the “other” in Soviet-era Kazakh cinema through Shaken Aimanov’s film, *Konets atamana* (*The End of the Ataman*, 1970), considered within the context of the Eastern genre — the Soviet counterpart of the American Western. The classical Western was built on a binary structure in which the role of the bearers of civilization was assigned to white settlers, while the Indigenous peoples of America were depicted through the stereotyped image of “savagery.” The Soviet Eastern largely reproduced an analogous logic: Russian characters acted as bearers of progress, while Central Asia was presented as an object of modernization and development. This scheme was closely tied to the imperial logic of the Soviet civilizing project, according to which Russians were to “bring progress” to the peoples of Central Asia. By setting their action in the pre-revolutionary era, films of this genre depicted the “backwardness” of the region as a natural and self-evident condition. The Eastern thus became one of the genres within which Soviet assistance to “backward” peoples was presented as necessary and historically inevitable.

The article addresses the question of how Shaken Aimanov works within the genre of the Soviet Eastern — a genre historically grounded in a colonial logic of representation — and how the director succeeds in rethinking this logic from within. Particular attention is paid to how the distribution of roles between “civilization” and “savagery” changes when the genre is taken up by a Kazakh director. *The End of the Ataman* occupies a special place in the history of Kazakh cinema: it was Aimanov’s final directorial work and, at the same time, the first film of the tetralogy about the Chekist Chadyarov. The character, played by Asanali Ashimov, forms a new type of Kazakh hero in Soviet cinema — a hero combining national identity with the function of a Soviet subject.

Research on the Soviet Eastern has focused primarily on the problem of Soviet orientalism. Alexander V. Prusin and Scott C. Zeman, Matthew J. Payne and Sergei Lavrentyev view the Eastern as an instrument of Soviet imperial policy, within which Central Asia invariably occupies the position of the “other.” These studies are important for understanding the genre; however, they risk reproducing the very logic they seek to criticize: in them, Central Asia once again appears as a voiceless object of analysis. Studies devoted to the self-representation of Central Asian cinema, by contrast, offer a different approach. The works of Gulnara Abikeyeva and Rico Isaacs emphasize the special role of the national cinemas of the union republics in shaping their own cultural identity within the Soviet system. Recent scholarship confirms the productivity of this line of inquiry. Tamar Koplatadze argues for the consistent application of postcolonial theory to the Soviet experience of Central Asia and the Caucasus, criticizing the tendency to reduce analysis to a “Russian” perspective (470). Also illustrative are studies of representation in the cinemas of other republics of the region: Bakhtiyor Alimdjanov and Kamila Akbarova analyze female images in Soviet-era Uzbek cinema in terms of orientalization and modernization (Alimdjanov and Akbarova 305), while Banu Ramazanova examines contemporary Kazakhstani documentary cinema as a space for reflecting on national identity and collective memory. The fullest account of the film to date is Peter Rollberg’s. Rollberg reads *The End of the Ataman* as a sophisticated game of deception between friend and enemy, classifies it as an Eastern

rather than a civil-war adventure, and notes that it cautiously touches on Soviet taboos while avoiding overt propaganda: unusually for the genre, no Russian character guides the hero "in the right direction" (231). His approach, however, remains primarily historical. The present study shifts the emphasis to the analysis of representation itself.

At the same time, *The End of the Ataman* has thus far scarcely been considered within the frameworks of genre theory and postcolonial studies. This lacuna constitutes the starting point of the present study. Most existing works treat the film primarily as a spy thriller or a historical-revolutionary picture, without asking what happens at the moment when a Kazakh director turns to a genre historically marginalizing Kazakh subjectivity.

Methodology

The methodological basis of the study is an analysis of representation combining two analytical perspectives: an analysis of the image of the "other" in the Soviet Eastern, and an analysis of self-representation — that is, of how the Kazakh subject constructs itself within this genre. The study is organized around three analytical axes. First, it considers the fluidity of the border between the categories of "self" and "other." Second, it analyzes the reinterpretation of the image of "savagery" in the Kazakh Eastern. Third, it examines how the image of the "other" — in this case, Xinjiang — is constructed from the perspective of a Kazakh subject.

Unlike previous scholarship, this framework introduces two distinct shifts. On the one hand, studies in the tradition of the critique of Soviet orientalism (Prusin and Zeman; Payne; Lavrentyev) analyze the ideological structure of the genre, within which the positions of "self" and "other" are treated as essentially fixed, while Peter Rollberg's historical account documents the film's context and its play of ambiguity but is comparatively reticent on representation as such. The present study focuses precisely on what both perspectives leave at the margins: the mobility of the subject of representation and the fluidity of the border between "self" and "other." On the other hand, the framework takes seriously an internal contradiction of the eastern that has rarely been addressed: a genre that lends itself from the outset to ideological legitimization is used here in a way that pushes ideology into the background. Precisely because the genre forcibly divides "us" from "them," scholarly attention has tended to concentrate on how the self-image is constructed; yet for a people historically depicted as the "other," the question of how they in turn depict their own "other" is no less important. This consideration motivates the third analytical axis of the study — the construction of the image of Xinjiang from the perspective of a Kazakh subject.

Results

The film's protagonist, the Chekist Qasymkhan Chadyarov, is a character shaped through the constant crossing of borders. Geographically, he moves between Soviet Kazakhstan and White Guard-controlled Xinjiang. Politically, Chadyarov is a Chekist posing as a defector. At the level of identity, he acts simultaneously as a Kazakh and as a Soviet subject. It is precisely this state of constant balancing between different positions — and the impossibility of finally settling on one side of the border — that forms the basis of his character.

Aimanov deliberately intensifies this indeterminacy through visual means. In most scenes, Chadyarov's face remains impenetrable: the viewer sees almost none of his emotional reactions. The hero acts, yet does not disclose his own motives or inner state. This reticence is not a weakness of the character but an important artistic device. A hero who does not fully reveal himself becomes a space of spectatorial projection. The enemies, by contrast, are marked with complete clarity: their intentions, emotions, and political allegiance leave no room for doubt. This effect is achieved above all through lighting. When the camera turns to Chadyarov himself, the interplay of light and shadow does the work that dialogue refuses to do: shadow falling across his face becomes, as it were, the visible trace of an unspoken voice. Rather than clarifying his expression, the lighting partially withholds it — and it is precisely into this shadowed reticence that the viewer is invited to project an inner life the film never spells out. Against the background of such definiteness, Chadyarov's taciturnity makes him a figure with whom the viewer can identify (See Fig. 1).



Figure 1. A still from *The End of the Ataman* (Qazaqfilm Studio, dir. Shaken Aimanov, 1970).

Here a fundamental shift emerges in comparison with the traditional Soviet Eastern. In the classical model of the genre, the function of the “transparent” hero — a kind of “screen” for viewer identification — was usually performed by a Russian character. In *The End of the Ataman*, this role passes for the first time to a Kazakh hero. At the same time, Aimanov preserves the genre's basic conventions: the revolutionary era, gunfights, horse chases, and the characteristic reddish visual palette. The red tonality arises in part from concrete elements of the mise-en-scène — lighting and the carpets that fill the backgrounds of many interiors — and it intensifies noticeably in shots centered on Chadyarov. Significantly, this is not an ethnic color-coding, whereby Russian characters would appear “white” and Kazakh characters “red”: Kazakh figures, too, are at times rendered in pale tones, and the scenes set among the Chinese population are likewise tinged with red. The reddish cast operates instead as a device of attention: the palette warms at those moments when the film directs the viewer

toward Chadyarov's gaze, his unspoken intentions, and the position in which his body is placed. Insofar as these are precisely the moments in which the hero's political situation is at stake, the distribution of red comes to overlap with the film's ideological structure — but as an effect of this attention-guiding function, not as a fixed symbolic equation of red with ideology. The contrast becomes visible in the scenes involving Father Iona: their conspicuously artificial sets and props — a quality also noted by Rollberg (230) — have the effect of rendering these scenes markedly whiter than the rest of the film, while the more "natural" spaces tend toward red. Although some of this variation may owe something to the film stock and cameras of the period, the consistency with which the warm tonality accompanies the film's moments of heightened attention suggests deliberate choice rather than technical accident. The genre structure of the film remains recognizable, but its subject is redefined.

The greatest tension arises in those scenes where Chadyarov is forced constantly to adapt his identity to the political and social situation. Here, Kazakh identity becomes an instrument — something that can be deployed or concealed depending on circumstances. The border between the categories of "self" and "other" ceases to be a fixed line and becomes a space of negotiation. It is precisely in this mobility, and in the conscious use of one's own identity as a resource, that the self-representation of Kazakh subjectivity manifests itself: not in defiance of the Soviet narrative, yet without dissolving into it completely.

We now turn to how the image of the "other" — Xinjiang — is constructed in the film. The local population is depicted as a victim of White Guard domination. Chadyarov, coming to the defense of the oppressed, finds himself incorporated into a narrative of liberation. However, the local inhabitants never become full subjects of their own history, remaining above all objects of assistance.

Here the same asymmetry of representation is reproduced to which the Kazakhs themselves had previously been subjected in the Russocentric Eastern. An "other," depicting an "other," does not automatically overcome the logic of unequal representation. In this case, one may speak of a distinctive chain of Orientalism: where Russia had previously acted as the force "civilizing" Kazakhstan, the Soviet Kazakh now becomes the figure "liberating" Xinjiang. The structure of representation is preserved — only its subject changes.

Xinjiang is presented in the film as a space of intermixture in which Orthodoxy and Islam coexist under White Guard occupation. Orthodoxy functions as a symbol of counter-revolution and moral decay — above all through the figure of Father Iona, who combines his religious office with work for Dutov's counterintelligence. Islam, by contrast, is present as a background yet stable element of the space: through mosques, dress, and the texture of everyday life. It is fundamentally important that the Islamic space is depicted as not fully subordinated to the Orthodox counter-revolution. It exists according to its own logic, outside the full jurisdiction of the White Guard world. Xinjiang is thereby constructed not as an "Islamic threat" but as an occupied space in need of liberation.

A question arises: is the reproduction of this asymmetry a limitation of Aimanov himself, or a conscious strategy? The film provides no unambiguous answer.

Yet it is precisely this internal contradiction that makes *The End of the Ataman* a considerably more complex text than a simple Soviet propaganda film.

To understand why Aimanov turned to the Eastern genre in his final directorial work, one must consider his general attitude toward the problem of representation. The director regarded Soviet cinema as a space addressed simultaneously to domestic and external audiences, and therefore held that cinema was obliged to display genuine national particularities. It was these, in his view, that formed the basis of the "international Soviet family," and their embodiment on screen was not a right but a duty of the filmmaker (Aimanov 49–52).

At the same time, the eastern posed a particular difficulty for this task, since the genre itself was historically inclined toward the stereotyping of the national "other." Yet the genre also possessed a strategic advantage: the action of the eastern typically unfolds in the revolutionary era, which secured its ideological legitimacy within the Soviet system. This created room for maneuver. Working within an ideologically safe genre, Aimanov gained the opportunity to correct national representation without exposing himself to direct censorship risk.

The turn to the Eastern was thus not an accidental choice but a deliberate artistic strategy: a genre historically marginalizing Kazakh subjectivity was transformed into an instrument of its affirmation. Aimanov used the ideological protection of the genre in order to rethink it from within.

Two limitations of this study should be acknowledged. As a case study of a single film, its conclusions cannot be automatically extended to the Soviet eastern as a whole or to Kazakh cinema of the period, and comparative analysis of other films remains necessary. Moreover, the argument that the film offered Kazakh audiences a new space of cultural identification concerns the film's textual address to the viewer; it would need to be tested against historical evidence of actual reception.

Conclusion

In summary, *The End of the Ataman* demonstrates how a Kazakh director works within a genre historically marginalizing Kazakh subjectivity. Aimanov neither dismantles the genre's conventions nor steps outside Soviet ideology. Instead, he redefines the binary structure of "civilization — savagery" from within: he changes the ethnicity of the subject, renders the border between "self" and "other" fluid, and transforms Kazakh identity from an object of representation into a strategic cultural and political resource.

As a result, the film functions on two levels simultaneously. For the Soviet viewer, it remains genre cinema conforming to the ideological norms of its time. For the Kazakh viewer, the film becomes a fundamentally new space of cultural identification.

Finally, the analysis undertaken here allows us to pose a broader question: to what extent did this logic of constructing the "other" influence the image of Japan in the subsequent films of the tetralogy — *The Trans-Siberian Express* and *The Manchurian Variant*? For a number of Central Asian intellectuals, Japan was often perceived not as an "oriental enemy" but as a country under the pressure of American imperialism. Further study of this problem may contribute to a deeper understanding of how Soviet-era Kazakh cinema rethought global political and cultural relations through the genre forms of popular cinema.

REFERENCES

- Abikeyeva, Gulnara. *Natsiostroitel'stvo v Kazakhstane i drugikh stranakh Tsentral'noi Azii, i kak etot protsess otrazhaetsia v kinematografe [Nation-Building in Kazakhstan and Other Central Asian Countries, and How This Process Is Reflected in Cinema]*. Almaty, Smart University Press, 2024. (In Russian)
- Aimanov, Shaken. *O sebe, o svoem iskusstve [About Myself, About My Art]*. Moscow, Sojuz kinematografistov SSSR, Byuro propagandy sov. kinoiskusstva, 1974. (In Russian)
- Alimdjanov, Bakhtiyor, and Kamila Akbarova. "Female Images in Uzbek Cinema (1920–1990s): Modernised or Orientalised, Post-Colonial or Pre-Colonial?" *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 19, no. 3, 2025, pp. 293–309, DOI: <https://doi.org/10.1080/17503132.2025.2547426>.
- Isaacs, Rico. *Film and Identity in Kazakhstan: Soviet and Post-Soviet Culture in Central Asia*. London and New York, I.B.Tauris & Co. Ltd, 2018.
- Koplatadze, Tamar. "Theorising Russian Postcolonial Studies." *Postcolonial Studies*, vol. 22, no. 4, 2019, pp. 469–489, DOI: <https://doi.org/10.1080/13688790.2019.1690762>.
- Lavrentyev, Sergei. *Krasnyi vestern [The Red Western]*. Moscow, Algoritm-Kniga, 2009. (In Russian)
- Payne, Matthew. "Viktor Turin's *Turksib* (1929) and Soviet Orientalism." *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 21, no. 1, 2001, pp. 37–62, DOI: <https://doi.org/10.1080/01439680020030888>.
- Prusin, Alexander, and Scott C. Zeman. "Taming Russia's Wild East: The Central Asian Historical-Revolutionary Film as Soviet Orientalism." *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 23, no. 3, 2003, pp. 259–270, DOI: <https://doi.org/10.1080/0143968032000095587>.
- Ramazanova, Banu. "Documentary Cinema as Social Therapy: Kazakhstan's Experience in Portraying Collective Trauma on Screen." *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 19, no. 1, 2025, DOI: <https://doi.org/10.1080/17503132.2025.2450928>.
- Rollberg, Peter. *The Cinema of Soviet Kazakhstan 1925–1991: An Uneasy Legacy*. Lanham, Lexington Books, 2021.

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 Елгезека¹. 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.

¹ 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 невосполнимой 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 подчеркнута 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.

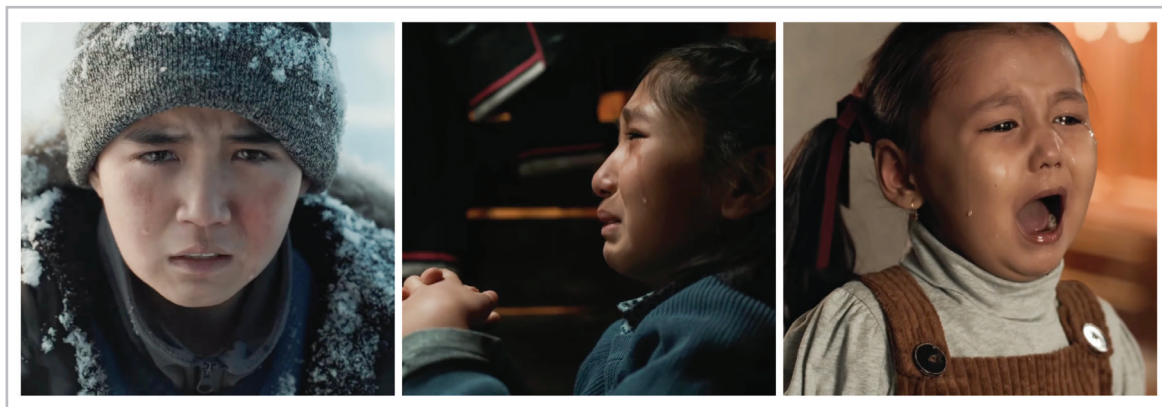


Рис. 6. Кадры из фильма «Тастамашы, ана». Режиссер Рабига Абилпатта. 2026.

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. 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 Kazakhstan 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. 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)

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 pradeda, 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

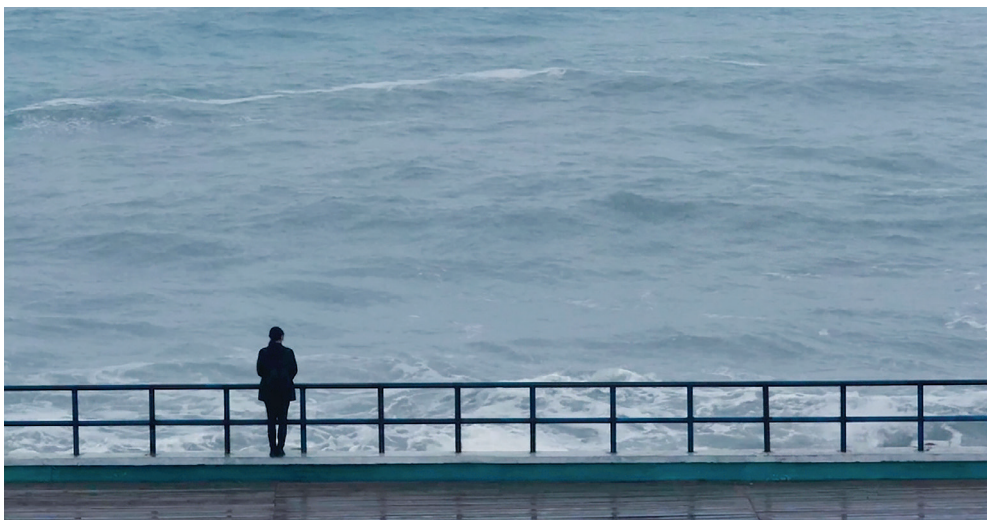


Рис. 5, 6. Кадры из фильма «Мадина». Режиссер Айжан Касымбек. 2023.



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-arthaus-a-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-rezisslerka-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 simvolы 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)

UDC 791.43.03
DOI 10.59850/SARYN.3.14.2026.388

Aidos Seitzhan

PhD Candidate in Cinema Studies, Senior Lecturer, Department of Film and Television Directing, Kulyash Baisseitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0001-0978-2040

email: aidosseitzhan@gmail.com

ARTICLE

THE DIRECTORIAL VISION IN THE NATIONAL DOCUMENTARY CINEMA OF INDEPENDENT KAZAKHSTAN

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

Received by editorial: 10.04.2026

Accepted to publish: 26.08.2026



© 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

Seitzhan, Aidos. "The Directorial Vision in the National Documentary Cinema of Independent Kazakhstan." *Saryn*, vol. 14, no. 3, 2026, pp. 73–92, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.388>.

KEYWORDS

Directorial vision, national documentary cinema, period of independence, Vladimir Tyulkin, Katerina Suvorova, Kanat Beisekeyev, interview, textual analysis, auteur theory, strategies of the directorial vision.

DECLARATION OF GENERATIVE AI

In preparing this article, the artificial intelligence model ChatGPT (GPT-5.6 Sol, OpenAI) was used as an auxiliary tool. AI was used for linguistic and stylistic editing of selected parts of the manuscript, refinement of academic wording, structuring of the material, and assistance with the translation of selected elements of the article into English and Kazakh. The research concept, formulation of the research question, selection of the theoretical and methodological framework and empirical material, textual analysis of the films and individual scenes, interpretation of cinematic choices, argumentation, and research conclusions were developed independently by the author. The use of AI did not replace the author's research or analytical work. All AI-assisted formulations were reviewed and edited by the author. The author assumes full responsibility for the content and accuracy of the submitted material.

ABSTRACT. During the period of independence, national documentary cinema in Kazakhstan has emerged as a key domain for the artistic conceptualization of historical memory, social processes, and cultural transformations. Contemporary film theory demonstrates that documentality is not reducible to a mere recording of reality; rather, it functions as a means of constructing its semantic framework, where the director's authorial vision plays a vital role — the study of which is the focus of this paper.

The purpose of the article is to examine how the directors' conceptualizations of Kazakhstan's national documentary cinema, as articulated in interviews, are embodied in consistent directorial strategies and reveal the specific features of this vision based on the analysis of their films.

The theoretical framework of the study is grounded in Andrew Sarris's auteur theory, which defines the director as the bearer of a consistent creative position manifested in recurrent thematic, aesthetic, and ethical decisions. Taking into account the specifics of documentary cinema, the auteur theory is complemented by the approaches of Bill Nichols and Jaimie Baron, who view the documentary voice as an expression of the director's viewpoint through rhetorical, visual, editing, and ethical means and techniques. The empirical base of the study comprises interviews with film directors and textual analysis of selected films and episodes: Vladimir Tyulkin's *Povelitel' mukh* (*Lord of the Flies*, 1991) and *13 kilometrov* (*13 Kilometers*, 2018); Katerina Suvorova's *Zavtra more* (*Sea Tomorrow*, 2016) and *Pet' svoi pesni / MEN SEN EMES* (*Sing Your Songs*, 2019); and Kanat Beisekeyev's *Bala* (*Child*, 2017) and *Zhena* (*Wife*, 2021). A comparison of the directors' statements with the analysis of specific cinematic solutions demonstrates that their conceptualizations of documentary cinema find consistent embodiment in character selection, observational framework, camera work, editing, sound design, the nature of authorial presence, and modes of audience engagement. The analysis identifies three distinct strategies of the directorial vision: Vladimir Tyulkin's exploration of the human inner world, Katerina Suvorova's examination of social reality through the interaction between humans and their environment, and Kanat Beisekeyev's ethically responsible storytelling of individual experiences. The findings demonstrate the analytical effectiveness of the author's vision category in examining Kazakhstan's national documentary cinema and uncovering different artistic approaches to interpreting the country's social and cultural experience.

UDC 791.43.03

DOI 10.59850/SARYN.3.14.2026.388

Айдос Майырұлы Сейітжан

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің өнертану кафедрасының докторанты, кинорежиссура және телевидение кафедрасының аға оқытушысы (Астана, Қазақстан)

ORCID ID: 0009-0001-0978-2040

email: aidosseitzhan@gmail.com

МАҚАЛА

Тәуелсіз Қазақстанның ұлттық деректі киносындағы режиссердің авторлық ұстанымы

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

Редакцияға түсті: 10.04.2026

Басылымға қабылданды: 26.08.2026



© 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

Сейітжан, Айдос. «Тәуелсіз Қазақстанның ұлттық деректі киносындағы режиссердің авторлық ұстанымы». *Saryn*, т. 14, № 3, 2026, 73–92 б., DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.388>. (Ағылшынша)

Тірек сөздер

Авторлық ұстаным, Қазақстанның ұлттық деректі киносы, тәуелсіздік кезеңі, Владимир Тюлькин, Катерина Суворова, Қанат Бейсекеев, сұхбат, мәтіндік талдау, авторлық теория, режиссерлік стратегиялар.

Жасанды интеллект құралдарын пайдалану туралы мәлімдеме

Мақаланы дайындау барысында көмекші құрал ретінде ChatGPT (GPT-5.6 Sol, OpenAI) жасанды интеллект моделі пайдаланылды. Жасанды интеллект мәтіннің жекелеген бөліктерін тілдік және стилистикалық редакциялау, академиялық тұжырымдарды нақтылау, материалды құрылымдау, сондай-ақ мақаланың жекелеген элементтерін ағылшын және қазақ тілдеріне аударуға көмектесу мақсатында қолданылды. Зерттеу тұжырымдамасы, зерттеу мәселесін қалыптастыру, теориялық-әдіснамалық негіз бен эмпирикалық материалды таңдау, фильмдер мен жекелеген эпизодтарға мәтіндік талдау жасау, кинематографиялық шешімдерді интерпретациялау, зерттеудің дәлелдері мен қорытындылары автор тарапынан дербес орындалды. Жасанды интеллектіні пайдалану автордың зерттеушілік және аналитикалық жұмысын алмастырған жоқ. Жасанды интеллект көмегімен ұсынылған барлық тұжырымдар автор тарапынан тексеріліп, редакцияланды. Ұсынылған материалдың мазмұны мен дұрыстығына автор толық жауап береді.

Аңдатпа. Тәуелсіздік кезеңінде Қазақстанның деректі киносы тарихи жадты, қоғамдық үдерістер мен мәдени өзгерістерді көркемдік тұрғыдан пайымдайтын кеңістіктердің біріне айналды. Қазіргі кино теориясы деректіліктің шынайылықты жай ғана тіркеумен шектелмей, оны мағыналық тұрғыдан пайымдау тәсілі ретінде көрінетінін айғақтайды. Бұл ретте режиссердің авторлық ұстанымы маңызды мәнге ие, ал осы ұстанымды зерттеу жұмыстың негізгі бағытын құрайды. Мақаланың мақсаты – режиссерлердің сұхбаттарында тұжырымдалған Қазақстанның ұлттық деректі киносы туралы авторлық көзқарастарының тұрақты режиссерлік стратегияларда қалай жүзеге асатынын анықтау және олар түсірген фильмдер негізінде авторлық ұстанымның ерекшеліктерін ашу.

Зерттеудің теориялық негізін Эндрю Сарристің авторлық теориясы құрайды. Бұл теория режиссерді қайталанатын тақырыптық, эстетикалық және этикалық шешімдерден көрінетін тұрақты шығармашылық ұстанымның иесі ретінде сипаттауға мүмкіндік береді. Деректі фильмнің ерекшелігін ескеру үшін авторлық теория Билл Николс пен Джейми Баронның риторикалық, визуалды, монтаждық және этикалық құралдар мен әдістер арқылы режиссердің көзқарасының көрінісі ретінде деректі дауысты қарастыратын тәсілімен толықтырылған. Зерттеудің эмпирикалық базасын кинорежиссерлермен жүргізілген сұхбаттар, сондай-ақ фильмдер мен олардың жекелеген эпизодтарына жасалған мәтіндік талдау құрайды: Владимир Тюлькиннің «Шыбындар әміршісі» («Повелитель мух», 1991), «13 шақырым» («13 километров», 2018); Катерина Суворованың «Ертең теңіз» («Завтра море», 2016), «Men sen emes» (2019) және Қанат Бейсекеевтің «Бала» (2017), «Әйел» («Жена», 2021) фильмдері. Режиссерлердің пікірлерін нақты кинематографиялық шешімдерді талдаумен салыстыру олардың деректі кино туралы тұжырымдарының кейіпкерді таңдауда, бақылауды ұйымдастыруда, камерамен жұмыс істеуде, монтажда, дыбыста, автордың фильмдегі қатысу сипатында және көрерменмен өзара әрекеттесу тәсілдерінде тұрақты түрде көрініс табатынын көрсетеді. Талдау авторлық ұстанымның үш түрлі стратегиясын айқындауға мүмкіндік береді: Владимир Тюлькиннің шығармашылығында адамның ішкі әлемін зерттеу, Катерина Суворованың фильмдерінде адам мен қоршаған ортаның өзара байланысы арқылы қоғамдық шындықты зерделеу және Қанат Бейсекеевтің шығармашылығында жеке оқиғаны этикалық жауапкершілік тұрғысынан баяндау. Алынған нәтижелер авторлық ұстаным категориясының Қазақстанның ұлттық деректі киносын зерттеудегі және елдің қоғамдық әрі мәдени тәжірибесін көркемдік тұрғыдан пайымдаудың түрлі тәсілдерін анықтаудағы аналитикалық әлеуетін көрсетеді.

UDC 791.43.03

DOI 10.59850/SARYN.3.14.2026.388

Айдос Майырұлы Сейітжан

Докторант кафедры искусствоведения, старший преподаватель кафедры режиссуры кино и телевидения Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой (Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0001-0978-2040

email: aidosseitzhan@gmail.com

СТАТЬЯ

АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ РЕЖИССЕРА В НАЦИОНАЛЬНОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО НЕЗАВИСИМОГО КАЗАХСТАНА

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

Поступила в редакцию: 10.04.2026

Принята к публикации: 26.08.2026



© 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

Сейітжан, Айдос. «Авторская позиция режиссера в национальном документальном кино независимого Казахстана». *Saryn*, т. 14, № 3, 2026, с. 73–92, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.388>. (На английском)

Ключевые слова

Авторская позиция, национальное документальное кино Казахстана, период независимости, Владимир Тюлькин, Катерина Суворова, Канат Бейсекеев, интервью, текстуальный анализ, теория авторства, режиссерские стратегии.

Заявление об использовании инструментов искусственного интеллекта

При подготовке статьи использовалась модель искусственного интеллекта ChatGPT (GPT-5.6 Sol, OpenAI) в качестве вспомогательного инструмента. ИИ применялся для языкового и стилистического редактирования отдельных фрагментов текста, уточнения академических формулировок, структурирования материала и помощи при переводе отдельных элементов статьи на английский и казахский языки. Исследовательская концепция, постановка исследовательского вопроса, выбор теоретико-методологической основы и эмпирического материала, текстуальный анализ фильмов и отдельных эпизодов, интерпретация кинематографических решений, аргументация и выводы исследования выполнены автором самостоятельно. Использование ИИ не заменяло исследовательскую и аналитическую работу автора. Все предложенные с использованием ИИ формулировки были проверены и отредактированы автором. Автор несет полную ответственность за содержание и достоверность представленного материала.

Аннотация. В период независимости документальное кино Казахстана становится одним из пространств художественного осмысления исторической памяти, общественных процессов и культурных изменений. Современная теория кино показывает, что документальность не сводится к простой фиксации реальности, а выступает способом ее смыслового оформления, в котором существенное значение приобретает авторская позиция режиссера, изучению которой посвящена данная работа.

Цель статьи – выявить, каким образом авторские представления о национальном документальном кино Казахстана, сформулированные режиссерами в интервью, воплощаются в устойчивых режиссерских стратегиях и раскрывают особенности авторской позиции на материале созданных ими фильмов.

Теоретической основой исследования выступает теория авторства Эндрю Сарриса, позволяющая характеризовать режиссера как носителя устойчивой творческой позиции, которая проявляется в повторяющихся тематических, эстетических и этических решениях. Для учета специфики документального кино теория авторства дополняется подходом Билла Николса и Джейми Барона, рассматривающим документальный голос как выражение точки зрения режиссера посредством риторических, визуальных, монтажных и этических средств и приемов. Эмпирическую базу исследования составляют интервью с кинорежиссерами и текстуальный анализ фильмов и эпизодов: Владимиром Тюлькиным – «Повелитель мух» (1991), «13 километров» (2018); Катериной Суворовой – «Завтра море» (2016), «Men sen emes» (2019) и Канатом Бейсекеевым – «Бала» (2017), «Жена» (2021). Сопоставление высказываний режиссеров с анализом конкретных кинематографических решений показывает, что сформулированные ими представления о документальном кино получают устойчивое воплощение в выборе героя, организации наблюдения, работе камеры, монтаже, звуке, характере авторского присутствия и способах взаимодействия со зрителем. Анализ позволяет выделить три различные стратегии авторской позиции: исследование внутреннего мира человека у Владимира Тюлькина, изучение общественной реальности через взаимодействие человека и окружающей среды у Катерины Суворовой и этически ответственное рассказывание индивидуальной истории у Каната Бейсекеева. Полученные результаты показывают аналитическую продуктивность категории авторской позиции для исследования национального документального кино Казахстана и выявления различных способов художественного осмысления общественного и культурного опыта страны.

During the period of independence, national documentary cinema in Kazakhstan has emerged as a key domain for the artistic conceptualization of historical memory, social processes, and cultural transformations. In this study, the concept of “national documentary cinema” is not used as a genre or thematic category, nor is it reduced to the mere presence of Kazakhstan-related subject matter. Instead, it is understood as documentary filmmaking that has formed within the cultural and historical space of Kazakhstan and participates in the artistic reflection of its social experience, cultural changes, and processes of identity formation. Here, the “national” is viewed not as a fixed set of ethnocultural traits, but as a shifting space where various representations of contemporary Kazakhstan interact.

For a long time, the question of documentary cinema was framed through the opposition of truth and fiction. In this logic, a documentary film was understood primarily as a form of access to reality, and the director — as a mediator between the fact and the viewer. However, contemporary film and documentality theory demonstrates that screen reality is not merely recorded, but organized through the choice of viewpoint, distance, duration of observation, editing, rhetoric, and the mode of authorial presence. In other words, documentality is not reducible to the registration of reality, but functions as a means of constructing its semantic framework, wherein the directorial vision plays a crucial role.

Precisely for this reason, it is productive to examine a documentary statement not only as the final form of a film, but also as an attitude — a stable authorial orientation toward reality, the subject, and the spectator. “Attitude” here is understood not as a psychological characteristic of the director, but as a set of professional and ethical premises that determine what is deemed worthy of depiction, how to establish contact with the subject, where the boundary of intervention lies, how viewer trust is fostered, and what type of truth the film offers. In this sense, the directorial vision manifests itself not only in their individual statements, but also in consistent methods of material selection, the organization of observation, the shaping of relationships with the subject, and the mode of address to the viewer.

In the context of Kazakhstan’s documentary cinema during the period of independence, this perspective acquires special significance. After 1991, not only social themes, production conditions, and exhibition platforms changed, but also the modes of authorial conceptualization of historical, social, and cultural reality. Directors increasingly speak not on behalf of an institution, but in their own voice; they do not assert a ready-made truth, but present a method of searching for it; they do not conceal subjectivity, but integrate it into the structure of the documentary statement. Therefore, analyzing the directorial vision makes it possible to see documentary cinema not merely as a reflection of an era, but as diverse modalities of its artistic interpretation.

The research question of the article addresses how the directors’ conceptualizations of documentary cinema, as expressed in interviews, resonate with their practical approaches. Accordingly, the purpose of the study is to examine how these conceptualizations are embodied in consistent directorial strategies and reveal the specific features of their vision through the analysis of films by Vladimir Tyulkin, Katerina Suvorova, and Kanat Beisekeyev.

The study of the directorial vision in Kazakhstan's documentary cinema lies at the intersection of scholarship on national cinema, cultural identity, and historical memory. The interconnection between cinema and the processes of cultural self-determination and nation-building has been consistently examined by Gulnara Abikeyeva. Her research allows national cinema to be understood not as a passive reflection of a pre-existing identity, but as a space for its formation and revision. Analyzing shifts in the production system, Abikeyeva links the development of Kazakh cinema to digitalization, the expansion of private studios, and the emergence of new auteur models (Abikeyeva 54–66). Highlighting ethno-cultural, civic, religious, and socio-economic narratives of national belonging, Rico Isaacs likewise views cinema as a domain of interaction among diverse representations of Kazakhstan. From this perspective, national culture is revealed not only through tradition and the historical past, but also through social vulnerability, environmental issues, migration, and contemporary urban culture (Isaacs 1–39, 150–210, 241–308). The heterogeneity of national identity is further emphasized by Nurken Aitymbetov, Yermek Toktarov, and Yenlik Ormakhanova, who analyze the interplay between Kazakh ethno-cultural and Kazakhstan's civic models of identity (Aitymbetov, et al. 1–20).

A separate direction of research is associated with the role of documentary cinema in conceptualizing historical memory and collective trauma. Banu Ramazanova demonstrates that screen representation not only records traumatic experience, but also introduces it into the space of public discussion (Ramazanova 67–79). Based on films about the 1932–1933 famine, Yegor Varfolomeyev views documentary cinema as a "significant tool in the struggle for collective memory," participating in the formation of competing interpretations of the past (Varfolomeyev 11–34). Research by Banu Ramazanova and Gulnara Abikeyeva dedicated to the digitalization and hybridization of the documentary form reveals the expansion of the expressive possibilities of the authorial statement (Ramazanova and Abikeyeva 67–77). A specialized study of Vladimir Tyulkin's oeuvre traces the evolution of his approach to the selection and portrayal of subjects: from conflict-driven antiheroes of the early period to a more tolerant and humanistic tone in his later works (Seitzhan 95–111).

At the same time, existing scholarship virtually overlooks the correlation between how directors articulate the principles of documentary cinema and how these principles are implemented in specific directorial solutions. The work of Katerina Suvorova and Kanat Beisekeyev also remains considerably less studied. This paper addresses this gap by juxtaposing the directors' statements regarding their own method with a textual analysis of specific films and episodes.

The theoretical and methodological foundation of the study lies in Andrew Sarris's auteur theory. Sarris identifies three premises of authorship: technical competence, the distinguishable personality of the director, and the interior meaning arising from the body of work (Sarris 561–564). In this article, these concepts are used not to construct a hierarchy of directors, but to identify recurrent thematic, aesthetic, and ethical solutions. This approach makes it possible to examine individual films in relation to more stable authorial principles manifested in the choice of themes and subjects, the methods of organizing material, and the nature of authorial presence.

When applied to documentary cinema, this model requires refinement. In fiction film, authorial individuality is traditionally associated with mise-en-scène, dramaturgical structure, and visual style, whereas in documentary filmmaking it also manifests in the director's attitude toward pre-existing reality and people. The organization of observation, the distance between the camera and the subject, the permissible degree of intervention, the method of working with testimonies, and the editing interpretation of the footage become essential. Therefore, the directorial vision in documentary cinema encompasses not only stylistic individuality, but also the director's cognitive and ethical attitude.

To account for this specificity, the auteur theory is complemented by the approaches of Bill Nichols and Jaimie Baron. They emphasize that "a distinct point of view, or voice, shapes the film" (Nichols and Baron 128). The concept of the documentary voice makes it possible to examine the directorial vision as a set of rhetorical, visual, editing, and ethical decisions through which the film establishes a specific attitude toward the represented reality. The research considers not only the recurrence of themes and motifs, but also the mode of observation, the nature of interaction with subjects, the degree of authorial intervention, the emotional distance, and the mode of trust offered to the viewer.

The research material comprises interviews with Vladimir Tyulkin, Katerina Suvorova, and Kanat Beisekeyev, alongside six of their films: Tyulkin's *Povelitel' mukh* (*Lord of the Flies*, 1991) and *13 kilometrov* (*13 Kilometers*, 2018); Suvorova's *Zavtra more* (*Sea Tomorrow*, 2016) and *Pet' svoi pesni / MEN SEN EMES* (*Sing Your Songs*, 2019); and Beisekeyev's *Bala* (*Child*, 2017) and *Zhena* (*Wife*, 2021). The selection of these three directors does not claim to be representative of the entire documentary cinema of Kazakhstan during the period of independence. They were selected for comparative analysis as authors of different generations who emerged in diverse production and media environments — ranging from late Soviet and post-Soviet auteur documentary filmmaking to independent festival and digital production — and who turn to various types of documentary subjects and social issues. Choosing two films by each director makes it possible to test whether the authorial principles articulated in the interviews find consistent embodiment across different thematic material and, in Tyulkin's case, across a significant temporal span.

Methodologically, the study is built upon the comparison of two levels. At the first stage, an interview analysis is conducted, aimed at identifying the directors' conceptualizations of documentality, the role of the author, the subject, the boundaries of intervention, and the tasks of the documentary statement. At the second stage, a textual analysis of specific films and individual episodes is carried out. The study examines the organization of image and screen space, camera work, editing and sound, the nature of authorial presence, the modes of interaction with the subject, and the correlation between individual experience and the social and cultural context. Comparing these two levels makes it possible to determine how the principles articulated by the directors in interviews are implemented in specific cinematic solutions and to what extent their consistent repetition in the analyzed films allows to speak of a stable directorial strategy and the manifestation of the directorial vision.

Vladimir Tyulkin: The Directorial vision as an Exploration of the Human Inner World

The documentary statement as an authorial attitude is most distinctly traced in the oeuvre of Vladimir Tyulkin. In an interview, the director defines documentary cinema as an "exploration of life and the human inner world," adding: "When you explore a person's soul... you try to understand yourself through them" (Rakhimova). At the same time, Tyulkin emphasizes the subjective nature of documentality: a film represents "the truth of the artist's inner world," since "there is no objectivity in documentary cinema; everything depends on the artist" (Rakhimova). Thus, a documentary film is understood by him not so much as the recording of an event, but as an authorial exploration of the human being. This attitude defines Tyulkin's directorial method as well. The preliminary script serves merely as a starting point: "I explore a theme... Then I begin to explore the person, to explore the situation, forgetting about this script... Exploration is a must" (Rakhimova). Consequently, the film emerges as the result of the interaction between the initial concept and the gradual understanding of the subject and the material.

These ideas are most consistently embodied in the film *Lord of the Flies* (1991). From the very exposition, the director demonstrates a rejection of neutral external recording of events. Utilizing a subjective camera with wide-angle optics simulating the flight of a fly, Tyulkin organizes the movement of the gaze across the protagonist's courtyard. To a variation of the "Internationale" motif, the camera approaches the seated old man and ends its movement on his gray head. This is followed by a close-up of the fly, cutting directly to the protagonist's face. The sequence of these shots creates the impression of a peculiar penetration into the character's consciousness. From the opening minutes, the film's space is organized not around an external event, but around the protagonist's inner world, which directly corresponds to Tyulkin's own definition of documentary cinema as the exploration of the human being.

The next editing structure reveals the other side of his authorial attitude: the subjectivity of the documentary statement. The protagonist attempts to swat a fly, and his hand strikes the camera lens directly. Following this, the musical theme of the Soviet television program *Vremya* (*Time*) begins to play, and the protagonist's name and the film's title appear against the backdrop of fragments from Hieronymus Bosch's paintings. Documentary footage, Soviet television symbolism, and religious-allegorical painting are merged into a unified figurative system. The director thereby does not seek to eliminate his own presence from the documentary material, but consciously sets the direction for its interpretation. Reality acquires additional meaning through editing, music, and cultural associations, which corresponds to Tyulkin's expressed idea regarding the impossibility of objective documentary cinema.

Of particular importance is the next staged scene. In a static frontal composition, an empty armchair is placed on a slight elevation. Accompanied by a sharp sound, the protagonist appears in it, followed by the appearance of a headwear and a long staff in the same manner. After a strike of the staff, the frame's space is filled with dogs, and an eagle's wings unfold behind the protagonist's back, visually perceived as his own. The staged organization of the space is not concealed, but rather emphasized by a recurring sound motif and the sequential appearance of compositional elements.

In this case, staging does not replace documentary reality, but concentrates the author's understanding of the character, transforming him into a symbolic figure of power (see Fig. 1). This aligns with Tyulkin's position, which permits staged elements in documentary cinema if they become a method for a deeper exploration of the human being (Rakhimova).



Figure 1. Staged construction of the image of power in V. Tyulkin's *Lord of the Flies* (1991): a – the empty chair; b – the final composition with the protagonist. Film stills.

This strategy receives further development in the episode where the protagonist discusses how the state system should be structured. A close-up of his face against a dark background is gradually replaced by a camera pull-out, revealing two more synchronously speaking images of the same person on the right and left. Reddish lighting and the threefold duplication of the figure disrupt the integrity of the realistic portrait and translate the monologue into a symbolic register. The resulting image allows for various readings — as a fragmentation of personality, a claim to speak on behalf of a multitude, or the symbolic self-deification of the protagonist. It is significant, however, that Tyulkin does not spell out these meanings through authorial commentary: the protagonist's inner conflict is revealed through the organization of the image itself.

The examined episodes show that Tyulkin's authorial attitude is implemented directly through the organization of cinematic language: the subjective camera, editing, cultural associations, staged elements, and the symbolic transformation of the image. This aligns with Bill Nichols and Jaimie Baron's proposition that a distinct point of view, or the director's voice, shapes the film (Nichols and Baron 128). In *Lord of the Flies*, the author's voice manifests primarily through the figurative organization of documentary material, transforming the story of a specific individual into a reflection on power and the desire for control.

The stability of the identified authorial attitude is tested on the material of Tyulkin's considerably later work, *13 Kilometers* (2018), filmed twenty-seven years after *Lord of the Flies*. The film traces the journey of a blind farmer from a wintering hut to *aul* (village), during which the protagonist returns to significant episodes of his own life. The very physical movement across the steppe gradually acquires the character of an inner journey, once again embodying the director's conception of documentary cinema as an exploration of the human being.

Already at the beginning of the film, the protagonist steps out into the boundless steppe. His small figure is visually correlated with the scale of the surrounding space, while off-screen words are heard: "My century, probably, has passed. I was born later than my century. That is probably why I am not like others." From the opening frames, the external route acquires an inner dimension: the road becomes not only a physical movement, but also a space for the protagonist's reflection on his own life and otherness. If in *Lord of the Flies* the penetration into the character's inner world was indicated through a subjective camera and an active symbolic construction, here Tyulkin resolves the same task through the correlation of the human figure, space, and off-screen monologue. Following the credits, the film directly turns to the protagonist's memory. Blurred footage of the past shows him approximately twenty years earlier, when he was grazing a flock of sheep alongside his wife. These images alternate with the present time: the protagonist, continuing his journey, smiles at his own memories. He then steps out of the frame, followed by three landscape shots already devoid of human presence. The editing juxtaposition of memory, the walking man, and the nature that remains after his departure makes it possible to read the steppe landscape as an image of a different temporal duration, in relation to which human life turns out to be finite and transient. The documentary landscape thereby ceases to perform an exclusively descriptive function and becomes part of an artistic exploration of the protagonist's inner world.

The semantic culmination of the inner journey occurs at the film's finale. During the celebration of Independence Day, the protagonist performs a song about the homeland, after which he states: "I am an ordinary person. Ordinary, like everyone else. Just a blind man who wants to live." This statement compositionally correlates with the beginning of the film, where he defines himself through his difference from others: "That is probably why I am not like others." The protagonist's physical journey thus acquires an internal dimension — moving from the experience of his own otherness to the realization of a commonality with other people.

The comparison of *Lord of the Flies* and *13 Kilometers* reveals not the repetition of specific techniques, but the stability of the authorial attitude amidst a noticeable evolution of cinematic language. In the early film, a person's inner world is explored through an active authorial construction — deforming optics, staging, cultural quotations, and visual metaphors; in *13 Kilometers*, through the road, landscape, memory, and off-screen monologue. At the same time, in both cases, external reality becomes the starting point of a movement toward the protagonist's inner experience, through which Tyulkin addresses broader social and historical issues. Thus, the understanding of documentary cinema as an exploration of the human being remains the stable foundation of his directorial vision.

Katerina Suvorova: The Exploration of Man within the Space of Social and Cultural Processes

Katerina Suvorova represents a different model of the documentary statement. While for Tyulkin the starting point is the exploration of an individual's inner world, the Suvorova's directorial vision is formed around the immersion of man into a broader

social, cultural, and spatial context. In an interview regarding the film *MEN SEN EMES* (2019), the director directly defines her own method: "Our film is an exploration," emphasizing that the authors "had no desire to expose anyone"; it was more important to understand "the root causes of the conflict" (Khodzhayeva). Discussing her work on *Sea Tomorrow* (2016), Suvorova also noted the necessity of finding a precise form for discussing a place that demands respect and resists simplification. Thus, a documentary film is understood by her as an exploration that involves immersion into a specific environment and a rejection of straightforward explanations of what is happening.

These principles are most consistently implemented in the film *Sea Tomorrow* (2016). Already in the exposition, instead of explaining the causes of the Aral Sea disaster, Suvorova immerses the viewer into the space of its consequences: the camera moves through a dry steppe, where human figures and grazing animals appear against the backdrop of gathering storm clouds, yet the expected rain does not happen. Then a ship unexpectedly begins to move across the dried-up steppe; only later does the viewer discover a truck pulling it overland. Suvorova does not construct a metaphor through staging, but discovers it within the observed reality itself and organizes the sequence of its perception. The space thereby ceases to be a background for human history and becomes an independent part of the exploration of the consequences of the ecological disaster (see Fig. 2).



Figure 2. A ship in the landscape of the dried-up Aral Sea.
Film still from K. Suvorova's *Sea Tomorrow* (2016).

The rejection of a simplified explanation of the problem is manifested in the episode featuring the female ecologist. A daily life scene in which a woman is whitewashing walls cuts to her close-up and her discourse on the sea's reaction to human intervention. According to her, the reduction of water inflow leads to an increase in salinity and the disappearance of fish, whereas the return of water contributes to the restoration of some organisms while altering the living conditions of others. She contrasts human and natural time: "People are in a hurry. But everything must be done slowly. Compared

to the sea, a person's life is very short..." Instead of a simple cause-and-effect scheme, the film offers a representation of the complexity of the interaction between man and the natural environment, with this perspective emerging from the protagonist's own experience rather than from authorial commentary.

Another side of this attitude is revealed by the episode featuring the old gardener working on saline soil. The soundscape is dominated by the sounds of a shovel and the steppe wind; the director does not accompany the action with an explanatory commentary, allowing the protagonist's daily routine to exist in its own duration. This correlates with Suvorova's statement that the film is dedicated not so much to the ecological disaster itself as to people's lives in its "aftermath," and the characters demonstrate that "there is no death where there is action." The consequences of the disaster are revealed here not only as a history of loss, but also as a space of ongoing human life.

The stability of this strategy is manifested in *MEN SEN EMES* (2019), where the subject of exploration becomes the social and cultural conflict surrounding the group Ninety One. The film begins with a dynamic montage of short fragments of television news and music videos, in which the political and social history of independent Kazakhstan alternates with the history of Kazakhstani popular culture. This sequence leads to reports of cancelled Ninety One concerts and protests against the group in various cities across the country, placing a private conflict into a broader historical and cultural context. A street fight following the footage appears to be accidental documentary shooting, yet it is later revealed to be a staged episode of a music video. Just like in the scene with the ship in *Sea Tomorrow*, Suvorova first provides the viewer with incomplete visual information and then introduces additional context that alters the initial perception of what was seen.

The desire to understand the "root causes of the conflict" without denouncing either side is especially distinct in the juxtaposition of public voices. A participant in the protests in Karaganda talks about organizing supporters of the concert cancellation while simultaneously expressing sympathy for the group's fans. The next protagonist admits that he previously held more nationalist views, but it was precisely the protests that prompted him to take an interest in Ninety One and subsequently become a fan. The film then transitions to an English-language panel discussion on Generation Z, where the private conflict acquires a broader sociological context. Such a movement from individual stories to social analysis does not eliminate contradictions, but preserves the complexity of the cultural environment.

The comparison of *Sea Tomorrow* and *MEN SEN EMES* demonstrates the stability of Suvorova's authorial attitude amidst a changing subject of research. In the first film, the complexity of reality is revealed through the interaction between man and space, everyday action, and ecological memory; in the second, through historical context and the juxtaposition of various public voices. In both cases, meaning is not communicated to the viewer as a ready-made authorial judgment, but emerges from the observation and comparison of elements of reality. In this way, directorial vision can be defined as an attitude toward exploring complex social reality through the interaction between man and environment, accompanied by a rejection of unambiguous explanations of what is happening.

Kanat Beisekeyev: Ethical Responsibility and the Priority of Human Story

A third model of the documentary statement is demonstrated by Kanat Beisekeyev. While for Tyulkin the psychological and moral exploration of man becomes central, and for Suvorova — the immersion of man into the social and cultural environment, Beisekeyev's directorial vision is built around the ethical responsibility to the subject and the priority of their personal story. In an interview with Informburo, the director explicitly formulates the principle: "I try not to harm the subject"; if a person feels uncomfortable, Beisekeyev is ready to abandon the use of the footage. Discussing his motivation for creating the film *Bala* (2017), he notes that a television report on adopted children seemed untruthful and unethical to him, which is why he decided to shoot "his own version," emphasizing: "I tried not to lie" (Bodrova). In another public appearance, the director formulates yet another principle: "the story must be put first," whereas technique is important only insofar as it helps tell it and "does not constrain the subjects" ("Kanat Beisekeyev rasskazal"). These statements allow us to view ethical responsibility and the priority of the human story as interrelated foundations of his directorial vision.

Bala begins with statistical data on the international adoption of Kazakhstani children, but following this, Beisekeyev shifts the narrative from depersonalized figures to individual stories. In Chicago, eighteen-year-old Jordan/Rustem shows family photographs and talks about himself in his own voice; ten-year-old Milo/Damir is introduced through the observation of his daily communication with his father — games, jokes, and family scenes. In both cases, the status of an adopted child appears only after the viewer has met the subject as a specific individual and a family member. The social problem is consequently not eliminated, yet it does not replace the individual human experience.

Especially indicative is the scene in which Damir recalls his life in the orphanage and his biological mother. He says that he remembers her name — Akmaral — and would like to meet her someday. To Beisekeyev's question about what he would say to her upon meeting, the boy, after some hesitation, answers: "Hello." The camera remains on a close-up of the subject, yet the director does not continue the interrogation and, after a pause, shifts the narrative to the next character. The principle of "not harming the subject" does not mean avoiding painful questions here: the director enters the space of personal memory, but does not demand from the child a more definite or emotionally expressive reaction than the one he is ready to give. At the same time, memories of Kazakhstan are accompanied by nationally marked musical motifs, hence the interviewer's restraint is combined with the author's organization of the story through the means of imagery, editing, and music.

The stability of this ethical attitude is also manifested in the film *Wife* (2021), dedicated to domestic violence. As in *Bala*, the film begins with statistical data, after which the narrative shifts to individual testimonies. One of the female protagonists, staying at a crisis center, responds to the director's quietly voiced off-screen question about the reason for her consent to the interview: "I simply have nowhere to go." Another woman refuses to give her name; the film preserves her anonymity visually as well — her face is concealed by dark glasses and a protective mask. In the first woman's account

of the most severe episodes of violence, the camera periodically shifts attention from her face to close-ups of her hands. Beisekeyev does not avoid traumatic testimony, consequently regulating the degree of visual intrusion during moments of the heroines' emotional vulnerability and respecting the boundaries designated by them (see Fig. 3).



Figure 3. Ethical strategies in the visual representation of women in K. Beisekeyev's *Wife* (2021): preserving anonymity and regulating visual distance. Film stills.

In this regard, Beisekeyev's directorial practice aligns with Kate Nash's proposition regarding the direct connection between documentary ethics and aesthetics (Nash 224). In the films under review, the ethical attitude is implemented through specific formal solutions: the transition from statistics to individual testimony, the subject's opportunity to speak in their own name, the preservation of anonymity, the choice of framing scale, and the shift of the camera's object of attention during emotionally vulnerable moments. Ethical responsibility consequently turns out, as a result, to be not an external limitation of the documentary image, but a principle governing the organization of cinematic language.

The comparison of *Bala* and *Wife* makes it possible to define Beisekeyev's stable strategy: a socially significant problem is translated from the language of statistics into the space of individual testimony, where specific human experience is given priority. Addressing potentially sensational and traumatic themes, the director strives not to reduce the subject to an illustration of a social problem, preserving their right to their own voice and regulating the degree of authorial intervention. Thus, the principles formulated

by Beisekeyev — “not to lie,” “not to harm the subject,” and “to put the story first” — receive concrete embodiment in his directorial practice.

The results of the comparative analysis of the three directorial practices are presented in Table 1.

Table 1. The ratio of the directors’ conceptions about documentary cinema and the identified directorial strategies

Director	Conception Formulated in Interviews	Identified Directorial Strategy	Primary Means of Realization
Vladimir Tyulkin	Documentary cinema as an “exploration of life and the human inner world”; recognition of the subjectivity of the documentary gaze	Psychological and moral exploration of the human inner world	Subjective camera; allegory; staged elements; symbolic organization of the image; landscape; memory; off-screen monologue
Katerina Suvorova	Film as an “exploration”; the desire to understand the “root causes of the conflict” without denouncing	Exploration of complex social reality through the interaction between man and environment	Observation; spatial organization; duration; contextualization; juxtaposition of various public voices
Kanat Beisekeyev	“Not to lie”; “not to harm the subject”; “to put the story first”	Ethically responsible narration of the individual story	Transition from statistics to the individual; direct speech; preservation of anonymity; regulation of visual distance; respecting the subject’s boundaries

The conducted analysis makes it possible to answer the research question regarding the correlation between the directors’ authorial conceptions of documentary cinema and the specific features of their directorial practice. The comparison of interviews by Tyulkin, Suvorova, and Beisekeyev with a textual analysis of specific films and episodes demonstrates that the conceptions of documentality formulated by them receive consistent embodiment in their directorial strategies. At the same time, this does not imply a literal correspondence between the stated method and each individual cinematic decision, but rather the consistency of principles recurring across the analyzed films.

The comparative analysis reveals three distinct strategies of the authorial position. In Tyulkin’s work, the exploration of the human inner world remains a consistent principle amidst a noticeable evolution of cinematic language — shifting from the active symbolic construction of *Lord of the Flies* to the contemplative intonation of *13 Kilometers*. In Suvorova’s case, the authorial position is realized through the exploration of social reality via the interaction between man and environment, coupled with the aspiration to avoid an unambiguous evaluation of what is happening. For Beisekeyev, ethical responsibility toward the subject becomes a principle governing the organization of individual testimony and cinematic language itself. As a result, the differences among

the three directorial practices manifest not only in subject matter, but also in the nature of authorial presence, the organization of observation, and the relationship with the subject and the viewer.

The obtained results indicate that directors' interviews serve as a significant yet non-self-sufficient source for studying the authorial position. Statements regarding one's own method acquire analytical value when compared with concrete cinematographic practice. The authorial position is discovered precisely in the relationship between the director's formulated conceptions of documentary cinema and their consistent embodiment in the formal and ethical solutions of the film.

The study is limited to the analysis of three directors and six films and does not claim to describe the entirety of Kazakhstan's documentary cinema of the independence period. At the same time, the proposed approach can be applied to a broader corpus of Kazakhstan's documentary filmmaking to investigate how individual directors' visions of documentality are transformed into consistent artistic and ethical strategies.

REFERENCES

- Abikeyeva, Gulnara. "Cinema As the Leading Creative Industry of Kazakhstan." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 7, no. 1, 2022, pp. 54–66, DOI: <https://doi.org/10.47940/cajas.v7i1.545>. (In Russian)
- Aitymbetov, Nurken, et al. "Nation-Building in Kazakhstan: Kazakh and Kazakhstani Identities Controversy". *Bilig*, no. 74, 2015, pp. 1–20, <https://izlik.org/JA72AK78PB>.
- Bodrova, Yevgeniya. "Kanat Beisekeev: ya ponimayu, chto mogu legko razdrazhat' cheloveka, i starayus' ne navredit' geroyu." ["Kanat Beisekeyev: I Understand that I Can Easily Annoy a Person, and I Try Not to Harm the Protagonist."] *Informburo.kz*, 24 November 2017, <https://informburo.kz/interview/kanat-beysekeev-ya-ponimayu-chto-mogu-legko-razdrazhat-cheloveka-i-starayus-ne-navredit-geroyu.html>. (In Russian)
- Isaacs, Rico. *Film and Identity in Kazakhstan: Soviet and Post-Soviet Culture in Central Asia*. London & New York, I.B. Tauris, 2018.
- Khodzhaeva, Danelya. "Katerina Suvorova: "My — kazakhstanskije rezhissery i my khotim govorit' s kazakhstanskoi publikoi." ["Katerina Suvorova: 'We are Directors from Kazakhstan, and We Wish to Address the Kazakhstani Audience'."] *The Steppe*, 16 August 2019, <https://the-steppe.com/lyudi/katerina-suvorova-my-kazakhstanskije-rezhissery-i-my-hotim-govorit-s-kazakhstanskoy-publikoy>. (In Russian)
- Nash, Kate. "Documentary-for-the-Other: Relationships, Ethics and (Observational) Documentary." *Journal of Mass Media Ethics*, vol. 26, no. 3, 2011, pp. 224–239, DOI: <https://doi.org/10.1080/08900523.2011.581971>.
- Nichols, Bill, with Jaimie Baron. *Introduction to Documentary*. 4th ed., Bloomington, Indiana University Press, 2024.
- Rakhimova, Kaisha. "Kazakhstanskoe dokumental'noe kino segodnya: Vladimir Tyul'kin." ["Kazakh Documentary Films Today" Vladimir Tyulkin."] *VOSMERKA*, 19 May 2020, <https://vosmerka.kz/kazakhstanskoe-dokumentalnoe-kino-segodnya-vladimir-tyulkin/>. (In Russian)
- Ramazanova, Banu. "Documentary Cinema as Social Therapy: Kazakhstan's Experience in Portraying Collective Trauma on Screen." *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 19, no. 1, 2025, pp. 67–79, DOI: <https://doi.org/10.1080/17503132.2025.2450928>.
- Ramazanova, Banu, and Gulnara Abikeyeva. "Creativity as a Defining Trend of Evolvement in Modern Documentary Cinema." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 7, no. 1, 2022, pp. 67–77, DOI: <https://doi.org/10.47940/cajas.v7i1.538>. (In Russian)
- Sarris, Andrew. "Notes on the Auteurs Theory in 1962." *Film Culture*, no. 27, 1962, pp. 1–8, <https://dn721605.ca.archive.org/0/items/film-culture-1962-no-27/film-culture-1962-no-27.pdf>. Accessed 23 March 2026.
- Seitzhan, Aidos. "Rethinking the Position of a Human Being in a Socio-Cultural Context in the Concept of Film Director Vladimir Tyulkin." *Saryn*, vol. 12, no. 3, 2024, pp. 95–111, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.12.2024.208>. (In Russian)
- "Kanat Beisekeev rasskazal, kak snimat' dokumental'noe kino v Kazakhstane." ["Kanat Beisekeyev Shared How to Shoot Documentary Films in Kazakhstan."] *ER10 Media*, 31 August 2021, <https://er10.kz/read/it-novosti/kanat-bejysekeev-rasskazal-kak-snimat-dokumentalnoe-kino-v-kazakhstane/>. (In Russian)

Varfolomeyev, Yegor. "Tema goloda 1932–1933 godov v dokumental'nom kinematografe Respubliki Kazakhstan: analiz sopernichayushchikh narrativov." ["The 1932–1933 Famine in the Documentary Cinema of the Republic of Kazakhstan: An Analysis of Competing Narratives."] *Interaction. Interview. Interpretation*, vol. 17, no. 3, 2025, pp. 11–34, DOI: <https://doi.org/10.19181/inter.2025.17.3.1>. (In Russian)

""Zavtra more': Rezhisser Katya Suvorova o tom, kak ona popala v Aral'sk i pochemu reshila snyat' o nem fil'm." ["*Sea Tomorrow*: Director Katya Suvorova Talks About How She Ended Up in Aralsk and Why She Chose to Make a Film About It."] *The Steppe*, 14 July 2016, <https://the-steppe.com/lyudi/zavtra-more-rezhisser-katya-suvorova-ob-aralskom-more>. (In Russian)

UDC 791.43:316.347
DOI 10.59850/SARYN.3.14.2026.381

Gulnara Abikeyeva

Doctor of Sciences (Cinema Studies), Professor, Turan Film Academy,
Turan University, President of the Association of Film Critics of Kazakhstan
(Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0002-0704-1476

email: gabikeyev@gmail.com

ARTICLE

FROM FESTIVAL AND COMMERCIAL TO PEOPLE'S CINEMA: THE TRANSFORMATION OF KAZAKHSTANI CINEMA AS A REFLECTION OF NATIONAL IDENTITY

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

Received by editorial: 09.04.2026

Accepted to publish: 24.08.2026



© 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

Abikeyeva, Gulnara. "From Festival and Commercial to People's Cinema: The Transformation of Kazakhstani Cinema as a Reflection of National Identity." *Saryn*, vol. 14, no. 3, 2026, pp. 93–106, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.381>.

KEYWORDS

Kazakhstani cinema, national identity, people's cinema, cultural code, arthouse cinema, commercial cinema, imagined community, nation.

DECLARATION
OF GENERATIVE AI

During the preparation of this work, the author utilized ChatGPT (version 5.0) for language translation of the manuscript into English and the abstract into Kazakh, as well as for identifying secondary theoretical literature regarding arthouse and commercial cinema. The core idea, theoretical framework, article structure, film analysis, and conclusions are based on author's own research and original thinking. All outputs were reviewed, edited, and verified by the author, who takes full responsibility for the content of the publication.

ABSTRACT. This article examines the transformation of Kazakhstani cinema from the festival films of the first decades of independence, through the rapid development of commercial production after 2015, to the emergence in the post-pandemic period of a new phenomenon defined as "people's cinema." The research problem lies in the existing division of the country's film industry into arthouse cinema, oriented toward international festivals, and commercial films designed for mass domestic distribution. The purpose of the study is to identify the principal characteristics of people's cinema and explain the significance of this phenomenon for the formation of contemporary national identity. The study employs historical-cultural, comparative, and film studies methods, making it possible to trace changes in the systems of film production and distribution and to analyze the themes, dramaturgy, and cultural codes of recent films. The empirical basis of the study includes *Qash (Run, 2022)* directed by Aisultan Seitov, *Dos-Muqasan* (2021) and *Bolmagan Balalyq Shaq (The Lost Childhood, 2025)* directed by Aidyn Sakhaman, as well as other works of contemporary Kazakhstan cinema. The analysis shows that people's cinema combines the artistic techniques of auteur cinema with an orientation towards a broad audience. It draws upon collective historical memory, the national language, traditions and rituals, family relationships, music, religion, and heroic figures that evoke a shared emotional response. The scholarly novelty of the study lies in conceptualizing the notion of "people's cinema" in the context of contemporary Kazakhstan. The article concludes that such cinema not only reflects an already existing national identity but also actively participates in its formation, creating a space of collective recognition and strengthening Kazakhstan's "imagined community." The proposed approach may be used in further studies of national cinema, cultural policy, and contemporary nation-building processes.

UDC 791.43:316.347

DOI 10.59850/SARYN.3.14.2026.381

Гульнара Ойратовна Абикеева

Өнертану докторы, «Тұран» университетінің Turan Film Academy жоғары мектебінің профессоры, Қазақстан киносыншылар қауымдастығының президенті (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0002-0704-1476

email: gabikeyev@gmail.com

МАҚАЛА

ФЕСТИВАЛЬДІК ЖӘНЕ КОММЕРЦИЯЛЫҚ КИНОДАН ХАЛЫҚ КИНОСЫНА ДЕЙІН: ҰЛТТЫҚ БІРЕГЕЙЛІКТІҢ КӨРІНІСІ РЕТІНДЕГІ ҚАЗАҚСТАНДЫҚ КИНЕМАТОГРАФТЫҢ ТРАНСФОРМАЦИЯСЫ

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

Редакцияға түсті: 09.04.2026

Басылымға қабылданды: 12.08.2026



© 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

Абикеева, Гульнара. «Фестивальдік және коммерциялық кинодан халық киносына дейін: ұлттық бірегейліктің көрінісі ретіндегі қазақстандық кинематографтың трансформациясы». *Saryn*, т. 14, № 3, 2026, 93–106 б., DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.381>. (Ағылшынша)

Тірек сөздер

Қазақстандық кинематограф, ұлттық бірегейлік, халық киносы, мәдени код, артхаус киносы, коммерциялық кино, қиялдағы қауымдастық, ұлт.

Жасанды интеллект құралдарын пайдалану туралы мәлімдеме

Осы жұмысты дайындау барысында автор ChatGPT (5.0 нұсқасын) мақаланың мәтінін ағылшын тіліне және аннотациясын қазақ тіліне аудару, сондай-ақ артхаус және коммерциялық кинематографияға қатысты қосымша теориялық әдебиеттерді іздеу мақсатында пайдаланды. Алынған барлық материалдар автор тарапынан тексеріліп, редакцияланды. Жарияланымның мазмұнына толық жауапкершілікті автор өз мойнына алады.

Аңдатпа. Мақалада қазақстандық кинематографтың тәуелсіздіктің алғашқы онжылдықтарындағы фестивальдік кинодан 2015 жылдан кейінгі коммерциялық өндірістің қарқынды дамуы арқылы постпандемиялық кезеңде «халық киносы» деп айқындалатын жаңа құбылыстың пайда болуына дейінгі трансформациясы қарастырылады. Зерттеу мәселесі отандық кинематографтың негізінен халықаралық фестивальдерге бағытталған артхаус киносына және ішкі нарықтағы бұқаралық прокатқа арналған коммерциялық фильмдерге бөлінуімен байланысты. Зерттеудің мақсаты – халық киносының негізгі сипаттарын айқындап, бұл құбылыстың қазіргі ұлттық бірегейлікті қалыптастырудағы маңызын ашу. Жұмыста кино өндірісі мен прокат жүйесіндегі өзгерістерді анықтауға, сондай-ақ соңғы жылдардағы фильмдердің тақырыптарын, драматургиясын және мәдени кодтарын талдауға мүмкіндік беретін тарихи-мәдени, салыстырмалы және кинотану әдістері қолданылады. Зерттеу материалы ретінде режиссер Айсұлтан Сейітовтің «Қаш» (2022), «Дос-Мұқасан» (2022), режиссер Айдын Сахаманның «Болмаған балалық шақ» (2025) және қазіргі қазақстандық киноның басқа да туындылары алынды. Нәтижесінде халық киносы авторлық кинематографияның көркемдік тәсілдерін кең аудиторияға бағдарланумен ұштастыратыны анықталды. Ол ұжымдық тарихи жадқа, ұлттық тілге, дәстүрлер мен рәсімдерге, отбасылық қарым-қатынастарға, музыкаға, дінге және көрермендерде ортақ эмоционалдық әсер тудыратын кейіпкерлер бейнесіне жүгінеді. Зерттеудің ғылыми жаңалығы «халық киносы» ұғымын қазіргі Қазақстан жағдайында тұжырымдамалық тұрғыдан негіздеуде жатыр. Қорытындылай келе, мұндай кино қалыптасқан ұлттық бірегейлікті бейнелеп қана қоймай, ұжымдық тану кеңістігін құру және қазақстандық «қиялдағы қауымдастықты» нығайту арқылы оның орнығуына белсенді ықпал ететіні анықталды. Ұсынылған тәсіл ұлттық кинематографты, мәдени саясатты және қазіргі ұлт қалыптастыру үдерістерін одан әрі зерттеуде қолданылуы мүмкін.

UDC 791.43:316.347
DOI 10.59850/SARYN.3.14.2026.381

Гульнара Ойратовна Абикеева

Доктор искусствоведения, профессор Turan Film Academy Университета «Туран»,
президент Ассоциации кинокритиков Казахстана (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-0704-1476

email: gabikejev@gmail.com

СТАТЬЯ

ОТ ФЕСТИВАЛЬНОГО И КОММЕРЧЕСКОГО – К НАРОДНОМУ КИНО: ТРАНСФОРМАЦИЯ КАЗАХСТАНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА КАК ПРОЯВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

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

Поступила в редакцию: 09.04.2026

Принята к публикации: 12.08.2026



© 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

Абикеева, Гульнара. «От фестивального и коммерческого – к народному кино: трансформация казахстанского кинематографа как проявление национальной идентичности». *Saryn*, т. 14, № 3, 2026, с. 93–106, DOI: <https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.381>. (На английском)

Ключевые слова

Казахстанский кинематограф, национальная идентичность, народное кино, культурный код, артхаусное кино, коммерческое кино, воображаемое сообщество, нация.

Заявление об использовании инструментов искусственного интеллекта

При подготовке данной работы автор использовал ChatGPT (версия 5.0) для перевода текста статьи на английский язык и аннотации – на казахский, а также для поиска дополнительной теоретической литературы, посвященной артхаусному и коммерческому кинематографу. Основная идея, теоретическая база, структура статьи, анализ фильмов и выводы опираются на собственные исследования и оригинальные идеи автора. Все полученные материалы были проверены и отредактированы автором, который несет полную ответственность за содержание публикации.

Аннотация. В статье рассматривается трансформация казахстанского кинематографа от фестивального кино первых десятилетий независимости через стремительное развитие коммерческого производства после 2015 года к появлению в постпандемийный период нового феномена, который предлагается определить как «народное кино». Постановка проблемы связана с существующим разделением отечественного кинематографа на артхаусное кино, ориентированное преимущественно на международные фестивали, и коммерческие фильмы, рассчитанные на массовый внутренний прокат. Цель исследования – определить основные характеристики народного кино и раскрыть значение этого явления для формирования современной национальной идентичности. В работе применяются историко-культурный, сравнительный и киноведческий методы, позволяющие проследить изменения в системе кинопроизводства и проката, а также проанализировать тематику, драматургию и культурные коды фильмов последних лет. Материалом исследования стали картины «Қаш» (2022) режиссера Айсултана Сеитова, «Дос-Мұқасан» (2022), «Болмаған балалық шақ» (2025) режиссера Айдына Сахамана и другие произведения современного казахстанского кино. В результате выявлено, что народное кино соединяет художественные приемы авторского кинематографа с ориентацией на широкую аудиторию. Оно обращается к коллективной исторической памяти, национальному языку, традициям и ритуалам, семейным отношениям, музыке, религии и образам героев, вызывающим общее эмоциональное переживание. Научная новизна исследования заключается в концептуализации понятия «народное кино» применительно к современному Казахстану. Делается вывод, что такое кино не только отражает уже существующую национальную идентичность, но и активно участвует в ее формировании, создавая пространство коллективного узнавания и укрепляя казахстанское «воображаемое сообщество». Предложенный подход может быть использован при дальнейшем изучении национального кинематографа, культурной политики и современных процессов нациостроительства.

Introduction

The transformation of Kazakhstani cinema from festival and commercial film towards people's cinema has a longer history than might appear at first glance. In the mid-1980s, the preconditions for arthouse cinema emerged in Kazakh film. This development resulted from a consistent transformation of the intellectual and artistic environment at the *Qazaqfilm* studio.

Prominent film industry figures, including *Goskino* Chairman Olzhas Suleimenov and *Qazaqfilm* Editor-in-Chief Murat Auezov alongside other intellectuals, sought to create an environment distinct from the Soviet ideological model of filmmaking. The "godfather" of the *Kazakh New Wave*, Murat Auezov said, "When a general movement begins, when a culture sets about addressing its tasks, an atmosphere emerges that elevates talented people, independently of anyone's organized efforts" (qtd. in Abikeyeva 33).

At the time, this objective was not formulated as the creation of arthouse cinema, yet something far more substantial was achieved: young, progressive directors and screenwriters were invited to Alma-Ata for co-productions. Irakli Kvirikadze made *Vozvrashchenie Ol'mesa* (*The Return of Olmes*) together with Malik Yakshimbetov; Aleksei German Sr. wrote the screenplay for *Gibel' Otrara* (*The Fall of Otrar*) for Ardak Amirkulov; the writer Anatoly Kim worked in close collaboration with Yermek Shinarbayev; and Sergei Bodrov Sr. recruited an entire "Kazakh Directing Workshop" at VGIK.

Over the course of just five years (1982–1987), the aesthetic paradigm of Kazakh cinema was fundamentally transformed, expanding its boundaries and laying the foundations for a new national cinema.

The cinema of independent Kazakhstan, specifically the *Kazakh New Wave*, became known throughout the world through film festivals. This was arthouse cinema, which dominated the 1990s and remained predominant until 2005, when the country's cinema network was restored.

It is important to understand that the *Kazakh New Wave* did not create Kazakhstan's arthouse cinema from nothing; rather, it was the most striking outcome of the artistic and institutional restructuring that began at *Qazaqfilm* around 1982–1985. The *Wave* took shape through the simultaneous emergence of a generation of young directors trained in Sergei Solovyov's workshop. Their films emerged concurrently with the collapse of the USSR, which opened the doors to international film festivals. As a result, the *Kazakh New Wave* films circulated at festivals for an entire decade while domestic distribution within Kazakhstan lay in ruins.

The situation began to shift as the cinema network recovered. Akan Satayev's *Reketir* (*Racketeer*, 2007) was the first commercial film, followed by Farhat Sharipov's *Skaz o rozovom zaitse* (*Tale of a Pink Hare*, 2010) and Askar Uzabayev's *Gashyq Jurek* (*Cocktail for a Star*, 2010). Yet the truly rapid rise of commercial cinema in Kazakhstan began in 2015 with the release of *Kelinka Sabina* (*Daughter-in-law Sabina*) and *Qazaqsha biznes* (*Business in Kazakh*). Over a five-year period (2015–2020), the box-office share of domestic cinema in Kazakhstan surged remarkably from 3 per cent to half of the market. This growth was primarily driven by commercial-sector initiatives led by screenwriters, directors, producers, and alumni of the popular television

comedy show KVN¹. Most of the content produced consisted of comedies. By the early 2020s, Kazakhstan's film industry had become clearly divided between arthouse (festival) cinema and commercial sector for the domestic market.

In the post-pandemic period, films began to appear between these two poles that could not be fully assigned to either established model. They employ the artistic language of auteur cinema or address complex historical and social subjects, yet they are made for wide national distribution. These films turn to collective memory, the Kazakh language, music, family relationships, traditions, and rituals — to a cultural experience that audiences can recognize and experience as shared. To describe this phenomenon, the article proposes the concept of "people's cinema."

In this context, "people's" is neither a judgement of a film's quality, nor a genre designation, nor a synonym for commercial success or patriotic subject matter. People's cinema refers to films that combine an auteur or socially significant statement with an orientation towards a broad domestic audience and create a space of collective cultural and emotional recognition.

The article asks the following research question: what changes in subject matter, artistic language, and forms of communication with the audience allow us to speak of the emergence of people's cinema, and how does it differ from festival and commercial cinema? The hypothesis is that people's cinema arises at the intersection of two previously separate models: it inherits from auteur cinema the ambition to make an artistic and social statement, and from commercial one an orientation towards wide distribution. Its distinguishing feature lies in transforming national history, language, music, family experience, and cultural rituals into a shared emotional event.

To test this hypothesis, the article examines Aisultan Seitov's *Qash* (*Run*, 2022), and Aidyn Sakhaman's *Dos-Muqasan* (2022) and *Bolmagan Balalyq Shaq* (*The Lost Childhood*, 2025). These films make it possible to explore three mechanisms of collective recognition: engagement with historical trauma, the uniting of generations through music and language, and the reproduction of traditional models of family responsibility.

Theoretical Approaches to Auteur, National, and People's Cinema

The concept of auteur cinema emerged in André Bazin's writings during the rise of the *French New Wave* (97). For Bazin, the director is not merely the technical executor of a screenplay, but the film's central creative figure, whose artistic vision determines the work's form and meaning. Following the *French New Wave*, the concept of arthouse cinema spread throughout the world. In Soviet cinema, it emerged during the Thaw. Marlen Khutsiyev's films *Mne dvadtsat' let* (*I Am Twenty*, 1965) and *Iyul'skii dozhd'* (*July Rain*, 1967) resonated with the explorations of the *French New Wave*. Neya Zorkaya wrote about the importance of arthouse cinema's emergence in Soviet filmmaking, noting that its form served as a means of resisting Soviet ideology (Zorkaya).

Whereas André Bazin viewed directorial authorship as the consistent expression

of an individual worldview manifested through the choice of subjects and artistic form (96), David Bordwell defines art cinema as a distinctive mode of film

1 KVN (*Club of the Funny and Inventive*) is a popular televised competition where teams representing various universities, institutions, and cities compete in humorous sketches, improvisations, and witty responses to predetermined themes.

narration characterized by loosened causal links, psychological ambiguity, an open ending, and the emphatic presence of an authorial position (58).

Steve Neale supplements the aesthetic understanding of arthouse cinema with an institutional one: such cinema exists within a particular system of production, distribution, and recognition that includes international festivals, specialized criticism, and limited theatrical release (35). This approach is especially important for Kazakhstan, where, after the collapse of the Soviet film-distribution system, festivals became auteur cinema's principal channel for reaching audiences.

Another body of scholarship concerns the concept of national cinema. Andrew Higson proposes defining it not only by the place of production, but also at the level of consumption —by the ways in which a national audience receives films and uses them to interpret its own experience (36). Stephen Crofts, in turn, demonstrates the plurality of national-cinema models, which depend on their industrial, cultural, and political relationships with Hollywood, the state, and the international market (50).

Benedict Anderson's concept, developed in *Imagined Communities*, is crucial to understanding the phenomenon of people's cinema (30). According to Anderson, the nation is not an objectively existing unity but an "imagined community": its members will never know most of their fellow citizens personally, yet they feel that they belong to the same community. People's cinema becomes not merely a form of entertainment or artistic expression, but a space of collective recognition in which viewers encounter familiar patterns of behavior, historical memory, cultural codes, language, humor, and values on screen. If arthouse cinema primarily articulates an authorial vision, and commercial cinema is oriented towards market success, people's cinema functions as a mechanism for the symbolic unification of society, contributing to the formation and strengthening of contemporary Kazakhstan's "imagined community."

National identity, moreover, is not a fixed set of attributes established once and for all. Stuart Hall proposes understanding cultural identity as an ongoing process through which a society forms representation of itself (222). Cinema, therefore, does not simply reflect a ready-made national identity; it participates in producing it. In his analysis of post-Soviet Kazakhstan, Rico Isaacs shows how images of the nomad, warrior, and statesman are used to construct different versions of national identity (399). However, the prevailing focus on state-sponsored historical projects does not fully explain the situation of recent years, when private producers and directors have increasingly taken the initiative and domestic audiences have become crucial participants in the production of a film's meaning.

It is precisely at the intersection of scholarship on arthouse, national, and commercial cinema that a theoretical gap emerges. Existing concepts do not adequately describe films that retain an auteur or socially significant statement, enter wide national distribution, and produce an effect of collective cultural recognition. In this study, people's cinema is understood not as a genre or a state ideological model, but as a mode of interaction between cinema and a national audience. It is defined by a combination of three factors: artistic significance, an address to a broad audience, and the capacity to create collective recognition.

Main Section: People's Cinema as a Space of Collective Recognition

The films under consideration differ substantially in genre and style: *Qash* engages with a national historical trauma; *Dos-Muqasan* adopts the form of a musical biopic; and *Bolmagan Balalyq Shaq* combines social drama with elements of magical realism. In all three films, however, an individual story becomes a means of interpreting collective experience. It is precisely this movement from the private to the shared that allows them to be considered different manifestations of people's cinema.

Qash: Collective Trauma

One of the first examples of people's cinema was Aisultan Seitov's *Qash* (2023). The director made the film not so much for festivals as to deliver an important civic statement: an attempt to comprehend a tragic chapter in Kazakh history — the *Asharshylyq* (famine) of the 1930s. Artistically, it is an auteur work, yet its distribution strategy was oriented towards wide theatrical release. Seitov made a film intended to articulate, and thereby help process, one of the most devastating collective traumas experienced by the people. Rather than attempting to recreate the full scale of the tragedy, the director focuses on a local story dominated by an existential fear for a child's life. In essence, this is the first large-scale story about the famine to appear in contemporary cinema. In 1991, the director Damir Manabai made an important film about the era, *Surzhekei – angel smerti* (*Surzhekei: Angel of Death*, 1991) but the crisis of the film-distribution system left it largely inaccessible to a broad audience. Three decades later, the subject demanded a new interpretation. *Qash* combines the artistic language of auteur cinema with an orientation towards a broad national audience. The film brings family memories of the *Asharshylyq* into the public sphere and transforms historical trauma into a collectively experienced emotion (See Fig. 1).



Figure 1. Film still from *Qash (Run)*. Directed by Aisultan Seitov. 2022.

Dos-Muqasan: Language, Music, and Intergenerational Unity

Another clear example of people's cinema is Aidyn Sakhaman's *Dos-Muqasan* (2022). The film brought to the fore the audience's demand for works capable of generating a collective emotional response. Choosing the story of the vocal-instrumental ensemble *Dos-Muqasan* as the narrative basis makes the film particularly revealing for the study of how different generations remember the past. Yefrat Sharipov's screenplay is structured so that the older generation relives its era, while younger viewers discover specific Soviet realities that appear contradictory from today's perspective — most notably, the restrictions imposed upon, and lack of support for songs performed in Kazakh. Had a film about *Dos-Muqasan* been made by the ensemble's contemporaries, it would inevitably have taken the form of nostalgic reflection. The involvement of young filmmakers makes it possible to view the period from a distance, through the prism of a new generation's perception. It is a film about preserving the Kazakh language and national song culture in forms appropriate to that era, under the pressure of Soviet ideology (See Fig. 2).

The film foregrounds a linguistic opposition: Russian represents official institutions, whereas Kazakh functions as a marker of ethno-cultural consolidation and the ensemble members' creative self-realization. Russian becomes the language of Soviet power, while Kazakh is the language of friendship, music, and national consciousness. By adapting folk songs to a contemporary popular sound, *Dos-Muqasan* made Kazakh culture part of modern youth culture. The accusation of "nationalism" levelled against the group is therefore not an incidental detail, but an expression of the film's central conflict.

The "people's" character of *Dos-Muqasan* is determined less by the popularity of the musical group itself than by the socio-cultural context in which it is represented. The film demonstrates how music in the Kazakh language evolved from an instrument for preserving national identity into the people's shared emotional memory.



Figure 2. Film still from *Dos-Muqasan* (2021). Directed by Aidyn Sakhaman. 2021.

Bolmagan balalyq shaq: Kinship and Responsibility

Aidyn Sakhaman's next film, *Bolmagan Balalyq Shaq* (2025), based on Akberen Yelgezek's autobiographical novella, transfers an individual writer's memory into the realm of collective audience experience. In it, the director reveals one of Kazakh society's fundamental cultural codes: if a child is deprived of proper parental care — in this case, the father has died and the mother has married a man who rejects the boy — an older male relative assumes responsibility for him. Although the film depicts the imperfect living conditions in this family and a lack of parental affection, the protagonist receives essential care, grows up among his cousins, benefits from their protection, and ultimately develops into his own person (See Fig. 3).

The film's central cultural code is the extended family's responsibility for a child. It does not idealize this tradition: Akosh works hard and suffers from a lack of love, while the title itself emphasizes the irreparable loss of childhood. Nevertheless, kinship ties save him from complete isolation. In this respect, the film enters into dialogue with Askhat Kuchinchirekov's *Bauryna salu* (2024), which likewise depicts both the traumatic and the protective dimensions of a child being raised by older relatives.

In the finale, the adult Akosh reconciles two feuding families. The protagonist does not reproduce the violence he has experienced; he breaks its cycle. This scene shifts a private biography onto a shared moral plane: family grievances and broken kinship ties are familiar to many viewers, and the reconciliation is therefore perceived as a moral imperative addressed to them.



Figure 3. Film still from *Bolmagan Balalyq Shaq* (*The Lost Childhood*). Directed by Aidyn Sakhaman. 2025.

Research Findings

The analysis identifies the principal elements of people's cinema that help unite a national audience and form an "imagined community" in Benedict Anderson's sense. Key thematic directions represented in films of recent years include:

- films about historical events that matter to the entire nation and seek to unite it (*Qash (Run)*, *Oyan*, *Qazaq! (Rise, Kazakh!)*, *Zhel toqtagan zher (The Land with No Wind)*, *Zhambyl: zhana dauir (Zhambyl: A New Era)*, and others);

- films depicting Kazakh rituals and traditions (*Bauryna salu, Papa umer v subbotu* (*Dad Died on Saturday*), *Bolmagan Balalyq Shaq* (*The Lost Childhood*));
- films reflecting the everyday life of the Kazakh people: family dramas (*Ystyq Uia* (*Family Nest*), *Ot* (*Fire*), comedies about weddings and celebrations (*toi*), and relationships with in-laws (*qudalar*), and so on;
- films that evoke shared emotions through beloved songs and portrayals of musicians and composers (the musical films *Dos-Muqasan, Stop, noch'* (*Soldier of Love*), *Baqyt Qushagynda* (*In the Embrace of Happiness*));
- films that convey heroism not only through history, but also through everyday trials, sport, and action (*Paralimpiets* (*The Paralympian*), *Vremya patriotov* (*Time of Patriots*), *Qazhymuqan*);
- films that unite viewers through an engagement with Islam — *Peiish. Jumaq ananyn tabanynyn astynda* (*Peiish: Heaven Is Beneath a Mother's Feet*), *Dastur* (*Tradition*), and others.

As this list shows, contemporary Kazakhstan cinema already includes a substantial number of people's films. The defining quality of people's cinema, however, is that it must be seen by a broad national audience rather than existing only on the festival circuit. Its development therefore depends not only on filmmakers, but also on distributors and state cultural policy.

From 2019 to 2022, the State Center for the Support of National Cinema funded socially significant projects. At present, priority is increasingly given to commercially viable films. Commercial genre cinema such as comedies, horror films, melodramas, and disaster films can, however, find its audience independently. State support is especially necessary for films whose authors have something to say to society but which cannot exist solely according to the laws of the market. This does not mean ideological commissioning, but trust in artists and directors capable of independently addressing profound and socially significant subjects. The essential thing is to listen to them.

Conclusion

Contemporary Kazakhstani cinema may be regarded as one of the key instruments of nation-building, in which the nation is formed not through declarations, but through repeated cultural practices and collectively experienced events.

Mass commercial cinema produced today in the Kazakh language forms a shared symbolic field in which, following Benedict Anderson's logic, an "imagined community" arises and is experienced as real. People's films like *Dos-Muqasan*, *Qash*, and others engage with collective and communicative memory, uniting generations. Films about history or everyday heroism expand the pantheon of heroes and translate patriotism into the realm of everyday responsibility; films that engage with religion restore an ethical and spiritual sphere to cinema, bringing together ethnic, civic, regional, and religious identities. Films about musicians and composers unite audiences emotionally and culturally.

In this sense, contemporary Kazakhstani cinema does not so much reflect an already constituted nation as continually reproduce it — through language, heroes, emotions,

and rituals — making nation-building a living and continuous cultural process. Nation-building in cinema is not a myth, but a repeated practice. It can be expressed succinctly in the following formula: cinema = language + memory + heroism + emotion + ritual → the nation as lived experience.

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)
- Anderson, Benedict. *Voobrazhaemye soobshchestva. Razmyshleniya ob istokakh i rasprostraneni natsionalizma* [Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism]. Translated by Vladimir Nokolayev, Moscow, Kanon-press-Ts, Kuchkovo Pole, 2001. (In Russian)
- Bazin, André. *Chto takoe kino? [What Is Cinema?]*. Translated by Viktor Bozhovich and Izabella Epstein, Moscow, Iskustvo, 1972. (In Russian)
- Zorkaya, Neya. *Istoriya otechestvennogo kino. XX vek. [The History of the Soviet Cinema. 20th Century]*. Moscow, Belyi gorod, 2014. (In Russian)
- Bordwell, David. "The Art Cinema as a Mode of Film Practice." *Film Criticism*, vol. 4, no. 1, 1979, pp. 56–64, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/44018650>. Accessed 26 March 2026.
- Bordwell, David, et al. *Iskusstvo Kino: vvedenie v istoriyu i teoriyu kinematografa [Film Art: An Introduction]*. Translated by Anna Ievleva, Moscow, Bombora, 2024. (In Russian)
- Crofts, Stephen. "Reconceptualizing National Cinema/s." *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 14, no. 3, 1993, pp. 49–67, DOI: <https://doi.org/10.1080/10509209309361406>.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." *Identity: Community, Culture, Difference*. Edited by Jonathan Rutherford, London, Lawrence & Wishart, 1990, pp. 222–237.
- Higson, Andrew. "The Concept of National Cinema." *Screen*, vol. 30, no. 4, 1989, pp. 36–47, DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/30.4.36>.
- Isaacs, Rico. "Nomads, Warriors and Bureaucrats: Nation-building and Film in Post-Soviet Kazakhstan." *Nationalities Papers*, vol. 43, no. 3, 2015, pp. 399–416, DOI: <https://doi.org/10.1080/00905992.2013.870986>.
- Neale, Steve. "Art Cinema as Institution." *Screen*, vol. 22, no. 1, 1981, pp. 11–40, DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/22.1.11>.

ҚОСЫМША

20–31

Акира Мацумото

КЕЛІССӨЗДЕР КЕҢІСТІГІ РЕТІНДЕГІ ШЕКАРА: ШӘКЕН АЙМАНОВТЫҢ
«АТАМАННЫҢ АҚЫРЫ» ФИЛЬМІНДЕГІ ҰЛТТЫҚ БІРЕГЕЙЛІК
ЖӘНЕ «ӨЗГЕ» БЕЙНЕСІНІҢ ТРАНСФОРМАЦИЯСЫ **Ағылшынша**

1-ші сурет. «Атаманның ақыры» фильмінен кадр («Қазақфильм» киностудиясы, режиссері Шәкен Айманов, 1970).

32–52

Алиаскар Онгар

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

1-ші сурет. «Болмаған балалық шақ» фильмінен кадр. Режиссері Айдын Сахаман. 2025.

2-ші сурет. «Ыстық ұя» фильмінен кадр. Режиссері Дархан Кәріпов. 2025.

3-ші сурет. «Ыстық ұя» фильмінен кадр. Режиссері Дархан Кәріпов. 2025.

4-ші сурет. «Ыстық ұя» фильмінен кадр. Режиссері Дархан Кәріпов. 2025.

5-ші сурет. «Мама» фильмінен кадр. Режиссері Айбек Нығмет. 2026.

6-шы сурет. «Тастамашы, ана» фильмінен кадрлар. Режиссері Рабиға Әбілпатта. 2026.

7-ші сурет. Фильмдерден кадрлар: а, б – «Құшақташы, мама». Режиссері Нұрғиса Әлмұрат. 2026; в – «Мама». Режиссері Айбек Нығмет. 2026; г – «Болмаған балалық шақ». Режиссері Айдын Сахаман. 2025.

53–72

Инна Смаилова

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

1-ші, 2-ші суреттер. «Тұл» фильмінен кадрлар. Режиссер Шәрипа Оразбаева. 2023.

3-ші сурет. «Велошах» фильмінен кадрлар. Режиссер Асель Аушакимова. 2024.

4-ші сурет. «Тұл». Режиссер Шәрипа Оразбаева. 2023.

5-ші, 6-шы суреттер. «Мадина» фильмінен кадрлар. Режиссер Айжан Қасымбек. 2023.

7-ші сурет. «Мадина» фильмінен кадрлар. Режиссер Айжан Қасымбек. 2023.

73–92

Айдос Сейітжан

ТӘУЕЛСІЗ ҚАЗАҚСТАННЫҢ ҰЛТТЫҚ ДЕРЕКТІ КИНОСЫНДАҒЫ
РЕЖИССЕРДІҢ АВТОРЛЫҚ ҰСТАНЫМЫ **Ағылшынша**

1-ші кесте. Деректі кино туралы авторлық көзқарастар мен анықталған режиссерлік стратегиялардың арақатынасы

1-ші сурет. Билік бейнесінің қойылымдық ұйымдастырылуы: а – бос кресло;
б – кейіпкермен құрылған қорытынды композиция. «Шыбындар әміршісі» фильмінен кадрлар. Режиссер Владимир Тюлькин. 1991.

2-ші сурет. Құрғаған Арал теңізі кеңістігіндегі кеме. «Ертең теңіз» фильмінен кадр. Режиссер Катерина Суворова. 2016.

3-ші сурет. Әйел кейіпкерлерді визуалды репрезентациялаудың этикалық стратегиялары: анонимділікті сақтау және визуалды арақашықтықты реттеу. «Әйел» фильмінен кадрлар. Режиссер Канат Бейсекеев. 2021.

93–106

Гульнара Абикеева

ФЕСТИВАЛЬДІК ЖӘНЕ КОММЕРЦИЯЛЫҚ КИНОДАН ХАЛЫҚ
КИНОСЫНА ДЕЙІН: ҰЛТТЫҚ БІРЕГЕЙЛІКТІҢ КӨРІНІСІ РЕТІНДЕГІ
ҚАЗАҚСТАНДЫҚ КИНЕМАТОГРАФТЫҢ ТРАНСФОРМАЦИЯСЫ

Ағылшынша

1-ші сурет. «Қаш» фильмінен кадр. Режиссер Айсұлтан Сейітов. 2022.

2-ші сурет. «Дос-Мұқасан» фильмінен кадр. Режиссер Айдын Сахаман. 2022.

3-ші сурет. «Болмаған балалық шақ» фильмінен кадр. Режиссер Айдын Сахаман. 2025.

APPENDIX

32–52

Aliaskar Ongar

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

Figure 1. Film still from *Bolmagan balalyq shaq* (*The Lost Childhood*). Directed by Aidyn Sakhaman. 2025.

Figure 2. Film still from *Ystyq Uia* (*Warm Nest*). Directed by Darkhan Karipov. 2025.

Figure 3. Film still from *Ystyq Uia* (*Warm Nest*). Directed by Darkhan Karipov. 2025.

Figure 4. Film still from *Ystyq Uia* (*Warm Nest*). Directed by Darkhan Karipov. 2025.

Figure 5. Film still from *Mama* (*Mom*). Directed by Aibek Nigmat. 2026.

Figure 6. Film stills from *Tastamashy, Ana* (*Don't Leave Me, Mother*). Directed by Rabiga Abilpatta. 2026.

Figure 7. Film stills from: a, 6 – *Qushaqtashy, Mama* (*Hug Me, Mom*). Directed by Nurgissa Almurat. 2026; b – *Mama* (*Mom*). Directed by Aibek Nigmat. 2026; r – *Bolmagan balalyq shaq* (*The Lost Childhood*). Directed by Aidyn Sakhaman. 2025.

53–72

Inna Smailova

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

Figures 1, 2. Film stills from *Tul* (*Lonesome*). Directed by Sharipa Urazbayeva. 2023.

Figure 3. Film still from *Veloshakh*. Directed by Assel Aushakimova. 2024.

Figure 4. Film still from *Tul* (*Lonesome*). Directed by Sharipa Urazbayeva. 2023.

Figures 5, 6. Film stills from *Madina*. Directed by Aizhan Kassymbek. 2023.

Figure 7. Film still from *Madina*. Directed by Aizhan Kassymbek. 2023.

ПРИЛОЖЕНИЕ

20–31

Акира Мацумото

ГРАНИЦА КАК ПРОСТРАНСТВО ПЕРЕГОВОРОВ: НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА «ДРУГОГО» В ФИЛЬМЕ ШАКЕНА АЙМАНОВА «КОНЕЦ АТАМАНА»

На английском

Рисунок 1. Кадр из фильма «Конец атамана» (киностудия «Казахфильм», реж. Шакен Айманов, 1970).

73–92

Айдос Сейітжан

АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ РЕЖИССЕРА В НАЦИОНАЛЬНОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО НЕЗАВИСИМОГО КАЗАХСТАНА

На английском

Рисунок 1. Постановочная организация образа власти: а – пустое кресло; б – итоговая композиция с героем. Кадры из фильма «Повелитель мух». Режиссер Владимир Тюлькин. 1991.

Рисунок 2. Корабль в пространстве высохшего Аральского моря. Кадр из фильма «Завтра море». Режиссер Катерина Суворова. 2016.

Рисунок 3. Этические стратегии визуальной репрезентации героинь, сохранение анонимности и регулирование визуальной дистанции. Кадры из фильма «Жена». Режиссер Канат Бейсекеев. 2021.

Таблица 1. Соотношение авторских представлений о документальном кино и выявленных режиссерских стратегий.

93–106

Гульнара Абикеева

ОТ ФЕСТИВАЛЬНОГО И КОММЕРЧЕСКОГО – К НАРОДНОМУ КИНО: ТРАНСФОРМАЦИЯ КАЗАХСТАНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА КАК ПРОЯВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

На английском

Рисунок 1. Кадр из фильма «Қаш». Режиссер Айсултан Сеитов. 2022.

Рисунок 2. Кадр из фильма «Дос-Мұқасан». Режиссер Айдын Сахаман. 2022.

Рисунок 3. Кадр из фильма «Болмаған балалық шақ». Режиссер Айдын Сахаман. 2025.

31.08.2026 басып шығару үшін қол қойылған. Пішімі 60x84 1/8. Офсеттік қағаз 80 гр/м2. Цифлік басып шығару. Segoe UI қаріп түрі. Көлемі 13,02 шар. б. ш. п. Таралымы 30 дана. «Мирный Пиксель» баспаханасында басылған. Қарағанды қ., Ержанов көшесі, 18 үй.

Подписано в печать 31.08.2026. Формат 60x84 1/8. Бумага 80 гр/м2 офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Segoe UI. Объем 13,02 усл. п. л. Тираж 30 экз. Отпечатано в типографии ТОО «Мирный Пиксель», г. Караганда, ул. Ержанова, 18.

Signed to print 31.08.2026. Size 60x84 1/8. Plain paper 80 g/m2. Digital printing. Segoe UI font used. Volume 13,02 estimate printed sheets. Circulation 30 copies. Printed by "Mirnyi Pikel" printing house. 18, Yerzhanov Street, Karaganda.

Saryn