

Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

ӘОЖ 791.072

Қолжазба құқығында

УРАЗБАЕВА ШАРИПА НУРЫМБЕТОВНА

**Заманауи қазақ киносындағы гендердің репрезентациясы
(1991-2016)**

6D041600 – Өнертану

Философия докторы (PhD)
дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация

Ғылыми кеңесшілер

Ергебеков М.А. - өнертану
докторы (PhD), профессор

Боймерс Б. - өнертану
докторы (PhD), профессор

Қазақстан Республикасы
Алматы, 2019

МАЗМҰНЫ

АНЫҚТАМАЛАР	3
БЕЛГІЛЕУЛЕР МЕН ҚЫСҚАРТУЛАР	4
КІРІСПЕ	5
1 КИНО ӨНЕРІНДЕГІ ГЕНДЕР «РЕПРЕЗЕНТАЦИЯСЫ»	17
ЗЕРТТЕУІНІҢ ТЕОРИЯЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ	
1.1 Кино тарихындағы гендер феномені және ондағы «репрезентация» ұғымының сипаты мен тұжырымдамалары	17
1.2 Әлемдік кинематографтағы «әйел киносының» рөлі, сабақтастық пен жаңашылдық мәселелері	29
1 тарау бойынша тұжырым	36
2 ГЕНДЕРЛІК ҰСТАНЫМ КОНТЕКСТІНДЕГІ ҚАЗАҚ КИНО ӨНЕРІНІҢ ӨЗІНДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ	38
2.1 Қазақстандағы гендерлік саясаттың ұлттық кинодағы бейнелік үлгісі және психоаналитикалық тұрғыдағы көркемдік шешімдер	38
2.2 Қазақ кино тарихындағы әйел режиссерлер шығармашылығының қалыптасуы	72
2 тарау бойынша тұжырым	79
3 ҚАЗАҚ КИНОРЕЖИССЕРЛЕРІНІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ДАМУ ҮРДІСТЕРІ	81
3.1 Қазіргі қазақ киносындағы ер режиссерлердің әйел репрезентациясын жасаудағы эстетикалық ерекшеліктері	81
3.2 Заманауи жас буын әйел режиссер фильмдеріндегі көркемдік бағыттар	104
3 тарау бойынша тұжырым	119
ҚОРЫТЫНДЫ	121
ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ	124
ҚОСЫМША А Фильмография	133
ҚОСЫМША Б Зерттеу жұмысына үлес қосқан материалдар	146

АНЫҚТАМАЛАР

Бұл диссертациялық жұмыста келесі терминдерге сәйкес анықтамалар қолданылған:

Кинематография - (гр. kinematos - қозғалыс, grapha - жазу) – техникалық құралдар арқылы кинофильмдерді өндіретін және оны көрермендерге ұсынатын мәдениеттің бір саласы, өнердің ең бұқаралық түрі.

Кинорежиссер - сценарий мазмұнын экран арқылы жүзеге асыру барысында фильмдердегі қойылымдардың көркемдік ерекшеліктерін ұйымдастырушы, кино өнеріндегі негізгі мамандардың бірі.

Гендер - «gender» ағылшын тілінен аударғанда «тек» деген мағынаны білдіреді. Бұл жыныс түсінігінен бөлек, биологиялық тұрғыдан емес, әлеуметтік жағдайларға байланысты қарастырылады. Сонымен қатар әйелдер мен ерлер арасындағы қоғамдық және мәдени айырмашылықтардың жасандылығын да алға тартады.

Репрезентация - «repraesentatio», «re» және «praesetare», яғни «қайта ұсыну» деген мағынаны береді. Репрезентация сезім, бейне, дауыс сынды түйсіктерді бір арнаға тоғыстыра келе ақпараттық болмыс құрайды.

Интерпретация - «interpretatio» латын тілінен «түсіндіру» деген мағынада. Фильмдегі оқиға барысын, оның идеясы мен астарлы ойын ұғу мақсатында көркемдік шешімдерді зерделеу және концепциясын тану.

Гегемония - бір әлеуметтік топтың қандай бір екінші топқа билік жүргізу түрі, басымдылық таныту көрінісі.

Феминизм - (лат.femina - әйел), екі жақты түсіндірілетін құбылыс. Бірінші, бұл әйелдер теңдігі үшін күресетін саяси қозғалыс. Екінші, интеллектуалды түрдегі қозғалыс. Яғни, классикалық үлгідегі саяси қозғалысқа қарағанда өзінің мазмұны және дәлелдер бойынша кеңірек түрдегі философиялық ағым.

Әйел зерттеуі - (women's studies) 1970 жылдары АҚШ-та әлеуметтік және гуманитарлық ғылымдарда феминендік теорияның ықпалымен пайда болды. Әйелдердің зерттеу мақсаты - мәдениеттің, қоғамның және ғылымның өзін әйелдердің тұрғысынан («әйелдердің көзі») қайта қарау, яғни бұрынғы ғылыми дәстүр бәрін «ерлер тұрғысынан» бағалау және талдау сынды түсініктерді салыстырмалы түрде қарастыру. Тарихи түрде гендерлік зерттеулердің алдында қалыптасқан.

Когнитивтік тәсіл - психологиялық зерттеулерде адамның мінез-құлқына, сыртқы әлемнің объектілерінің репрезентациялануының әсеріне негізделген заманауи көзқарас. Мұндағы басты принциптердің бірі – антропоцентристік көзқарас.

Феноменологиялық көзқарас - метафоралармен жұмыс жасауда, талдауда және құру барысында адамның ішкі әлеміне әсер етудің тиімді құралы.

Көркем бейне - кез-келген шығармада өмір құбылыстарын белгілі бір түйінге жинақтай отырып, типтендіріп, жан бітіріп суреттеу үлгісі. Шындықты танудағы ерекше эстетикалық категория.

БЕЛГІЛЕУЛЕР МЕН ҚЫСҚАРТУЛАР

БҒСБК ВГИК	Білім және ғылым саласындағы бақылау комитеті С.А.Герасимов атындағы бүкіл Ресей мемлекеттік кинематография институты (Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А.Герасимова)
ЖОО	Жоғары оқу орны
Реж.	Режиссер
«Қазақфильм»	Ш. Айманов атындағы «Қазақфильм» киностудиясы
К/ф	Көркемфильм
Д/ф	Деректі фильм
ҚР	Қазақстан Республикасы
ЦОКС	Біріккен Киностудиялар Орталығы (Центральная объединенная киностудия)
ГИТИС	Ресей Театр өнер институты (Российский университет театрального искусства)
НЛП	Нейролингвистикалық бағдардау жүйесі (нейролингвистическое программирование)
ғғ.	Ғасырлар
бб.	Беттер
жж.	Жылдар
БАҚ	Бұқаралық ақпарат құралдары
ХКФ	Халықаралық кинофестиваль
КСРО	Кеңестік Социалистік Республикалар Одағы
АҚШ	Америка Құрама Штаттары
БҰҰ	Біріккен Ұлттар Ұйымы
ҚазММУ	С. Ж. Асфендияров атындағы Қазақ Мемлекеттік медицина университеті
ҚазМҰУ	әл-Фараби атындағы Қазақ Мемлекеттік Ұлттық университеті
ММКФ	Мәскеу халықаралық кинофестивалі (Московский международный кинофестиваль)
ТВ	Телевизия

КІРІСПЕ

Жұмыстың жалпы сипаттамасы.

«Заманауи қазақ киносындағы гендердің репрезентациясы» (1991-2016) деп аталатын бұл диссертациялық жұмыста еліміз Тәуелсіздік алған жылдарынан бастап қазіргі кезеңге дейінгі қазақ киносындағы гендерлік мәселесінің өзіндік ерекшеліктері мен репрезентациясы кинотанушылық контекстер мен өнертанушылық үдерістер бойынша талданып, сарапталды.

«Репрезентация» терминіне ғылыми негіздеме беріле отырып, әлемдік киноөнеріндегі гендер түсінігінің Батыстық және Шығыстық моделіне салыстырмалы түрде этникалық-ғұрыптық дүниетаным ауқымы аясында мифологиялық, діни, философиялық, тарихи типтерге жіктеліп, осы сатыларда орын алған гендерлік түсініктер мен үрдістер эволюциясы қазақ киносында зерттелді.

Ал қазақ көркемсуретті киносындағы гендер ерекшеліктерінің даму тарихын, негізгі тұжырымдамалары мен бірегей сипатын зерттеу заманауи Қазақстан кино үрдісін тереңірек түсінуге, болашақтағы даму бағытын болжауға елеулі септігін тигізері хақ.

Зерттелетін тақырыптың өзектілігі.

Қазақстандағы «гендер» мәселесін зерттеу ең жас сала болып табылады. Бұл мәселе қоғамда кеңінен көтеріліп дамуы ХХ ғасырдың соңына тұспа тұс келеді. Қазіргі кезде қоғамдағы гендер түсінігі бойынша ер және әйелдің орны, олардың рөлімен осыған байланысты әлеуметтік үрдістер ерекше өзекті мәселеге айналып отыр. Себебі қазіргі жаһандану барысында бейбітшілік пен тұрақтылықты қамтамасыз ету үшін зорлықсыз өмір сүрудің идеалдарын, барлық адамзатқа ортақ құндылықтың негіздерін іздеу қажеттігі туып тұр. Елбасы Нұрсұлтан Әбішұлы Назарбаев ел дамуының жарқын үлгісі мен нақты қадамдарын көрсететін батыл шешімдерге құрылған «Болашаққа бағдар: Рухани жаңғыру» атты мақаласында: «Мемлекет пен ұлт құрыштан құйылып, қатып қалған дүние емес, үнемі дамып отыратын тірі ағза іспетті. Ол өмір сүру үшін заман ағымына саналы түрде бейімделуге қабілетті болуы керек» [1] деп атап көрсеткен. Елбасы мұнда сананы жаңғырту керектігін, ұлттық болмыстан айырылып қалмай, оны әлемдік құндылықтармен үйлестіре отырып, Қазақстанның игілігіне жарату жолындағы мақсат-мүдделер туралы өзекті мәселені алға тартады. Сонымен қатар «Қазақстан – 2050» Стратегиясы қалыптасқан мемлекеттің жаңа саяси бағыты» атты Қазақстан халқына Жолдауында Елбасы ең алдымен қоғамдағы әйелдердің орнына баса назар аударады: «Қазақстан – зайырлы мемлекет. Азаматтарды ар-ождан бостандығымен қамтамасыз ете отырып, мемлекет, дегенмен қоғамға өз бетімен біздің дәстүріміз бен заңдарымызға қайшы келетін әлдебір қоғамдық нормаларды тықпалайтын әрекеттерге өте қатаң қарсы тұратын болады. Біз Қазақстан қыздарының сапалы білім алып, жақсы жұмысқа ие болуы және тәуелсіз болулары үшін барлық жағдайды жасауымыз қажет. Халқымыз «Қыздың жолы жіңішке» дегенге ерекше мән беріп айтады. Бойжеткеннің

жолы, қыздың жолы – қылдай, оны үзуге болмайды. Бойжеткен, әйел заты әрдайым біздің қоғамның теңқұқылы мүшесі, ал ана – оның ең ардақты тұлғасы болды. Біз әйел затына – анаға, жарға, қызға деген қапысыз құрметті қайта оралтуға тиіспіз» [2].

Сондықтанда қазіргі таңда Қазақстанның қоғамдық саяси жағдайына сәйкес елімізде гендерлік саясатқа ерекше көңіл бөлінуде. Ал қоғамның дамуындағы бірден – бір маңызды аспект гендер саясаты әлемнің алдыңғы қатардағы мемлекеттерінің жоғарғы көрсеткіші болып табылады десек, бұл тақырыпты жан – жақты талдау елімізді әлемнің ең дамыған мемлекеттерінің қатарына жетелейтін қарулы құрал іспеттес болмақ.

Әрбір ұлттың айнасы кино өнері болып табылады. Ал бүгінде әлем кинематографиясында гендердің репрезентациялану мәселесі маңызды да елеулі жағдай. Соның ішінде әйел режиссерлер шығармашылығы – ғаламдық кинематографта көп талқыға түсетін маңызды тақырып. Гендер мәселесі ауқымындағы әйел тақырыбы өзекті мәселе ретінде қызық, әрі тез дамып келе жатыр. Қоғамдағы және мәдениеттегі әйел бейнесі, орны және рөліне байланысты ғылыми еңбектер мен гендерлік зерттеулер батыс және алыс-жақын шетелдерде соңғы жүзжылдықта қарқынды дамыған. Ал біздің отандық ғылымда бұл мәселе тек өткен ғасырдың соңғы жылдарында ғана алдыңғы орынға шықты. Сондықтан да біз зерттеу еңбегімізде қоғамдағы елдің психологиясына, өмірге деген көзқарасына әсер ететін бірден бір маңызды сала заманауи қазақ киносындағы «ер» мен «әйел» бейнесінің тұлғалық, идеялық, мазмұндық тұстары мен ер адам және әйел режиссурасындағы гендер репрезентациясына көңіл бөлдік. Өйткені, қазақ киносындағы гендер мәселесі, оның ішінде кино саласындағы әйел режиссурасы осы кезге дейін ғылыми талдауға негіз бола алған жоқ. Сол себепті Қазақстанның өнертану ғылымы гендер теорияларының берері мол талдау әдістерін қолдана отырып гендерлік мәселені салыстырмалы тұрғыдан қолға алатын ғылыми еңбектерге зәру. Аталмыш диссертациялық жұмыс тақырыбының өзектілігі де осы мәселемен тығыз байланысты.

Бұл диссертациялық жұмыстың тағы бір маңызды тұсы – қазақ киносының тарихындағы әйел режиссер фильмдерінің режиссурасындағы негізгі көркемдік бағыттары қарастырылып, әйел режиссурасының фильмнің көркемдік идеясына әсері, оның маңыздық рөлі талданып, зерттелуі болмақ.

Жұмыстың зерттелу деңгейі

Қазақ кинотану тарихында гендер репрезентациясы ғылыми термин тұрғысынан зерттеліп қарастырылмаған. Сол себепті қазақ киносындағы гендер репрезентациясының өзіндік ерекшеліктерін жан – жақты қарастыру үшін ғылымның өзге де салаларында гендер мәселесін зерттеп көрсеткен әлемдік және отандық ғалымдардың зерттелу жұмыстарын назарға алдық.

Жыныстық бастау тақырыбы Аристотель, Платон сияқты ежелгі грек ойшылдарының еңбектерінде көрініс тапқанын байқауға болады. Сонымен қатар, гендер жайлы ойларын жаңа заман философтары: И. Кант [3], Г. В. Ф. Гегель [4], А. Шопенгауэр [5], З. Фрейд [6] және психоаналитиктер К. Г. Юнг

[7], А. Адлер [8], Э. Бадентер [9], Э. Берн [10], Дж. Бернард [11], М. Мид [12], Б. Фридан [13], К. Миллет [14], И. С. Кон [15], К. Хорни [16] сынды ғалымдар жыныстың әлеуметтік теориясының дамуына үлкен үлес қосты. Сондай – ақ, Ж. Лакан [17], М. Фуко [18], Ж. Делез [19], Ж. Деррида [20] сияқты постмодернистердің еңбектері, әсіресе С. де Бовуардың әлемге әйгілі «Екінші жыныс» (Второй пол) [21] кітабы аталмыш тақырыпты жан-жақты қарастырды.

«Гендер» ұғымына Қазақстан ғалымдары тәуелсіздік алған жылдардан кейін шындап назар аударыла бастады. Қазақстандағы гендерлік саясат институтының даму бағыттарына сәйкес психологияда, тарихта, философияда, этнологияда, әдебиеттануда, лингвистика салаларда бірнеше ғалымдар еңбек жазып, зерттеді. Бұған бірден-бір түрткі болған қазақ қоғамындағы әйел бейнесі және гендерлік мәселені зерттеу мен дамуына арналған 1999 жылы жарық көрген «Гендер теориясына кіріспе» (*«Введение в теорию гендера»*) [22] және артынша 2000 жылы шыққан «Әйел жынысы» (*«Пол женщины»*) [23] топтық ғылыми жинақ болды. Ә. Н. Нысанбаев [24], Т.Х. Ғабитов [25], Ғ. Есім [26], А. Құлсариева [27], Ә. Масалимова [28], М. Орынбеков [29], С. Қондыбай [30], Н. Ж. Байтенова [31], Қ. Ш. Нұрланова [32], Г. Г. Соловьева [33], З. Н. Исмағамбетова [34], З. А. Мұқашев [35], Н. А. Усачева [36], З. Қодар [37] сынды беделді отандық философтар әйелдің қоғамдағы рөліне баса назар аударса, Г. Адаева [38], С. Қарпыкова [39], С. М. Шәкірова [40], Н. Шеденова [41] аталмыш тақырыпта кандидаттық жұмыстар қорғап, өз саласында арнайы зерттеген.

Бұл еңбектермен қатар, әртүрлі ғылыми басылымдарда қазақ және орыс тілдерінде жарияланған саясаттану, әлеуметтану, экономика зерттеулері салаларында талқыланған бірнеше ғылыми еңбектер де бар. Олардың қатарында И. Б. Сүлейменованың «Тәуелсіз Қазақстандағы әйелдердің саяси көшбасшылығын қалыптастыру» (*«Становление политического лидерства женщин в независимом Казахстане»*, 2002) [42], Д. М. Айкупешованың «ҚР әйел күші рыногының қалыптасуындағы гендерлік теңдіктің дамуы 2008» [43], Б. Х. Жұбанованың «Қазақстандық педагогикалық ойлар тарихындағы гендерлік идеялар» (*«Гендерные идеи в истории педагогической мысли Казахстана»* 2008) [44], А. Б. Самакованың «Қазақстан қоғамының әлеуметтік трансформациясы аясында гендерлік саясат» (*«Гендерная политика в контексте социальной трансформации казахстанского общества»* 2010) [45], Р. С. Тұрдалиеваның «Көркем әдебиеттегі гендерлік сипат: психолінгвистикалық талдау» (2009) [46], Г. Х. Ғаниеваның «Әлеуметсіздену жеке мінез – құлқына байланысты гендерлік аспектілері» (*«Гендерные аспекты ассоциального поведения личности»* 2010) [47] санауға болады. Олар әйелдердің қоғамдағы рөлінің теориялық аспектілерінің эволюциясын, Қазақстанның дәстүрлі қоғамындағы әйелдің тарихи ерекшелігін анықтауға, отбасындағы рөлін, нарықтық қатынас кезіндегі түрлі тенденцияларды қарастырды.

«Гендер зерттеулері» 2001-інші жылы Қазақ қыздар педагогикалық институтының жанынан ашылған әлеуметтік және гендерлік мәселелер бойынша ғылыми-зерттеу институты арқылы академиялық құрылымдық сипатқа да ие болды. Бұл ғылыми зерттеулердің өз саласында тигізер пайдасы мол.

Жұмыстың теориялық бөлімі кинодағы гендер репрезентациясы ұғымына арналады. Қазақ кинотану тарихында гендер репрезентациясы ғылыми термин тұрғысынан зерттеле қоймағандықтан біз шетелдік кинотанушылар мен ағылшын, орыс тілінде жарық көрген зерттеулерге жүгінеміз.

Жалпы кинотеориядағы «гендер» ұғымының әдістемелік экскурсын жасау үшін ағылшын кино теоригі Л. Малвидің «Көрнекі ләззат және нарративтік кинематограф» (*Laura Mulvey. «Visual pleasure and narrative cinema»*) [48] эссесі, Т. де Лауретистің «Гендерлік технологиялар: теория, кино және көркемсуретті кино туралы мақалалар» (*Teresa de Lauretis. «Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction»*) [49] және «Американдық Фрейд/Гендерлік зерттемелер» (*Американский Фрейд//Гендерные исследования*) [50] кітаптары, К. Дж.Кловердің «Ерлер, Әйелдер және Зерттеулер: Қазіргі заманғы хоррор фильмдегі гендер» (*Carol J. Clover. «Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern horror film»*) [51] кітабы, С. Бемнің «Психологиялық андрогендікті бағалау. Консалтинг және клиникалық психология журналы» (*Bem S. Assessment of psychological androgyny. Journal of Consulting and Clinical Psychology*) [52], Р. Ричтің «Chick Flicks: Феминистік кинематография қозғалысының теориясы мен естеліктері» (*B. Ruby Rich. «Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement»*) [53] кітабы, Э. Коуенің «Әйел репрезентациясы: психоанализ және кино» (*Elizabeth Cowie. «Representing the Woman: Psychoanalysis and Cinema»*) [54], Ж.Л. Бодридің «Негізгі кинематографиялық аппараттардың идеологиялық әсері» («*Baudry J.-L. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus// Film Quarterly»*) [55] мақаласы, Дж. Батлердің «Гендер мәселесі: феминизм және жеке басын өзгерту» (*Butler J. P. Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*) [56] мақаласы, К. Сильверманның «Акустикалық айналар. Психоанализ және кинодағы әйел дауысы» («*The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema»*) [57], К. Джонстонның «Әйел киносы контр-кино ретінде, әйел киносындағы жазбалар» (*Women's Cinema as Counter-Cinema, Notes on Women's Cinema*) [58], сонымен қатар ресейлік зерттеушілердің Е. Смирнова – Ярскаяның «Гендер, билік және кинематограф» («*Гендер, власть и кинематограф»*) [59], Ю. М. Лотманның «Кино таңбасы және киноэстетика мәселелері» («*Семиотика кино и проблемы киноэстетики»*) [60], «Семиосфера» [61], Н. И. Яковлеваның «Гендерлік репрезентация қалыптасуындағы киноның рөлі» («*Роль кино в формировании гендерных репрезентации»*) [62] және осы автордың «Кино жастардың екінші әлеуметтену барысындағы гендерлік технология ретінде» («*Кино как гендерная технология в процессе вторичной социализации молодежи»*) [63] атты мақалалары, А. Усманованың «Визуалды айналым және жыныс тарихы» («*Визуальный*

поворот» и гендерная история) [64] сынды еңбектер бұл диссертациялық жұмыстың теориялық негізінің құрылуына үлесі мол болды.

Репрезентация ұғымы бойынша біз, С. Холлдың «Репрезентация жұмысы, мәдени репрезентация және таңба тәжірибесі» (*The Work of Representation», in Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*) [65] еңбегіне, АҚШ заманауи философиясының көрнекті өкілі М. Вартофскийдің [66], Америкадағы психология ассоциациясының мүшесі, «Гендер психологиясы» кітабының авторы Ш. Берннің [67], сонымен қатар Ж. Деррида [68], Н. Гудмен [69], Х. Й. Зандкюлердің [70] еңбектеріне сүйене отырып, олардың теориялық көзқарастарына жүгінеміз.

Бұл көрсетілген еңбектерде әлемдік кинематографтағы гендер ұғымының даму жолдары, негізгі теориялық тұжырымдамалары дүниежүзіне танымал режиссерлердің шығармашылығына негізделіп зерттеледі.

Ал қазақ киносының кеңестік кезеңін қарастыру үшін отандық кинотанушылар Қ. Сиранов [71], К. Смайылов [72], Р. Абдулахатова [73], Р. Оспанова [74], К. Айнағұлова, Қ. Әлімбаева [75] сынды кинотанушылардың еңбектері құнды дерек көзі болмақ.

Кеңестер Одағы ыдырағаннан кейін Тәуелсіздік алған жылдарда қазақ киносында гендерлік репрезентация тақырыбында арнайы зерттеу жасалып, жүйелі түрде талданып, ауқымды түрде ғылыми-теориялық сараптама жасалынған емес. Дегенменде заманауи қазақ киносындағы гендердің репрезентациялануы мәселесіндегі туындайтын сауалдарға сәйкес бірнеше зерттеушілердің еңбегін айналып өту мүмкін емес. Жекелеген бірнеше ғылыми еңбектер: Б. Р. Нөгербек [76], Г. О. Абикеева [77], Д. Өмірбаев [78], Наурызбекова Г [79], Н. Р. Мұқышева [80], Д. Б. Асымова [81], Г. А. Мұрсалимова [82], И. Т. Смаилова [83], М. А. Ергебеков [84], Г. Б. Көбек [85], Б. Б. Нөгербек [86], А. М. Айдар [87] секілді танымал кинотанушылар мен киносыншылардың тарихи – талдаушылық, танымдық бағытта жазылған монографиялары, кандидаттық, докторлық ғылыми еңбектері және талдау мақалалары бар. Бұл ғалымдар біздің зерттеу нысанамызға алған тақырыбымызды өз жұмыстарының кейбір тұстарында қарастырған.

Әлем оқырмандары алғаш рет қазақ киносындағы әйел репрезентациясы жайында 1993-жылы Д. Тасбулатованың ағылшын тілінде жазған «Шығыстың әйелі: Қазақ киносындағы әйел портреттері» («*Woman of the East: The Portrayal of Women in Kazakh Cinema*») [88] атты мақаласы арқылы таныс болды. Оның жазған мақаласына сілтеме жасай отырып қазақ киносындағы әйел репрезентациясы жайында айтып өтетін түрік тәуелсіз зерттеушісі Гөнүл Дөнмез-Колиннің (Gönül Dönmez-Colin) «Әйел, Ислам және кино» («*Women, Islam and Cinema*») [89] атты еңбегі, кинотанушы Г. Абикееваның 2003-жылы ағылшын тілінде жарық көрген «Әлем естіді: Орталық Азиядан фильмдер» («*The Heard of the world: Films from Central Asia*») [90], «Орталық Азия киносы (1990-2001)» («*Кино Центральной Азии (1990-2001)*») [91] кітаптары, «Өңірдегі мәдени сәйкестікті қалыптастыру тұрғысындағы Орта Азияның кинематографиясында отбасының бейнесі» («*Образ семьи в кинематографе*

Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе») [92] диссертациялық жұмысы аса елеулі болып табылады. Кинодағы гендер репрезентациясы тақырыбын зерттеудегі отандық кинотанушылардың жұмысы қатарында М. Ергебековтің «Гендерлік стереотиптер және заманауи қазақ киносындағы әйелдердің репрезентациясы» [84] шеберлік сабақтарын атап өтуге болады.

Алайда зерттеу жұмысымыздың негізгі бөлігін құрайтын еліміз тәуелсіз алған жылдар кезеңіндегі ұлттық кино саласында гендерлік репрезентация зерттелуіне байланысты арнайы ғылыми сараптама жасалып, зерттеулік жұмыстар жүргізіле қоймағанын тағы да бір айта кеткен жөн.

Зерттеу жұмыстың нысаны – қазақ кино өнеріндегі гендер репрезентациясы.

Зерттеу жұмысының пәні: Тәуелсіздік кезеңіндегі (1991-2016) қазақ кино режиссурасындағы гендер репрезентациясының үдерісі.

Жұмыстың мақсаты мен міндеттері.

Диссертациялық жұмыстың басты **мақсаты** – әлем кинематографиясындағы «гендер» репрезентациясының мәтіндік сараптамасына, феминендік кино теориясы мен ұғымдарының тұжырымдарына сүйене отырып, қазақ көркемсуретті киносы (1991-2016) аясындағы гендерлік репрезентация мәселелерінің өзіндік ерекшеліктерін айқындау үшін төмендегідей **міндеттерді** жүктедік:

- Әлемдік кинотану ғылымы мен кинематографтағы гендер және «репрезентация» ұғымының сипаттық белгілерін айқындап, негізгі тұжырымдамаларын жүйелеу;

- Әлемдік кинематографта қалыптасып келе жатқан «әйел киносы» бағытын ғылыми – теориялық, психоаналитикалық тұрғыда талдау жасай отырып көркемдік деңгейін зерделеу;

- Қазақстан Республикасының гендерлік саясат даму барысындағы бейнелік үлгілердің қазақ киносындағы көріністерін бағамдау;

- Қазақ кино тарихындағы әйел режиссерлер шығармашылығының қалыптасуы мен олардың фильмдеріндегі режиссура ерекшеліктерін алыс-жақын шетел фильмдермен салыстыра зерттеп, оның ұлттық бағыттағы ерекшеліктерін айшықтау;

- Қазақ кино режиссура өнерінің эволюциясындағы ер режиссерлердің әйел бейнесін жасаудағы көркемдік – эстетикалық сипатты ерекшеліктерін жаңа концептуалды тұрғыдан қарастыру;

- Заманауи жас буын әйел режиссерлердің «әйел киносы» тенденциялары мен болашақтағы даму перспективаларын белгілеу.

Жұмыстың теориялық және әдістемелік негіздері

Бұл диссертациялық жұмыстың теориялық және әдістемелік негізін 1991-2016 жылдар аралығында түсірілген заманауи қазақ киносындағы гендердің репрезентациялану үрдісінің тарихи-мәдени, көркемдік, философиялық, жаңашылдық, салыстырмалы тұрғыдағы талдау, феминендік тәсілдері құрайды. Сол себепті, тақырыпты кеңірек ашу барысында қазақ, ағылшын, орыс, түрік

тілдерінде жарық көрген кинотанушылар мен өзге де әлеуметтанушы ғалымдардың гендер репрезентациясы мен әйел киносы туралы авторлық-теориялық еңбектері және 1991-2016 жылдар аралығында түсірілген фильмдер, заманауи қазақ киносына қатысты жазылған зерттеу еңбектер мен журналистердің арнайы зерттемеу мақалаларына сілтемелер жасалды.

Бұл диссертациялық жұмыстың теориялық негізін қазақ көркем киносының кеңестік және тәуелсіздік кезеңдерін зерттеген отандық кинотанушылар Қ. Сиранов, К. Смаилов, Р. Абдулахатова, Р. Оспанова, Б. Нөгербек, Г. Әбікеева, Н. Мұқышева, Г. Мүрсалимова, И. Смаилова, М. Ергебеков, Г. Көбек, Б. Нөгербек, А. Айдар және т.б. еңбектері құрайды. Сонымен қоса Л. Малви, Т. де Лауретис, К. Сильверман, К. Дж. Кловер, П. Кук, Р. Рич, Э. Коуе, Дон Мэри Эн, Б. Кридтің, Т. Модлески, К. Джонсон, Г. Стадлер, Д. Стейси, П. Уайт, М. Энн Доан шетелдік кинотанушылар еңбектері, ресейлік Е. Смирнова-Ярская, Ю. Лотман, Н. Яковлева, А. Усманова сынды кинодағы гендер тақырыбында жазылған теориялық еңбектері құрайды.

Диссертацияның әдістемелік негіздеріне тарихи-кинотанушылық, теориялық еңбектердің мазмұндық және салыстырмалы сараптамасы, әлемдік және қазақ киносының кинотанушылық, сонымен қоса визуалды дискурс, ұлттық, ғұрыптық, жаңару ұстанымдарының эстетикалық талдауы кіреді.

Басты назарда тарихи-кинотанушылық талдау үрдісінде әлемге танымал шетелдік әйел режиссерлер Кэтрин Бигелоу, Эмманюэль Берко, Изабель Койшет, Агнешка Холланд, Мэри Херрон, Кира Муратова, София Коппола, Алис Ги, Аньес Варда, Лариса Шепитько, Джейн Кэмптон, Томрис Гиритлиоглу, Бикет Илхан, Неля Атауллаева, Камара Камалова, Динара Асановалардың шығармашылық қолтаңбаларын назарға ала отырып, олардың фильмдері арқылы заманауи идеяларына салыстырмалы түрде тоқталдық.

Қоғамдағы және ұлттық мәдениеттегі әйел бейнесі, гендер мәселесі ауқымындағы әйел тақырыбы, оның орны мен жағдайына байланысты гендерлік зерттеулер мен ғылыми еңбектер өзекті мәселе ретінде жалпы гуманитарландыру және демократияландыру үдерістерімен байланысты бастау алғанын айта кеткен жөн. Сондықтанда бұл зерттеу жұмыста қазақ дәстүрлі дүниетанымындағы гендер мәселесін әлеуметтік-мәдени және тарихи-философиялық тұрғыда талдаған отандық З. М. Қодар, А. К. Нысанбаев, Г. А. Дөненқұлова, М. А. Мекембаева, Н. Нұртазина, Г. Хожажинова, А. Б. Самакова, М. У. Сейітова, Г. А. Алтынбекова, Г. Г. Соловьева, Р. Б. Сәрсембаева, Г. А. Хасанова, К. Ж. Нұғманова, Б. Н. Қылышбаева, Г. Х. Ғаниева, Н. У. Шеденова, Х. Х. Нұрсейітова сынды зерттеушілердің зерттеу тәсілдері қамтылған.

Осы диссертациялық ғылыми жұмыста қолданылған әдістердің ішінде басымдыққа ие болғаны жүйелі тәсіл, сонымен қатар кинотанушылық, өнертанушылық, тарихи-логикалық, салыстырмалы-сараптамалық, фемениндік әдістеме қамтылған.

Зерттеу жұмысының ғылыми жаңалығы.

Бұл диссертациялық жұмыста гендер репрезентациясы қазақ кинотануында тарихи-зерттеушілік және теориялық тұрғыда алғаш рет қарастырылып отыр.

Зерттеуші қазақ кинорежиссерлерінің шығармашылығын гендер репрезентациясы аясында қарастыра келе заманауи кино үрдісіндегі оның көріністерін сараптап, біртұтас жүйелі түрде зерттеу жүргізуге талпыныс жасады.

Диссертациялық жұмыс зерттеуінің алдына қойылған мақсат-міндеттеріне сай төмендегідей ғылыми жаңалығы бар келесі нәтижелерге қол жеткізді:

- Зерттеу жұмысының жаңалығы тандап алған тақырыптың әлі де болса қазақ киносында теориялық тұрғыда қарастырыла қоймағанымен ерекшеленеді. Сондықтанда оны толықтай зерттеу мақсатында гендер ұғымын әртүрлі салада зерттей отырып, оның әлемдік кинематограф пен кинотану ғылымындағы теориялық көзқарастары сарапталды;

- «Репрезентация» ұғымының кинотеорияға қатысты сипаттық белгілері айқындалды. Оның әлемдік кинотану ғылымындағы негізгі тұжырымдамалары жүйелене келе қазақ киносында интерпретациялау тәсілдері қарастырылды;

- Әлемдік ғылымда ұғым ретінде қалыптасқан «әйел киносы» ұғымының негізгі сипаттық белгілерін сараптау негізінде қазақ киносындағы әйел режиссерлердің фильмдеріндегі көркемдік негіздер және режиссерлік шешімдерінің деңгейі жүйелі түрде талданды.

- Тәуелсіз Қазақстан қоғамындағы жалпы гендер саясатының қалыптасуы мен даму ерекшеліктерінің қазақ киносындағы әр кезеңде орын алған бейнелік үлгісі жүйеленді;

- Қазақ көркемсуретті киносындағы ер режиссерлердің әйел бейнесін жасаудағы көркемдік - эстетикалық ерекшеліктері бағаланды;

- Отандық жас буын әйел режиссерлердің шығармашылығындағы жаңа тенденциялар мен даму перспективалары бәсекеге қабілеттілігін арттыру мәселесіне сай автор өз еңбегін зерттеу нәтижесінде отандық кинотану саласының ғылыми айналымына «әйел киносы» халықаралық кинотанушылық терминді енгізуді ұсынды.

Қорғауға ұсынылатын негізгі тұжырымдамалар. Заманауи қазақ киносындағы гендердің репрезентациялану мәселелерін зерттеу нәтижесінде төмендегідей **тұжырымдамалар** ұсынылады:

- Гендер ұғымы мәдени метафора болып табылады. Кинематограф бұқаралық мәдениеттің маңызды бөлшегі. Ал әлемдік тәжірибеде гендер репрезентациясы экрандық өнердің ажырамас бір бөлігіне айналған. Әлеуметтік топтар, әсіресе жастар отбасындағы гендерлік тәрбиені экран арқылы тереңірек түсініп, заманауи қоғамдық құбылыс ретінде қабылдайды. Кинотану ғылымында гендер түсінігіне байланысты теориялық көзқарастар әдістері экрандағы кейіпкерлер мен көрермендерді сәйкестендіре отырып бейнелік жүйе құрайды.

- Репрезентация белгілердің конститутивті функциясы болып табылатындықтан да, «репрезентация» ұғымы мен «белгі» ұғымы бір - бірін толықтырып отырады. Репрезентация түрлі белгілерді туындату арқылы өзі де белгі феномені болып табылады. Кинодағы репрезентация, бізге адамдардың, заттардың немесе оқиғалардың шынайы дүниесін және сонымен қатар

адамдардың қиялындағы заттардың немесе оқиғалардың дүниесін сипаттауға, түсіндіруге, баяндауға ықпал ететін тіл мен ұғым арасындағы байланыс болып табылады.

- Әлемдік кинематографта 1970 жылдардан бастап әйелдер қоюшы режиссер ретінде кино түсіре бастады. Олардың белсенділік таныту нәтижесінде «әйелдер киносы» (*women's cinema*) феномені қалыптасты. Әлемдік кино тарихына өзіндік қолтаңбаларын қалдырған әйел режиссерлер ерлерден қалыспай тақырып таңдауда батылдық таныта алды. Соның нәтижесінде мелодрамалар, шым – шытырыққа толы триллерлер, қорқынышты фильмдер жанрын қою басты тенденцияға айналды.

- Қазақ көркемсуретті киносының тарихында гендер репрезентациясының өндірістік және көркемдік ерекшеліктері бар. Өндірістік ерекшеліктеріне Мемлекетіміздің тарихи қалыптасу барысындағы әр кезеңінде орын алған гендерлік саясаттың және идеологиялық құндылықтардың экрандық бейне арқылы жүзеге асырылуын айтамыз. Ал қазақ киносындағы гендерлік репрезентациясының эстетикалық ерекшеліктері ол Батыс Еуропалық гендерлік моделдің ұстанымын және Шығыстық гендерлік принциптерін үйлесімді түрде жүзеге асыру барысында ұлттық болмысты жоғалтпай, рухани бағытта дамиды. Сондықтанда еліміздегі экрандық гендер саясаты тікелей көшіріп алу жолымен емес, ұлттық қайталанбас идиоэтникалық компоненті болып табылады.

- Кеңестік Орталық Азия елдерінің ең алғашқы әйел-режиссері Дариға Тналинадан кейін отандық кинода Лейла Аранышева, Шапиға Мусина, Әсия Сүлеева, Ұлжан Қолдауова, Айхан Чатаева, Әсия Байғожина, Жанна Исабаева, Гүлшат Омарова, Эля Гильман және т.б. жас буын әйел режиссерлер өзіндік қолтаңбаларымен дараланды. Олар қоғамдағы әлеуметтік мәселелерді өз шығармаларына арқау ете отырып, экрандық режиссура мектебін шыңдауға үлестерін қосты.

- Отандық кино саласындағы ер режиссерлердің әйел бейнесін жасаудағы өзіндік ерекшеліктері гуманистік парадигма шеңберінде сипат алды. Фильмдерде кино тілі арқылы басты кейіпкерлердің гендерлік мінез-құлық, этникалық психология, пассионарлық қабілет ерекшеліктері ескерілді. Экрандық әйел бейнелері халқымыздың тарихи дамуындағы әр кезеңдерінде пайда болған түрлі идеологиялық жүйеге байланысты және салт-дәстүр ұстанымының көрінісін таңбалық, рәміздік түрінде көрсету мақсатында өзгеріске ұшырап отырды.

- Бүгінгі таңдағы әйел режиссурасының ауқымын мақсатты түрде дамыту қажет. Заманауи қазақ киносындағы гендердің репрезентациялану зерттемесі барысында ғылыми жұмыстың тәжірибелік нәтижесі ретінде қоғамға пайдалы, болашақ ұрпақ тәрбиесіне оңды жол көрсетуге лайықты «Қазақ әйелдері» деп аталатын көп сериялы кинофильм таспалануы тиіс. Оның ауқымында тек атақты, даңқты әйелдер ғана емес, жалпы адамгершілік ұстанымы жоғары заманауи қазақ әйелінің прототиптері басты нысанда болмақ. Ол көркемсуретті және деректі фильмдер жинағы болады.

Зерттеу жұмысының ғылыми-теориялық және практикалық маңызы

Диссертациялық зерттеу жұмыстың маңыздылығы отандық кинотану ғылымында қазақ көркемсуретті фильмдеріндегі гендер ерекшеліктерін зерттеу өзектілігін көтеруі болып табылады. Сонымен қоса зерттеу жұмысымызда алғаш рет қазақ киносындағы гендер репрезентациясын анықтау тұрғысында өнертанушылық және тарихи-кинотанушылық талдау жүргізіп, бұл мәселенің әрі қарай жалғасын тауып зерттелуі үшін теориялық негіздер дайындалды.

Ізденіс барысында қол жеткізілген нәтижелер қазақ кинотеориясындағы гендер репрезентациясы ұғымы төңірегіндегі тұжырымдамаларды тереңдете түсіп, олардың ғылыми-теориялық маңыздылығын көрсетеді.

Диссертация авторының пайымдауынша ғылыми зерттеулердің нәтижелері мен диссертациялық жұмыстың материалдарын өнертанудың барлық салаларына, әсіресе кинотану үшін пайдалы әрі маңызды бола алады. Бұл ғылыми жұмыстағы зерттелетін мәселе жоғарғы оқу орындарындағы өнер саласы бойынша дайындайтын мамандықтарды, атап айтсақ кинотану, өнертану мамандандыруы бойынша оқитын студенттер, магистранттар мен докторанттардың теориялық білімін ұштастыруға, гендер репрезентациясының теориясына тереңірек үнілуге мүмкіндік береді. Сонымен қатар еліміздегі өзге де салалардағы гендерлік зерттеу жұмыстарында, Қазақстандағы гендер мәселелерін талдап жүйелеуде, еліміздегі гендерлік саясатты жүзеге асыруда, мемлекетіміздегі жоғары оқу орындарында гендер мәселелері бойынша оқу бағдарламаларын құрастырғанда пайдалануға болады.

Заманауи қазақ киносындағы гендердің репрезентациялану ерекшеліктері зерттеуінің теориялық-кинотанушылық және оқу-әдістемелік тұрғыдан да практикалық маңызы зор.

Зерттеу жұмысындағы мәселенің ғылыми қойылымы, бақылау нәтижелері мен қорытындылары өнертанушылардың, әлеуметтанушылардың тарихи-теориялық еңбектерінде ғана емес, сонымен бірге, кино тарихы мен теориясына қатысты жазылатын студенттердің, магистранттар мен докторанттардың ізденіс жұмыстарына, жоғарғы оқу орындары оқытушыларының оқу-әдістемелік және зерттеу жұмыстарында, Орта Азия киносындағы гендер мәселесіне қатысты ізденістер жүргізіп жүрген шет ел ғалымдарына, отандық ғылыми жобаларында қолдануылуға болады.

Кино саласын әртүрлі әдістеме бойынша зерттейтін, соның ішінде кинодағы гендер зерттемелері маңызды оқу пәні болып табылатын Батыс елдерінде кең өріс алған, алайда әлі посткеңестік мемлекеттеріндегі киномектептерге пән ретінде кіре қоймаған *Cinema Studies* курсы бойынша болашақта осы докторлық диссертацияның негізінде арнайы курстар мен оқу-әдістемелі құрал жасауға болады.

Зерттеу жұмысының сыннан өтуі және жариялануы

Зерттеу жұмысының басты нәтижелері бойынша 7 мақала жарияланды. Соның ішінде 1 мақала – Scopus компаниясының деректер базасына кіретін халықаралық ғылыми журналда, 3 мақала – Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігінің Білім және ғылым саласындағы бақылау комитетімен

ұсынылған журналдарда, 3 мақала – отандық және шетелдегі халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференцияларда жарияланған:

1 «Венгр режиссері Корнель Мундруцонның «Белый Бог» және қазақстандық режиссер В.Тюлькиннің «Не про собак» фильмдеріндегі иттердің кейіптерін интерпретациялау» // Халықаралық ғылыми –тәжірибелік конференция «Казахское и венгерское кино и телевидение: самоидентификация, современность и историческое наследие». – Алматы, 2015. – 51 - 54 бб. [93]

2 «Развитие игрового кино в Казахстане и его значение в обществе» // XI халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция «Проблемы филологии, культурологи и искусствоведения в свете современных исследований». – Махачкала, 2015. – 37 - 41 бб. [94]

3 «Кинематографтағы жанр синтезінің негізгі мәселелері» // International conference «The 2nd International conference on development of history of art and culturology in Eurasia». – Вена, 2015. – 13 - 16 бб. [95]

4 «Ұлттық деректі кинодағы негізгі тенденциялар және ондағы әйел документалист режиссерлердің өзіндік қолтаңбасы» // ҚР ҰҒА хабарлары. Қоғамдық және гуманитарлық ғылымдар сериясы. – Алматы, №4. 2016. –161-165 бб. [96]

5 «Қазақ киносындағы әйел режиссерлер шығармашылығының қалыптасуы және олардың әлеуметтік философиялық көзқарастары» // ҚР ҰҒА хабарлары. Қоғамдық және гуманитарлық ғылымдар сериясы. – Алматы, №2. 2016.– 366-370 бб. [97]

6 «Spiritual culture of the Kazakh people in films» // Indian Journal of Science and Technology. - Article number 95425. 2016. - V. 9. – Iss. 21. P. 1-11 [98]

7 «Заманауи қазақ киносындағы гендерлік мәселелердің көрініс табу ерекшеліктері» // Қазақстанның ғылымы мен өмірі. – Астана, № 1(43). 2017. – 34 - 37 бб. [99]

Жұмыс Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Кино тарихы мен теориясы» кафедрасының кеңейтілген мәжілісінде 2018 жылдың 18 қазанында (хаттама № 3) талқыланып, қорғауға ұсынылды.

Жұмыстың құрылымы

«Заманауи қазақ киносындағы гендердің репрезентациясы» диссертациялық жұмысы кіріспеден, үш бөлімнен және қорытындыдан тұрады. Зерттеу жұмысының соңында пайдаланылған әдебиеттер тізімі және қосымшада фильмография, фильмдерден алынған фото фрагменттер (стоп кадр) берілген.

«Кино өнеріндегі гендер «репрезентациясы» зерттеуінің теориялық негіздері» атты **бірінші тарауда** отандық және шетелдік танымал ғалымдардың еңбектері бойынша жалпы «гендер» ұғымының анықтамасына тоқталып, кинодағы гендер феноменіне байланысты теориялық көзқарастардың сипаттары мен тұжырымдары зерттелді. «Репрезентация» теориясына талдау жасаған ғалымдардың еңбектеріне шолу жасау барысында оның әлемдік кинотану ғылымындағы негізгі тұжырымдамалары жүйеленіп қазақ киносында

интерпретациялау тәсілдері талданды. Сондай-ақ әлемдік кинематографтағы «әйел киносы» ұғымы және оның бір бөлшегі феминендік кино теориясының негізі зерделеніп, сабақтастық және жаңашылдық бағыттары қарастырылды.

Жұмыстың «Гендерлік ұстаным контекстіндегі қазақ кино өнерінің өзіндік ерекшеліктері» деп аталатын **екінші тарауда** Тәуелсіз Қазақстан қоғамындағы әр кезеңде орын алған жалпы гендер саясатының қалыптасуы мен даму ерекшеліктеріне және оның отанымызда өндірілген фильмдердегі бейнелік үлгі тұстарын қарастыруға көңіл бөлінді. Қазақ қоғамындағы гендер феномені түсінігінің тарихи түптамыры мен жүйесінің талдану бағытын заманауи қазақ киносындағы танымал режиссерлер фильмдері арқылы психоаналитикалық тұрғыда сарапқа салуға талпыныс жасалды. Қазақ киносы тарихындағы әйел режиссерлер шығармашылығының қалыптасуы мен даму кезеңдері қарастырылып, шығармашылық амплуасына басты назар аударылды.

«Қазақ кинорежиссерлерінің шығармашылық даму үрдістері» атты **үшінші тарауда** заманауи қазақ киносындағы ер режиссерлердің әйел репрезентациясын жасаудағы эстетикалық ерекшеліктері мен қазақ киносындағы әйелдің орны, қазақ әйелінің бейнесі, дүниетанымы, қоғамдағы өзіндік орны жан-жақты талданды. Сонымен қатар жас буын әйел кинорежиссерлерінің экрандық мәдениетінің әлеуметтік көрініс ерекшеліктері, даму бағыттары қарастырылды.

Қорытындыда зерттеу жұмысының нәтижесі бойынша тұжырымдама жасалды.

Диссертациялық жұмыстың қосымшасында зерттеу барысында талданған шетелдік және отандық фильмдердің фильмографиясы және мысал ретінде көрсетіліп кеткен фильмдердегі сахналардан алынған фото суреттер (стоп кадр) келтіріледі.

1 ҚАЗАҚ КИНОСЫНЫҢ ҚАЛЫПТАСЫП ДАМУЫНДАҒЫ ГЕНДЕР РЕПРЕЗЕНТАЦИЯСЫНЫҢ ТЕОРИЯЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ

1.1 Кино тарихындағы гендер феномені және ондағы «репрезентация» ұғымының сипаты мен тұжырымдамалары

Гендерлік зерттемелер – қоғамдағы ерлер мен әйелдердің орнын, екі жыныстың индивидтік мінез-құлық пен іс-әрекетін көрсетеді. Сондай-ақ ер және әйелдік стереотиптер, бір сөзбен айтқанда, биологиялық жынысты әлеуметтік және мәдени саламен тығыз байланыстыратын мәдени және әлеуметтік фактор болып табылады. Қазіргі таңда әлемдік тәжірибеде гендер ғылым, білім, өнер саласының барлық аймағын қамту үстінде. Сол себепті гендер мәселесінің киноөнерінде орын алуы таңқаларлық жағдай емес. Өйткені кино экран арқылы шындықтың көрінісі болып табылады, дәлірек айтар болсақ қоғамдағы қолданыста жүретін стереотиптердің көрінісі деуге болады. Кино қоғамдық стереотиптерді дәл айқындап көрсететіні соншалық, мұнда гендерлік стереотиптерде назардан тыс қалыс қалуы мүмкін емес. Ресей зерттеушісі Н. И. Яковлева «Жастардың екінші әлеуметтену барысындағы кино гендерлік технология ретінде» (*«Кино как гендерная технология в процессе вторичной социализации молодежи»*) атты мақаласында қоғамдағы киноның әлеуметтік орнын зерттей келе былай дейді: «Тұлғалық бірегейліктің қалыптасу барысы әрқашан гендерлік бірегейліктің қалыптасуымен өзара байланысты, сондықтан оны қалыптастыруға әсер ететін факторлар, механизмдер, әртүрлі тәсілдер, басқаша айтқанда гендерлік технологиялар өзекті болып табылады. Гендерлік технологиялар гендерлік бейнелерді, гендерлік стереотиптерді көрсету, үйрету, қайталау, оларды меңгеру арқылы тұлғаның әлеуметтену барысына үлкен әсерін тигізеді. Осындай маңызды гендерлік технологиялардың бірі кино болып табылады. Осылайша, киноны гендерлік технологиялар ретінде зерттеу өзектілігі эмпирикалық (тәжірибеге ғана негізделген) зерттемелер көмегімен ой елегінен өткізу қажеттілігін туғызады» [63, б. 212].

Осы айтылған ойға байланысты кино өнерінде орын алатын гендерлік бейнелерді зерттеуді жан-жақты қарастыру үшін алдымен гендер ұғымының жалпы шығу тарихына тоқтала кетсек.

Жыныстық бастау туралы ойлар Аристотель, Платон сияқты ежелгі шығыс ойшылдарының еңбектерінде орын алған. Одан бертін келе жыныстық қатынастар мәселесі ортағасырлар тұсында кеңірек ауқымдана түсіп, діни концепциялар негізінде өзіндік тұрғыда қарастырыла бастады. Кеңестік дәуірдегі Марксизм философиясы да жыныстар арасындағы теңдік мәселесіне назар аударып, капиталистік эксплуатацияны сынаумен қатар қоғамдағы әйел орнын айшықтаумен ерекшеленді.

«Гендер» ұғымын И. Кант [3], Г. В. Ф. Гегель [4], А. Шопенгауэр [5], З. Фрейд [6] және т.б. сынды философ ғалымдар да өз еңбектерінде қарастыра бастады.

Жыныс теориясына биологизм тұрғысынан қайта қараудың келесі қадамы ХХ ғасырдың орталарында француз философы әрі психиатры Жак Лаканның

таңбалық психоанализ шеңберінде басталды. Француз постструктуралисттермен қатар олардың американдық ізбасарлары әлеуметтік рөлдерді таңдау барысындағы өзін-өзі тануда қандайда бір жыныс өкіліне «таңбаның, тілдің және мәдениеттің» маңыздылығы өте жоғары екенін атап көрсетті. XX ғасырдың 70-шы жылдарында «Гендер» түсінігіне мән беріліп, жыныстың әлеуметтік теориясы қалыптаса бастады. Гендер мәселелері ең алғаш Батыс мемлекеттерінде көтеріле бастады. Жалпы «гендер» ұғымы әлеуметтік ортада болып жатқан өзгерістерді түсінуге деген талпыныс. 1968 жылы американдық психоаналитик Роберт Столлер ең алғаш рет «гендер» терминін ғылымға енгізген еді. Ол өзінің «Жыныс және гендер» атты кітабында «жыныс» ол биологиялық тұрғыдан, яғни ер адам мен әйел арасындағы қатынас, ал гендер психологиялық, мәдени тұрғыдан қарастырылатын ұғым» [100, б 124], – деп көрсетеді.

Осыған орай «гендер» ұғымы ағылшын тілінен аударылғанда «тек» деген мағына беріп, «ер» және «әйел» екі биологиялық жыныс және екі әлеуметтік құрастырылым екенін байқауға болады.

Ағылшын әлеуметтанушысы Энтони Гидденс жыныстың «биологиялық» түсінігін сынай келе былай дейді: «Адам өзінің мінез-құлқы, идеясы мен тілегіне қарай ер немесе әйел ретінде өзін-өзі тануы сонау балалық шағынан қандай жынысқа жатқызылғанына байланысты. Яғни оған «шапталған» жыныс гармон, хромосомия, морфология сияқты қарапайым биологиялық белсенді заттарға тәуелді болады. Осылайша биологиялық ерекшеліктер әлеуметтік рөлдерді саралау себебінен гөрі, дабыл ретінде қабылданады» [101, б. 46].

Жыныстардың айырмашылығы жайлы осындай түсініктер негізінде қазіргі заманға лайық гендер теориясы қалыптасуда. Постструктурализм қалаушыларының бірі, американдық феминендік-философы Джудит Батлер [102, б. 302] гендер түсінігін белгілі бір қалыптасқан әлеуметтік стереотиптер ықпалына түскен субъектінің бірегейлік перформациясы деп санайды. Оның ізбасары француз философы Элизабет Гросс [103, бб. 9-14] гендерді бірегейлікке және анықтамаға берілмейтін сексуалдық дифференциация метафорасы ретінде қарайды. Яғни қазіргі таңда «sex» биологиялық түсінік, «gender» сөзін жыныстар арасындағы әлеуметтік-мәдени өмір сүру белгісі ретінде қарастыруға болады. «Ер» мен «әйел» ұғымдары табиғи белгілерді көрсететін болса, қоғам мен мәдениет өзгертіп отыратын мәдени белгілер – гендерлік ерекшеліктерді анықтайды.

Әйелдік және ерлер бастамасы шығыс мифологиясында да үлкен мәнге ие болып, Инь-Янь болмыстың бүтіндігі ретінде бейнеленеді. Инь мен Янь кез келген жерде мәдениет пен табиғатта да бір-бірін толықтырып отырады. Ежелгі шығыс аңыздары бойынша алғашқы адамзат Пань Гу тас түнек қараңғылықты балтамен шапқанда, жеңіл әрі таза заттардың бәрі аспанға қарай ұшқан, ал лас, ауыр заттар төмен жерге қарай түскен екен. Содан «Инь» сөзі қараңғылық, кір, қара түнек символы болса, «Янь» сөзі тазалықтың, ақ тазалықтың, жылу, белсенділік бейнесі ретінде қалыптасқан.

Семиотикалық тұрғыда гендер мәдениеттік болмыстық кеңістікке ие, табиғи кеңістіктен ерекшеленіп тұрған рәміздік шындық болып табылады. Тек адамзатқа ғана тән рәміздеу (символ) қабілет арқылы семиотикалық өріс қалыптасады. Яғни рәміздеу арқылы ойлау ол таңбалар арқылы белгілі бір заттық ұғым деген сөз. Зерттеуші ғалым Ю. М. Лотман [60, б. 13] рәміздерді мәдениеттің негізгі бөлшегі деп тұжырымдай келе олардың архетиптік маңыздылығын атап көрсетеді. Архетип – ол мифологиялық бейне. Антологиялық және гносеологиялық тұрғыда мәдениет пен табиғат, сезім мен пайымдылық, руханият пен тән белгілері сияқты жыныс феноменіне қатысы жоқ көптеген түсініктер «эйел», «ер» бастамасында мәдени-таңбалар арқылы ерекшелене отырып, іштей өзара өзіндік иерархия құрады. Осылайша элеуметтік көріністер атауларын «ер» және «эйелдік» бастамасы деп меншіктеу арқылы иерархиялық қарым-қатынас түсінігі пайда болады. Архетиптік бейнелер санаға тікелей емес, жанама түрде, яғни таңбалар - рәміздер арқылы жетеді. Мысалы, туған жер, отан – ана бейнесіне, биік тау, байтерек ағаш – әке бейнесіндегі архетиптік көріністер шығармашылық түрде рәсімделген материалда, оның қалыптасуын реттейтін принциптер ретінде көрініс табады.

Басқаша айтқанда, ер және әйел деген теориялық бинарлы көзқарас мәдени және табиғат ерекшеліктеріндегі негізгі тіректерді бекітіп қана қоймай, сонымен қатар ғылыми дискурсивтік тәжірибеде де элеуметтік бинарлы қабылдауды қалыптастырады. Осылайша жоғарыда көрсетілгендей мәдени-тарихи тәжірибе нәтижесінде халық санасына сіңген таңбалар, элеуметтік қатынастар гендерлік стереотипті қалыптастырады. Кеңес Одағы кезеңіндегі әйгілі психолог әрі философ А. Н. Леонтьевтің [104, б. 173] айтуы бойынша психология тұрғысынан адам ана құрсағынан өзінің қай жыныстан екені бейхабар индивид ретінде туылады, ал тұлға ретінде элеуметтік ортамен қарым-қатынас негізінде, белгілі бір стереотиптер арқылы қалыптасады екен.

Ал қоғамдық сананың қалыптасуына үлкен әсер ететін фактор экрандық өнер десек, оның ішінде дыбыс, музыка, картина сынды өнер туындыларын бір арнаға тоғыстыратын кинематограф осы қоғамдық пікірдегі белгілі бір ұғымдар мен стереотиптерді айшықтайды. Рәміздер, архетиптер, таңбалар бір түсінік аясына біріктіріле келе бейнелік жүйе құрайды және нәтижесінде гендерлік бірегейлікке қатысты ерлер мен әйелдердің өзіндік мәдени орнын стереотипке айналдырады. Кинодағы ерлер және әйелдер бірегейлік репрезентациясы екі түрлі бағытта көрсетіледі, әдетте әйелдік бейне екі деңгейде өз міндетін атқарады: ол экрандық фильмдегі оқиға желісі бойынша кейіпкерлерге жыныстық нысан ретінде және экран сыртындағы бақылаушы көрермендердің жыныстық нысаны болып репрезентацияланады. Ер кейіпкерлер өздерінің басымдылығына сәйкес жыныстық нысан ретінде құрбан бола алмайды. Мұндай қағиданы ең алғаш жалпы кинотеория тарихында британдық зерттеуші Лаура Малви «Көрнекі ләззат және нарративтік кинематограф» («*Visual pleasure and narrative cinema*», 1975) [48] эссесінде қарастырған еді. Лаура Малви бұл зерттемелік жұмысында негізінен бірінші және екінші реттік

сәйкестендіру (идентификация), субъективтілікті қалыптастыру механизмі, бақылаудың (вуализм) көрінісі, «ер адам назары» («мужской взгляд») теориясы, әйел - көрермендердің ұстанымы, кинодағы әйелдердің ерекшеліктері сынды мәселелерді қарастырды. Л. Малвидің бастапқы тезисі фильм формасы бейсаналық түрде патриархалдық қоғамға негізделген деген ұстанымда болды. «Ерлер көзқарасын» еріксіз түрде игере отырып, әйел-көрермендер өзіне теңілген патриархалдық көзқарасты мәжбүрлі түрде қабылдайды деген тұжырым айтты. Сонымен қатар бұл эссе теориялық құндылығымен де маңызды, өйткені онда алғаш рет ғылыми айналымға «ер адам назары» (*male gaze*) деген түсінік енгізілген еді. Л. Малви зерттемелік жұмысында былай деп жазады: «Әрбір фильмде міндетті түрде әйел адамның рөлі болады, алайда оның визуалдық бар болуы әдетте сюжет желісінің дамуына кедергі келтіру тенденциясына ие және ол жыныстық таным кезеңдеріндегі оқиға ағымына байланысты көрсетіледі. Ерлер киноқиялды бақылайды, сонымен қоса кең мағынада билік өкілі ретінде алға шығады: яғни көрермендер көзқарасын игере отырып, экраннан тыс кеңістікті де қамтиды. Көрермендерде тәндік әдемілікті бақылауға ыңғай танытады» [48, б. 14]. Л. Малви жазған эсседе «ер адам назары» (*male gaze*) деген сөз бар жоғы екі рет аталып көрсетілгенімен бұл түсінік оның зерттемелік жұмысының негізін құрап, концепциялық бағытын айқындады. Л. Малви голливудтық фильмдердегі камера маскулиндік көрермендерге жұмыс жасайды деген тұжырым айтты. Оның көзқарасы бойынша, әйелдерге деген объективтеу әйелдің дене мүсіні немесе дәлірек қандайда бір дене бөлігін көрерменге арналған ләззат объектілеріне айналдыратын вуайерсттік визуалды ләззат пен фетишизацияның арасындағы үрдіс деп көрсетті. Осылайша эссе авторы ерлер назарын жалпы инстинктер сынды жыныстықтан туатын «қарауға, көруге деген құмарлық» инстинктісін зерттей келе, оны билік формасы ретінде түсіндірді. Әйелдер көрермен ретінде ерлер типтегі құштарлықты қабылдауға мәжбүр, яғни әйел мүсінін бақылай отырып вуаристік қанағат алу. Л. Малви: «Кинодағы әйелдердің репрезентация түрлері «көру, бақылау» түсінігімен байланысты: әйелдер денесін тікелей скопофилиялық тұрғыда көрермендердің бақылауы және кинокеңістіктегі әйел бейнесін көрсететін кинокамера көзі» [48, б. 15], - деп жазды.

Француз философы Жан - Луис Бодри «Негізгі кинематографтық құрал өндіретін идеологиялық әсерлер» (*Идеологические эффекты производимые базисным кинематографическим аппаратом*, 1970) атты мақаласында: «Экрандағы кейіпкер репрезентациясының сәйкестенуі – ол екінші сәйкестену (идентификация), ал біріншісі көру субъектісімен сәйкестендіру. Кинодағы субъект – ол камера» [55, б. 39], - деген тұжырым айтты. Осылайша, көрермендер өзін экрандағы кейіпкерлермен бейсаналық түрде сәйкестендіру емес, «көру» (взгляд) құрылымдық бейімділігінің нәтижесі болып табылады. Камера иесінің көзқарасын игере отырып, әрбір көрермен соның ыңғайына қарай жығылады. Жан-Луи Бодридың көзқарасы бойынша кинематографтық камера экранда көрсетілген адамның дене бітімінің пішінінен гөрі адам психикасын көбірек бейнелейтін құрал болып табылады. Оның ойынша

кинематографтың басты функциясы экрандағы субъектіні идеалистік философияның бір бөлігі, яғни трансцентаьдық пішінге келтіру. Көрермен фильмдегі оқиғаға камераның көзімен қарай отырып, экрандағы репрезентацияланған бейнені бейсаналық түрде қабылдайды және қорытады. Сонымен қатар Жан - Луи Бодри және француз кинотеоретигі Кристиан Метц кинематографты Жак Лаканның «айна сатысы» үрдісі бойынша қарастыруды ұсынады. Кристиан Метц «Көрнекі белгі. Психоанализ және кино» («*Воображаемое означающее. Психоанализ и кино*») [105] атты кітабында былай деп жазады: «Мәселен, біздің алдымызда техникамен жасалған қиялдағы фильм бар, алайда ол екі түрлі мағынада. Әдетте фильмдер ойдан шығарылған әңгіме болып табылады және барлық фильмдер қиялдағы суреттер мен саундтректер тізбегінен тұрады. Сондай-ақ лакандық түсінік бойынша, қиял (воображение) таңбалыққа қарама – қарсы, алайда қашанда онымен тығыз байланыста болатын «Мен» (Moi) деп аталатын өзіндік иллюзияның негізі болып табылады. Эдиптік даму сатысының (әрі қарай одан кейінде сақталатын) еріксіз қалдырар ізі, адамның өз бейнесін иеліктен шығаратын айнаның тұрақты әсері, оның айнада шағылысатын өз бейнесінің егізімен қосарлануының тереңдігі, бастапқы ана (шеше) жатырымен байланысы бейсаналықтың ядросы болып табылады. Әрине, осындай бастапқыда ажыратылған эмоциялық мүшелер шынайы психикалық басқа айнаның көмегімен қайта іске қосылып манипуляцияланады, ол - кинематографтық экран» [105, б. 26].

Әйелдік субъективтілік тек көрерменге қатысты емес, сонымен қатар фильмнің желілік құрылымына қатысты да зерттелген. Осы саладағы басты тұлғалардың бірі - Тереза де Лауретис кино экрандағы «әйелдің» бейнелік құрылымын зерттеді. Ол «Гендерлік технологиялар. Теориялық негіздер, фильм және көркем кино» («*Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*») атты мақаласында: «Әрбір оқиға желісі субъектінің өз қалауы бойынша жазылады және ол әлеуметтік және мәдени аймақтарды қамтиды. Сюжет құрылымы Эдиптік даму сатысы негізінде айқындалады. Жыныстық күштарлық – білуге деген ұмтылыс, яғни шындықты іздеуге байланысты. Әйелдер табиғатынан жұмбақ болып келеді. Ал, сол жұмбақтарды шешуге деген ерік – ерлердің басымдылық тілегі» [49, б. 155], - дей келе, субъективтілік тұрақты емес, сюжет желісі бойынша өзін-өзі өндірудің тұрақты процесі екенін атап көрсетеді.

Нарративтік кино функцияларының бірі, - дейді Тереза де Лауретис, әйелдерді өздерінің келісімдерімен немесе келісімінсіз «азғыру» болып табылады. Әйелдік тақырып әйелдікке деген ұмтылыс үшін жасалады. Бұл қатыгездік және жиі мәжбүрлеу формасы. Ол режиссер А.Хичкоктың «Ребекка» (1940) фильмін талдай келе фильмдерде әйел бейнелері мінсіз «идеал» болып көрсетілетіне тоқталады. Экранда әйел портреттері басты ер кейіпкер үшін дүниеден өтіп кеткен Анасының бейнесін сомдаушы, мінсіз идеалдық күш иесі болады.

Тереза де Лауретис кинода сәйкестендірудің (идентификация) екі түрлі процесін көрсетіп берген. Бірінші жиын – тербелгіш (немесе сәйкестендіру). Ол ерлер көзқарасы (*male gaze*) арқылы активті сәйкестендіруден және пассивті бейнелік (кейіпкер жағымды әйел) суреттен тұрады. Екінші жиын - бір мезгілде екі еселенген сәйкестендіру. Яғни, фильмде жағымды әйел кейіпкермен қатар жағымсыз рөлдегі анти-қаһарман әйел бейнесінің болуы. Бұл фигуральды сәйкестендіру жиынтығы көрермендерге белсенді және пассивті позицияны бірдей қабылдауға мүмкіндік береді. Бұл екі рет сәйкестендіру ләззат артықшылығының пайда болуына әкелуі мүмкін. Сол себепті Тереза де Лауретис кейде әйел субъектіні «субъект емес» деп атайды [49, б. 155]. «Әйел» түптеп келгенде ынтызарлық субъектісі болып табылмайды, ол тек репрезентация ретінде көрсетілуі мүмкін. Тереза Де Лауретис үшін «әйел» және «әйел» болудың өзіндік саналы тәжірибесі феминендіктің өнімді қайшылықтары болып табылады.

Сонымен қатар психоаналитикалық дискурстағы әйелдің қалауы туралы мәселеге назар аударған ағылшын феминист сыншысы Каджа Сильверман болды (Kaja Silverman). Лакандық психоанализіне сүйене отырып, Сильверман әр субъект құрылымы таңбаның бұзылуынан немесе мүлде оның болмауынан зардап шегеді дегенді айтады. Ол кино экрандағы бейне тек көзбен және кескін арқылы ғана емес, сонымен қоса есту құралы құлақпен де қабылданатынын көрсетеді. Кинодағы әйелдер дауысы оның дене іс-қимылына қатысты өзгереді.

К.Сильверман «Акустикалық айналар. Психоанализ және кинодағы әйел дауысы» («*The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*») [57, б. 98] атты еңбегінде нәрестені акустикалық көрпемен қоршап тұрған ана дауысының мәдени қиялын талқылайды. Ол бұл қиялында ана дауысын таза дыбысқа теңестіреді. Кішкентай қыздың психологиялық дамуы туралы Фрейдтің тұжырымдамаларын қайта қарап, Сильверман ерте балалықта ананың маңызды рөліне үлкен көңіл бөледі. Тілдік коммуникация - ана мен бала арасындағы бірліктің жойылуына әкеліп соқтырады. Тілдік меңгеру нәтижесінде жоғалту мен ажырасу баланың өз анасын қалау нысаны ретінде қарауына итермелейді. Қыз баланың өз анасына деген құштарлығын «электра комплексі» негізінде қайта бағыттайды. Кастрация дағдарысы өткеннен кейін жыныстық айырмашылықтың айтарлықтай басталуы, қыз баланың теріс эдиптік кешенінен шығып, әкеге деген ықыласы оянып эдипальды оң кезеңге енеді. Өмірінің қалған бөлігінде әйелдер қалауы ана мен әкеге деген ұмтылыс арасында бөлінеді. Осылайша, Сильверман «әйел» түсінігін толығымен эдипальды, сонымен қатар тіл коммуникациясы және белгі, таңбалау аясында зерттеуге тырысқан.

Француз психоаналитигі Жак Лаканның сәйкестендіруге негізделген айнада «Өзімді» танудағы (Я, ребенок) маңызды нүктесі жайлы дәл осы «айна кезеңі» туралы тұжырымдамасына Л. Малвиде «Көрнекі ләззат және нарративтік кинематограф» («*Visual pleasure and narrative cinema*», 1975) [48] эссесінің екінші бөлігінде талдай отырып сілтеме жасайды. Киносыншы кинематографтағы маскулиндік концепцияны американдық кинода 1950

жылдары кең етек алған «қара фильм» («film noir») жанрындағы фильмдер негізінде зерттеген.

Тағы бір айта кететін жәйт, өткен ғасырдың орта шенінде бұрынғы КСРО мен АҚШ елдерінің экономикалық дамуында айтарлықтай айырмашылық болды. Сонымен қатар Кеңестік Одақ пен Батыс елдерінің мәдениетінде, соның ішінде кинематографта да «Суық соғыс» («Холодная война») деп аталған гендерлік дискурс эффектілі қару болып саналғаны белгілі. «Суық соғыстар» тарихын талдаған ағылшын феминист жазушысы, теоретик Синтия Энлоу [106, бб. 14-15] мұндай соғыстар адамның мінез-құлқындағы маскулендік және феминендік ауытқушылықтарды анықтауға жол ашатынын айтады. Әйел мен ерлердің жүріс тұрыстарынан бастап өзін-өзі ұстау қимыл-әрекеттерінің қандай сипаттары эталлон үлгілеріне, қандайы девиантты екендігіне жататындығы жөніндегі гендерлік дискурс қатал күрес алаңына айналғанын айтты.

Әлем тарихында «Суық соғыс» түсінігі империялық мәдениеттер бәсекелестігі аясында, яғни ғылым әскери бәсекелестікте, өнер империяны насихаттау үрдісінде дамыды. Жалпы Суық соғыстың идеологиялық конфронтациясында әйел тақырыбы маңызды орын алды. Оған мысал ретінде ең алғашқы кинолардың бірі тегі неміс, алайда америкалық режиссері Эрнест Любичтің «Ниночка» (1939) фильмін айтуға болады. Басты рөлді атақты актриса Грета Гарбо сомдаған, КСРО мемлекеттерінде көрсетілуге тиым салынған бұл фильм батыстың ер адамы мен орыс әйелі арасындағы махаббат тарихының желісінде құрылған. Нәтижесінде кеңес әйелі КСРО-ны тастап Батыста қалады. Осы көріністің өзі-ақ киноэкрандағы гендерлік дискурс «Суық соғыстың» эффектілі қаруына айналғанын көрсетеді.

Дәл осы «Суық соғыс» кезінде керісінше КСРО өзінің басты жауы санаған Батыстың гендерлік бейнесін қалай жасады?

Ресей мәдениеттанушысы, жазушы әрі қазіргі таңда тележурналист болып табылатын Владимир Паперный сталиндік кезеңді қамтитын «Екі мәдениет» (*Культура Два*) [107, б. 254] атты кітабында ХХ ғасырдағы 20-30 жылдардағы АҚШ және КСРО идеологиялық ұстанымдарын зерттей келе ондағы экрандық өнерге де тоқталады. Онда батыстық режиссер Э. Любичтің «Ниночка» (1939) және КСРО режиссері Г. Александровтың «Цирк» (1936) фильмдерін салыстырмалы түрде қарастырады. «Цирк» фильмінің сюжеті бойынша цирк актрисасы Марион Диксон кішкентай қара нәсілді баласымен керісінше АҚШ-тан КСРО еліне қашып келіп бұл жерде өзіне баспана тауып, көптеген достар кездестіреді. В. Паперный бұл екі фильмнің режиссерлік шешіміндегі дәлме дәл кадрлық ұқсастықты да атап көрсеткен. (Қосымша Б. 1-2 сурет).

Ресей киносыншысы, өнертану ғылымының докторы Майя Туровская «Айдахар тісі. Менің 30-ыншы жылдарым» (*Зубы дракона. Мои 30-е годы*) [108, б. 132] атты кітабында бұл фильмдер жайлы былай дейді: «Бір қарағанда, тағдыр тәлкегіне ұшырап қара нәсілді туған баласымен өз елінен қашқан американдық цирк актрисасы Марион Диксон мен Парижге Кеңес Одағы іссапармен жіберген эмиссар Нина Якушеваның арасында ешқандай байланыс жоқ. Шын мәнінде, бұл күтпеген махаббатпен кездескен әйелдердің шынайы

оқиғасы, нәтижесінде екеуіде туған елін ғана емес, саяси жүйенің де өзгеруіне ықпал жасайды. Екі фильмдегі бас кейіпкер әйелдердің өзге ұлттағы ер адаммен сүйісі махаббаттың жеңісін білдіреді. Фильмде сыртқы көйлек киімінің өзгеруі басқа құндылық жүйесіне көшуге деген ұмтылыс. «Цирк» фильмінде актриса Любовь Орлова «буржуазиялық» киім үлгісінен бас тартып, кеңестік спортшылардың ақ түсті формалық киімін киген, Грета Гарбо жасырын түрде «буржуазиялық» шляпаны сатып алады және кешкі қара түсті сәнді көйлектерді киюге үйренеді. Бұл екі жұлдыз да әдеттегі шеңберден шығуға тура келді. Егер режиссер Александров американдық цирк актрисасы Марион Диксонға (Любовь Орлова) кеңестік көрермендердің махаббатын оята білсе, онда Любич өз фильмінде сұсты болып бейнеленген Нинаны күлімсіретіп эмоциясын білдіруге мәжбүрледі» Яғни, әйелдер екі алпауыт мемлекеттің идеологиялық бейнесі болды.

Бұл фильмдерде әйел бейнесі ең алдымен ол әлеуметтік конструкт болуы қажет болды. Сондықтан қарсы жақ әлеуметтік конструкт ретінде қарастырылып, басты қаһармандардың бейнелері идеалды тұрғыда қарсыласынан жоғары, күшті, жағымды кейіпкер болып көрсетілді. Ол әрқашан қарсыласын жеңіп, мақсатына жетіп отыруы көзделді. Ал қарсыласы әлсіз, көбінесе бейшара, құлдық психологиясы басым, тіпті адамның күлкісін келтіретін аңқау болып келеді. Фильмдегі басты идея ол қарсыластың қауіпкер тұлғасын жеңе білетін «Өзім» деген жақтың моральдік тұлғасын әсірелеп көрсететін жағымды бейнелер арқылы берді. Қарсыластың парықсыз тұлғасын ашулы, мейірімсіз, жиіркенішті, оғар қылықтар сияқты сезім кластерлерін орынды қолдану мен гендерлік дискурс туғызу арқылы репрезентациялады. Кеңестік жүйедегі гендердің репрезентациялануының бір тұсы – ерлер мен әйелдердің оқу оқып білім алуға, еңбек етуге, қоғамға араласуға тең құқылы деген лозунгін АҚШ мемлекеті жәй қағаз жүзінде деп дәлелдеуге тырысты. Әйелдердің Кеңестік қоғамдағы дефеминациясы туралы ағылшын журналисті Дж. Уитни былай деп жазған: «Ресей әйелдері – екінші сортты. Кеңес әйелдері құлдықтан құтыламыз деп өз күйеулерінен безініп, мемлекетке құлдыққа жалданды немесе экономикасы төмен халықтың әйелдері ғана ана болу бақытынан мансабын жоғары қояды» [109, б. 115]. Бұл жерде Ресей деп жалпы КСРО елдері әйел жынысты қауымын жалпылама атағанын байқауға болады. Автор орыс әйелдерінің көпшілігі жақсы білім алатынын, дәрігер, инженер, мұғалім, ғалым, партия қызметкерлері бола алатындығын, бір сөзбен айтқанда Кеңес Одағында әйел кім болғысы келсе де бола алады, тек ол нағыз әйел бола алмайды деген түсінік берген. Сонымен қоса ол КСРО елдерінде әйел сұлулығы бағаланбайды, ал Мәскеу қаласының өзінде жақсы киінген, сұлу, боянған қызды көргенде ол шетелдік, немесе балерина, немесе жеңіл жүрісті әйел деп қабылданатынын айтқан. Батыс кинематографиясында КСРО әйелдеріне қатысты тақырыптарды деформациялау әйел репрезентациясының негізі болды.

Ал сол кезеңдерде КСРО - да түсірілген фильмдерде шындығында да патриот, еңбекқор әйелдер сомдалды. Оларды қазіргі кезде «Старое, доброе

кино» деп жатады. Олардың көпшілігі жеңіл махаббат мелодрамасы, әртүрлі қызықты оқиғалар желісіндегі кинокомедия жанрында түсірілген фильмдер болып табылады. Мысалы, 1979 жылы экранға шыққан Владимир Меньшовтың «Москва слезам не верит», Эльдар Рязановтың «Служебный роман» (1977), Геральд Бежановтың «Самая обаятельная и привлекательная» (1985) фильмдердерін алып қарасақ, мұнда басты рөлдегі әйелдердің жеке өмірі жоқ, тек жұмыс басты болып бейнеленеді. Қоғамның гендерлік сипаттамаларының нақты бір кезеңде сұранысқа түсу үрдісі әлеуметтік мән-жайдан туындайды. Фильмдерді гендерлік саралау әдетте сюжеттің құрылымы мен дамуы тұрғысына байланысты жіктеледі. Мәселен, соғыс, детектив, түрме, милиция туралы фильмдер ерлер үшін, аңыз желісіндегі, бір әйелдің не қыздың бастан кешкендері, көбінесе трагедиясы, соңғы кездегі шым-шытырық телесериалдар, мелодрама – әйелдерге арналған делінеді.

Осы тұста аталмыш зерттеу жұмысының негізгі өзегі *«репрезентация»* ұғымына тереңірек тоқтала кетсек. *«Репрезентация»* ұғымы бойынша біз, 1956 жылдың «жыл адамы» болып танылған Стюарт Холлдың [65], АҚШ заманауи философиясының көрнекті өкілі Маркс Вартофскийдің [66], Америкадағы психология ассоциациясының мүшесі, «Гендер психологиясы» кітабының авторы Шон Берннің [67], Ж. Деррида [68], Нельсон Гудмен [69], Х. Й. Зандкюлердің [70] еңбектеріне сүйеніп, теорияларына жүгінеміз.

«Репрезентация» термині - философия, психология, лингвистика, әлеуметтану және жалпы әлеуметтік қоғамтану саласына кеңінен қолданылатын ауқымды түсінік. *«Репрезентация»* терминінің төркіні «презентация», латын тілінде *«praesento»*, орысша «представление», қазақ тілінде – «ұсыну» деген мағынаны береді. Презентация сөзіне *re* жалғауы (латыншадан орыс тіліне аударғанда - «вновь, обратно», яғни қазақшасы «қайта, тағы») жалғанғандықтан, репрезентация – *қайта ұсыну* деген мағынада түсіндіріледі. Нақтылай айтқанда көрген, естіген, сезінген жағдайларды (фактілерді) жаңартып, қайталап ұсыну, қайта таныстыру үрдісі.

Репрезентациялауға ұсынылатын идея тұспалды, астарлы детальдар қолдану арқылы ашылады. Сонымен, репрезентация ол - «қайта таныстыру» – мән-жағдайларға тәуелді ерекше мақсатты көздейтін, нақты контекстегі когнитивті конструкциялардан тұратын субъектілер легі. Ол бірнеше жиынтыққа бөлінеді:

- Көзбен көру арқылы қабылдау түрі - бейнелі репрезентация делінеді, ол модальдік және кеңістік сипаттамаларын, нысанын, мөлшерін, орналасқан жерін көрсетеді.

- Концептуалды (категориалы) репрезентация – әлем, қоршаған орта туралы тілдің предикативтік құрылымының көмегімен ілім, білім мәніне негізделеді.

- Іс –әрекеттер репрезентациясы –іс-әрекеттің санасыз және саналы түрі. Ол – семантикалық (таңбалаушы) мәні «не?», ал қолданылуы мен орындалу тәсілдері «қалай?» деген сұрақтардан көрінуі ықтимал екі аспектіні қамтиды.

Кинематографиялық тұрғыдан қарастырсақ, ол фильм идеясындағы айтайын деген астыртын ойды түрлі әдістерді қолдана тұспалдап беру арқылы ұсынады, бейнелеп көрсетеді.

Репрезентация белгілердің конститутивті функциясы болып табылғандықтан, «репрезентация» ұғымы мен «белгі» ұғымы бір-бірін толықтырып отырады. Репрезентация түрлі белгілерді туындату арқылы өзі де белгі феномені болып табылады. Репрезентация феномені бастапқыда «жасырынып» тұрады.

Мысалы, театр тілінде ойды тұспалдап жеткізуді «подтекст», яғни «сөз астары» немесе «ой астары» деген классикалық түсінік қалыптасқан. Ол шығарманың сахналанған кезінде (ұсыну үрдісінде) негізгі репрезентацияланатын объектіден тысқары кезеңде күшіне енеді.

Репрезентация ұғымын Стюарт Холл негізгі үш тәсілде қарастырсақ:

«Бірінші, рефлексивті тәсіл - мұнда істің мәні шындықпен байланысты, бірақ сол құбылысты түсіндіру мүмкіндігі шектеулі.

Екінші, интенционалды тәсіл - бұл субъектінің белсенді рөлін түсіндіруге болады деген қағидаға саяды.

Үшінші, конструктивистикалық тәсіл - оның мағынасы объектінің механикалық көрінісі де, жеке автордың идеясы да емес, ол қашанда әлеуметтік мәдени контекстке байланысты өзгеріп отыратын тәсіл» [65, б. 154].

Осы үшінші тәсіл гендерлік түсініктің репрезентациясының тұжырымына дәлме-дәл келеді. Өйткені ол көптеген ерлер мен әйелдердің мәдени және саяси тұстарын ашуға, әйелге тән нәзіктік мінездердің мағынасын кез келген мәдени нарративті (нарратив теориясы, баяндау теориясы) деңгейде қарастыруға мүмкіндік береді. Нарратология аумағы кең. Кино теориясына әдебиеттану ғылымындағы фабула, сюжет, мотив деген түсініктер жат емес. Кинорежиссер фабуланы да, сюжетті де, мотивті де нарратив жүйесіне салып талдайды.

Кинематография және гендер, репрезентацияға қатысты ұстанымдарға түсінік берген ғалым М. Ергебеков С. Холлдың репрезентация теориясына былайша тоқталып өтеді: «Стюарт Холл, репрезентация ұғымын мағынаны қалыптастыратын және ұластыратын «мағыналау үрдісі» ретінде сипаттайды. Репрезентация тіл арқылы санамыздағы ұғымдардың мағыналарының өндірісі болып табылады» [84]. Ол репрезентацияға байланысты ұстанымдарды былайша жіктейді:

1. Шағылыстыру (reflective). Бұл ұстаным бойынша мағына, шынайы өмірдегі зат, адам, көзқарас немесе оқиғаларда орын алады және тіл, дүниеде бар болып табылатын шынайы мағынаны шағылыстыру үшін айнаның рөлін атқарады.

2. Мақсаттық ұстаным. Бұл ұстаным, мағынаны қалыптастыратын факторды (авторды, адамды) қолға алады. Мағыналарды қалыптастырушы мұны саналы түрде жасайды.

3. Конструктивист ұстаным. Объектілер мағынаны қалыптастыра алмайды. Ұғымдар мен таңбаларды қолдана отырып мағынаны қалыптастыратын бізбіз.

Экранда актерлер қандайда бір ойды жеткізу барысында тілдік және тілдік емес өзге де жүйелерді қолдана отырып мағына қалыптастыру, дүниеге мағына беру үшін қолданады.

Маркс Вартофский репрезентацияға ғылыми түсінік берген. Оның «*Модели. Репрезентация и научное понимание*» атты ағылшын тілінен аударылып, 1988 жылы Мәскеуде басылып шыққан көлемді еңбегінде М. Вартофский [66, б. 68] «репрезентация түсінігі ең күрделі және ең даулы ұғымдардың таным теориясы» деген көзқарасын айтады.

Лингвистикалық, когнитивті психология мен жасанды интеллект зерттеулері «ішкі репрезентация» түсінігінің өзі одан да күрделі әрі даулы екендігін мойындаған. Адамның дүниетаным өресі қоғамға араласу арқылы дамиды, ол тек әлеуметтік ортаға бейімделумен шектелмейді. Сондықтан да шығармашылық ізденістер салт-дәстүр мен ғұрыптардың сақталу деңгейі, ой-қиялдың ұшқырлығы мен еріктілігі сияқты рухани құндылықтар арқылы толығып отырады. Ондағы ойлау мен шығармашылық ұштастыру қабілеті көңіл-күйдің эмоциялық толқулары арқылы жетілетіндігі сөзсіз.

Демек, бұлардың барлығы таңбалық жүйелердің тілінде ғылым мен өнер арқылы немесе сыртқы репрезентация жүйесіне адамның жан-дүниесінің когнитивтік тәжірибелері тұрғысы арқылы ішкі рухани репрезентация ұғымына кіреді. М. Вартофский репрезентация (франц. *representation* – представительство - өкілдік) — материалдық объектілердің қасиетін сезіну үрдісінде оны жана малап, саналы түрде «қайта ұсыну» екендігін көрсетеді. «Репрезентациялау деген не?» деген сауал көбінесе мардымсыз болып қалатындығын айта келе, ол ең алдымен «біз қалай репрезентациялаймыз?» немесе «репрезентациялаудың қандай мүмкіндіктері бар?» деген сұрақтарға жауап бере білуде дейді. Бұл сұрақтарға жауап беру үшін репрезентация дегеннің не екенін толықтай түсініп алып, репрезентациялайтын идеяны нақты өзіндік көзқараспен қарастыру екендігіне назар аудартады. Сондықтан да ол өзінің түсінігінде «репрезентацияның барлық түрі – ол адамның «ішкі сөзі» [66, б. 71], - дегенді айтады.

Біз М. Вартофскийдің осы ойымен К. С. Станиславскийдің театр өнеріндегі «монолог», «ішкі монолог» терминдерінен ұқсастық табамыз. Осындай пайымдаулар арқылы кейде кейбір репрезентацияланатын «нәрсе» ішкі немесе реляционды (тәуелді) қасиеттер арқылы репрезентацияланады.

Бұл ой америка философы Н. Гудменнің (1906-1998) ойымен де ұштасады. Н. Гудмен репрезентация туралы мынадай ой айтқан: «Репрезентацияны нақ өзіміз басқаша «бір нәрсе» деп анықтаймыз. Сондықтан да «бір нәрсе» репрезентациялануы үшін, ол міндетті түрде репрезентация ретінде қарастырылуы тиіс» [69, б. 264]. Осы тұста Н.Гудмен кез келген репрезентациялану мәселесін рәміз ретінде анықтайды, сол үшін де ол «рәміздің жалпыға ортақ теориясын» ұсынған.

Сонымен қоса репрезентациялау түрлеріне логикалық және математикалық, әдебиет пен өнердегі репрезентациялану артефактілері жатады. Артефактының түрлері көп. Қырғызстандық психолог, персонетик А.

А. Брудныйдың [110, б. 18] пайымдауынша - артефакт (*лат. artefactum arte - «жасанды» + factum*) қарапайым түсінік бойынша адам кез келген қолдан жасалған жасанды объект. Психологияда артефакт симуляциялау мақсатындағы жасанды көңіл-күйдің, әрекеттердің үрдістері. Шынайы өмірде қандайда бір құбылыс, зат немесе табиғат болсын әрбір адамға санасының қабылдау деңгейі бойынша әсер етері хақ. Мысалы, ең бір қарапайым мысал келтірсек, қазақ санасында ерекше орын алатын «қасиетті жер», «киелі мекен» ұғымдары. Біз оның ерекше күшке ие түсінік екендігін білеміз. Ал, енді осының дәлелін қалай табамыз, қалай жеткіземіз?

Міне, осы кезде біз «қасиетті жер» мен «киелі мекенді» репрезентациялау амалдарын ұсынамыз. Осы саладағы Қазақфильмнің 2012 жылғы туындысы, жауынгерлік, шым-шытырық оқиғаларға құрылған режиссер Асия Сулееваның «Жеңіс семсері» фильмін мысалға алуға болады. Мұнда фильм оқиғасы екі бөлек кезеңде, яғни қазақтардың жоңғар шапқыншылығы кезеңіндегі шайқас қазіргі заманауи декорацияларға ауысумен болып жатады. Ең басты артефакт - Арыстан батырдың семсері, ол өзін иеленген адамға жеңіс әкеледі. Заманауи қазіргі кезеңде мектеп оқушысы Айтуар ауыл сыртынан батырдың қылышын тауып алады. Біраз уақыт өткенде ескі заманнан өз қылышын іздеген Арыстан батырда осы кезеңге тап болады. Ескі заманның көзқарасымен келген батыр Арыстан заманауи дамыған техникаларды көріп қатты таңырқайды, әрі біраз епсіздік танытып көрермен үшін күлкілі оқиғаларға тап болады. Бұл фильмде режиссер батыр Арыстан мен киелі қылыш арқылы қазақтың тарихы мен халқымызға тән ерекшеліктерді көрсетуге ұмтылғанын көруге болады.

Осындай кинолардан туындайтын ой, режиссерлер шындығында да әлемді когнитивтік тұрғыда қабылдайды, ал оның қандай бейнелер мен олардың әрекеттері арқылы репрезентациялану мәселесі тектік (гендерлік) талдаулар үлгісі бойынша қарастырылады. Сараптамалық талдау барысында адамның бойындағы табиғи болмысы мен атқаратын функциясының кез келген қырларын репрезентациялау мәселесі қаперге алынса, тектік талдау барысында режиссерлер когнитивті артефактілер жасауға және репрезентациялау мәселесін тудыруға қалай жетеді деген сауал төңірегінде өрбиді.

Зерттеу тақырыбымызға сәйкес әлемге әйгілі танымал теоретиктердің репрезентациялану мәселесіне қатысты айтылған ойларын біздің елімізде түсіріліп жатқан заманауи қазақ киносына әсері бар деген оймен түйіндедік.

1.2 Әлемдік кинематографтағы «әйел киносының» рөлі, сабақтастық пен жаңашылдық мәселелері

«Гендер» түсінігі «феминизм» ұғымымен тығыз байланыста болғанына қарамастан олардың бір-бірінен айырмашылығы бар екені белгілі. Кинематограф саласында ол қалай репрезентацияланады деген сұрақтарға жауап іздеу барысында феминистік кино теориясы және «әйел киносы» ұғымдарының арақатынасын айшықтап көрсетуге болады.

XX ғасырдың екінші жартысында кинематография индустриясы саласында әйелдердің үлесі қаншалықты екендігіне ерекше қызығушылық байқалды. Е. Р.

Ярская - Смирнова «Гендер, билік және кинематограф» («Гендер, власть и кинематограф») [59] деп аталатын ғылыми мақаласында: «Кинотану (*Film Studies*) саласында 1960 жылдардың соңынан бастап феминистік теория компонентіне мән беріле бастады. Оған дейін кинотану мәдени зерттеулер (*cultural studies*) арнасында дамыды, оның интеллектуалдық дебюті 1960-шы жылдардың басында Бирмингемдегі (Ұлыбритания) заманауи мәдени зерттеулер Орталығының құрылған кезімен тұспа-тұс келеді. Медиа және кино саласында алғашқы феминистік пікір сайыстар - стеротиптер, порнография және идеология сынды үш тақырыптың ауқымында, сондай-ақ кино және масс-медиадағы әйелдер мен ерлердің қарекетін пайымдау арқылы гендерді конструкциялау технологиясына қатысты түрлі жақтарын назарға алды» [59, б. 100], - деп жазады.

1970 жылдары феминендік кинематографтың дәуірлеп дами бастаған кезеңі болды. Әйелдер қоюшы режиссер ретінде белсене кино түсіріп қана қоймай, кино тарихында 1930-1940 жылдардағы кино түсірген әйелдердің еңбегі еленіп, олар туралы да айтыла бастады. Бұл стратегияның мақсаты айқын: кинематограф әйелдерді *легитимизациялау* керек еді, өйткені кинематографты сынға алған сыншыларға да әйелдің көзқарасымен санасу керектігін ескеру көзделді. Әйелдер авторлық патриархалды кинематографқа ашықтан – ашық қарсы ұстанымдағы катал фильмдерді түсіре бастаған еді. Дәл осы жылдары өндіріске феминизм дендеп кіре бастап, 1980 жылдар әйел режиссерлердің, әйел-продюсерлердің, әйел-операторлардың белсенділігімен ерекшеленді.

1972 жылы АҚШ-тың Лос-Анжелес қаласындағы дүкендердің сөрелерінде кино тарихындағы ең алғашқы феминендік *Women&Film* журналы пайда болды. Сонымен қоса әйелдердің мүдделерін жан-жақты қолдайтын ұйымдардың жұмыстары жандана бастады, оған мысал ретінде қазіргі біздің заманымызда күні бүгінге дейін жұмыс істейтін *Women Make Movies* киностудиясы мен әйелдер мәселелерін қозғайтын конференциялар өткізуді қолға алған *Women and the Silent Screen* ұйымдарын атап айтуға болады. Дәл сол кезеңде кино саласында көптеген әйелдердің жұмыс істейтіндігіне бірінші рет назар аударыла бастады. Дегенмен де әлі де болса әйелдер түсірілім тобындағы екінші, үшінші құрамдағы қызметкерлер еді, яғни олар продюсерлер, екінші режиссер, грим әрлеуші, киім суретшісі, ұйымдастырушы және т.б. сынды жұмыс атқарды.

Ресейлік элеуметтану ғылымының докторы, профессор Е. Р. Ярская - Смирнова өз зерттеу еңбегінде «Кинода гендерлік мәтіндік талдау екі бағытта жүреді: контент-талдау және семиотика. Контент-талдау барысында әйелдер мен ерлердің түрлі жанрлардағы рөлдері, психологиялық және жыныстық ерекшеліктері, зорлық-зомбылық экранға негізделеді. Контент-талдауда зерттеу техникасы объективті, жүйелі және коммуникация мазмұнын нақты есептеуді нысанаға алады. Таңбалау, таңба (*семиология*, немесе *семиотика*) феминендік киносыншыларда өте танымал, әрі кең қолданыста, өйткені ол мәдени репрезентанцияларда әйелдердің болуына немесе болмауына қатысты

констанциясымен шектелмей, парасат-пайым құрылымдарын анықтауға мүмкіндік береді» [59, б. 102] , - деп көрсеткен.

Әйел-режиссерлердің барлығы дерлік – феминендер деуге болады. Өйткені олар әрқашанда өз ісіне әйелдің көзқарасымен қарайды. Осы тұста оның өзіндік көзқарасы өз ұстанымымен үйлесіп, кинематографта өз қолтаңбасымен ерекшеленуі тиіс. Алайда феминизм дегеніміз монолитті емес: айқын (радикалды) феминендер мен айқын емес феминендердің арасында айырмашылық бар.

Біз айқын феминизмге қарағанда ұстанымдары икемдірек болып келетін айқын емес феминизмнің үш стратегиясына тоқталамыз. Бұл стратегияларға мыналар жатады:

- 1) әйелдердің эмансипациясының репрезентациясы;
- 2) әйел киносынан ерлерді алшақтату талпыныстары;
- 3) кино саласындағы ерлермен бәсекелестік.

Әйел киносында кейіпкерлерді сомдауда ішінара полемикалық мақсат болуы мүмкін: олар кинематографтағы әйелдердің классикалық үлгілері, яғни ерлерге тәуелді болудан бас тарту, көңіл-күйі тұрақсыз, ал бейненің жаңа үлгісін жасау барысында әйел өте белсенді, қабілетті субъектіге айналады (мысалы экшн-фильмдердегі көптеген басты рөлдегі мықты әйелдер бейнесі). Бұл кейіпкерлердің негізгі ортақ тұстарына келетін болсақ, олар рационалды болып келеді. Ерлерге тәуелділіктен құтылу барысында заңға да қарсы шығуға барады, күш көрсетуге мүдделі, өз сезімін жасырын ұстап эмоциясын көрсетпеуге бейім келеді. Қазіргі кезде экранда белсенді әйел бейнесін қалыптастыру стратегиясының бірнеше тұстары қалыптасуда. Мәселен көптеген көрермендерге кинодан көрген әйел кейіпкердің өжет шешімдері, ыза-ашуға булыққан кездегі оғаш қылықтары, қауіп-қатерге бас тігуі феминендік қозғалыстың көріністері деп қабылдануы мүмкін. Мұндай стратегия (оны авторлық шешім деп пайдаланған жағдайда) түсінікті, өйткені ол өз жемісін беруде. Кинематографта әйел бейнесі бірте-бірте өзгерістерге түсіп, әйел кейіпкерлер белсенді рөлдерге көше бастады. Екінші жағынан қарағанда – ол көрерменнің қабылдау түсінігіне де байланысты. Егер көрермен бұл жерде қозғалған ой феминендікте емес, тек кинематографтағы әйелдер ұстанымының өзгерісі деп қабылдауға болады. Бұл фильмдердегі бас кейіпкерге тән ортақ ерекшелік, ол – өзін қорғауға өзгеден көмек сұрамай-ақ, өзін-өзі қорғау ережелерін шектен асыра қолдану. Осы тұста феминендіктің мынандай үлгісі туындайды: әйелдердің ерлермен құқықтары тең, алайда, өміріне қауіп төнген жағдайда, мейлінше заңды жолдармен шешуге қарекет қылмай, өз қалауынша зорлық-зомбылықпен және манипуляциялық шешуші әрекетке баратын кейіпкер болып қалыптасу үрдісі.

«Әлем кинематографиясында гендердің репрезентациялануы мәселесі маңызды да елеулі жағдай болып табылады. Бүгінде әйел режиссерлер шығармашылығы - әлемдік кинематографта көп талқыға түсетін маңызды тақырып екені айқын. Кино «ер» немесе «әйел» деп бөлінбейді, бірақ дегенменде кино тарихында «режиссура» әйел адам мамандығы емес, нағыз ер

азаматтарға тән мамандық деген түсінік қалыптасты. Соған қарамастан қазіргі таңда көптеген Батыс елдері гендерлік теңдік сақтауға тырысып еңбек ресурсының 50 пайызын әйел адамдарға беруге тырысып бағуда. Дегенменде Сан Диего Университетінің профессоры Марта Лаузенның [111] 2012 жылғы жүргізген статистикасы бойынша голливудтың кинематографы саласында 9 пайызы ғана әйел режиссерлерді қамтыған. Американдық киноөнері академиясы тағайындайтын 88 жылдық тарихы бар атақты «Оскар» сыйлығының «Ең үздік фильм режиссері» номинациясы марапатын жеңіп алу құрметі жалғыз әйелге бұйырды. Ол 2010 жылы «Победитель бури» фильмін ұсынған американдық режиссер әйел Кэтрин Бигелоу. Оған дейін 1976 жылы Лина Вертмюлер, 1993 жылы Джейн Кемпион, 2003 жылы «Трудности перевода» фильмімен режиссер София Коппола «Оскар сыйлығына» номинант ретінде ғана ұсынылған еді.

Әлемнің өзгеде авторлық кино фестивальдеріндегі тенденциялар осыған ұқсас. Әр түрлі мемлекеттердің кино өнерінің жетістіктерін бағалайтын дүниежүзіндегі ең абыройы асқақ Франция мемлекеті өткізетін Канн фестивалінің 67 жылдық тарихында 63 рет байқау тізімінде әйел режиссерлер болмаған. Әйелдерге әлемнің кино нарығына кіру оңай емес, бұған дәлел 2012 жылғы Канн фестивалі іріктеушілерін әйел режиссерлерінің фильмдерін байқауға қатыстыруға құлықсыз деген айыптау таққан британдық әйел режиссер Андреа Арнольдтың жан айқайы болды. Фестиваль директоры Тьерри Фремонның іріктеушілер ең алдымен киноның сапасына, мазмұнына қарайды деп ақталуына қарамастан, феминендік қарсылық үдейе түсіп, бүкіл әлемдік қозғалысқа айналды. Нәтижесінде 2013 жылдан бастап Канн фестивалінің байқау тізіміне әйел режиссерлердің фильмдері енгізіліп, тіпті 2015 жылы фестивальдің ашылу салтанаты француз әйел режиссері Эмманюэль Берконның «С высоко поднятой головой» фильмімен ашылды» [97, б. 366].

Кинематографқа режиссер болып келген ең алғашқы француз әйел - Алис Ги - Блаше (1873-1968). Алис Ги деген атпен атақты болған бұл режиссер әлемдік кинематографтың негізін қалаушылардың бірі Леона Гомонның студиясында хатшы болып жұмыс істеген. 1896 жылы ол өзінің «Қырыққабат феясы» (*La Fée aux Choux*) атты алғашқы қысқаметражды фильмін түсірген. Алис Ги ең алғашқылардың бірі болып синхронды дыбысты және түрлі-түсті фильм «Көктемгі фея» (*La Fée Printemps, 1906*) фильмін жарыққа шығарды. Ол өзі қойған фильмдерінің желісіне би өнері мен саяхат тақырыбын арқау етті. Оның көптеген картиналары Инжілдегі тақырыптардың оқиғаларына құрылды: оның алғашқы «Мәсіх өмірі» («*La Vie du Christ*») атты толықметражды фильмі 1906 жылы экранға шықты. Кейін келе ол өзінің Solax киностудиясында 1000 нан аса кино түсірген.

Одан бертін келе 1970 жылы американдық әйел режиссер Барбара Лоденнің «Ванда» фильмі жарық көрді. Актриса жолын таңдаған Лоден үшін бұл фильм режиссер ретінде түсірген алғашқы әрі жалғыз фильмі болып қалды. Фильм оқиғасы бойынша Пенсильвания штатында тұратын Ванда есімді әйел сүйікті күйеуі мен туған балаларынан бас тартып, қарақшылар мен банк

тонаушылардың сыбайласына айналады. Дәл сол жылы Венеция кинофестивалінде киносыншылардың сыйлығын иеленген бұл фильмде әйел тағдыры, оның не үшін мұндай шешімге келіп, таңдау жасағаны жайлы баяндалады.

1980 жылдары кинода консервативті дәуірдің басталуымен ерекшеленді. Сол кезеңдегі кинематографта феминистік теория және француз киносының «жана толқын» өкілі Жан Люк Годардың саяси киносынан шабыттанған Линда Элизабет «Лиззи» Борден бірден бір ең жарқын радикалды феминистік үлгісін көрсете білді. Ол «Жалында дүниеге келген» («*Born in Flames*», 1983) және «Жұмыс істейтін қыздар» («*Working Girls*», 1986) деген екі толықметражды фильм түсірді.

1990 жылдары әйелдер өз шығармашылығында стратегияларын өзгертуге бет бұра бастады. Кинодағы феминистік стратегияның тағы да бір осал тұсы, осы кезеңдерде әйелдердің жанр бойынша эротикалық триллерлер түсіріп, онда басты назарда әйелдердің сексуалды әрі агрессивті типтері басымдыққа ие бола бастауы еді. Мысалы, американдық режиссер Энн Гурсо жас суретші қыз Лилидің құмарлық ойынының психологиялық тұстарын ашатын «Улы шырмауық 2: Лили» («*Poison Ivy II: Lily*», 1992) атты фильмін жарыққа шығарды. Лиззи Борден де осы парадигмаға сүйеніп, 1992 жылы «Қылмыстық махаббат» («*Love Crimes*») деген эротикалық триллерін түсірді.

Бұл кезеңде мұндай сюжеттік тақырыптарға ұқсас шет елдік фильмдермен қатар қазақстандық киноларда жарық көрді. Оған режиссер Жанна Серікбаеваның 1991 жылы түсірген «Өмір - әйел» («*Жизнь - женщина*») фильмін атап айтуға болады. Басты кейіпкер Мадинаның бейнесін Венера Нигматуллина сомдады. Бұл фильмнің оқиғасы бойынша өз сүйіктісін аяқ асты өлтіріп алған қылмыскер әйел түрмеге жабылады. Түрме заңы көптеген әйелдердің сағын сындырады. Бұл фильмде алғаш рет отандық фильм тарихында лесбияндық (екі әйел арасындағы) махаббат тақырыбы қозғалады. Мұндай тақырып бұған дейін тіпті бүкіл КСРО аумағында қозғала қоймаған жабық еді. Ал Батыс елдерінде бұл кезеңде әйелдердің түрмедегі тағдыры жайлы бірнеше фильмдер түсіріліп, «Әйелдер түрмеде» («*Woman in Prison*» қысқартылған WIP) деген киноның кішігірім жанры қалыптасқан болатын. Оған мысал ретінде «99 әйел» («*Der Heiße Tod*», реж. Хесус Франко, 1969), «Құстарға арналған үлкен тор» («*The Big Bird Cage*», реж. Джек Хилл, 1972), «Ильза - мейірімсіз түрменші» («*Greta - Haus ohne Männer*», реж. Хесус Франко, 1977), «Тордағы әйелдер» («*Chained Heat*», реж. Пол Николас, 1983), «Ашулы әйелдер» («*Women in Fury*», реж. Микеле Массимо Тарантини, 1985) фильмдерін айтуға болады. Алайда аталған фильмдерде жыныстық құмарлық тақырыбы көрермендерді көптеп тартуға арналған болса, режиссер Ж. Серікбаева өз еркінен тыс қиын жағдайға тап болған әйелдің тағдырын көрсетуге тырысқан. Бұл фильмнің осы жанрдағы фильмдерден басты айырмашылығы онда көрсетілген негативтік көріністерді режиссер басты кейіпкердің бейнесін ашу үшін психологиялық драма арнасына бұруға тырысқандығында еді.

Алайда кейін келе бұл фильмдер көрермендер арасында кең сұранысқа ие бола қоймады. Мұнда мәселе экранда әйелдің қалай бейнеленгені туралы емес, ол фильм тақырыптары арнайы және аз көрермендер аудиториясына арналғандығында болды. Осы тұста 1990 жылдары қарапайым әйел кинематографиясы анағұрлым табысты болғанын айта кеткен жөн. Ол - ерлерді сүйе алатын, махаббаты жолында өзін құрбан ететін әдеттегі әйелдер туралы фильмдер, ас әзірлейтін және тағы да басқа әйелге тән істерді атқара алатын түсінікті бейнелерге құрылған картиналар. Әсіресе, осы кезеңде белең алған құбылыс көп сериалы кинолар, яғни телевизиондық сериалдар легі болды.

1990 жылдары әлемде американдық Кэтрин Бигелоу мықты режиссер деген даңқын түбегейлі бекітті. Ол өзі феминист бола тұра фильмдерін нағыз ерлерше түсіретіндігі, әрі көбінесе ерлерге тән жанрлар әскери кино, полицей атыс-шабыс (боевик) жанры, шым шытырыққа толы триллер мен қорқынышты фильмдерді экрандауы арқасында үлкен құрметке ие болды. Алайда, оның фильмдеріндегі сюжеттің қақ ортасында әйел жүреді, десе де ол бәрібір «ерлер» киносындай қабылданады. 1989 жылы экранға шыққан «Бұрышты болат» (*Blue Steel*) картинасында басты рөлді актриса Джейми Ли Кертис сомдаған, соған қарамастан тіпті бұл фильмнің өзі де әдеттегі ерлер детективі болып саналады. Кэтрин Бигелоудың режиссерлық ерекшелігін айқындайтын тұсы оның бұқаралық, яғни көрермендерге арналған жанрлық кинода табысқа жетуі еді.

2009 жылы Кэтрин Бигелоудың «Дауыл әміршісі» (*The Hurt Locker*) атты фильмі «ең үздік фильм» және «ең үздік режиссура» деп мойындалып, Оскар сыйлығының алтын мүсіншесін жеңіп алды. Оны әрдайым қызықтыратын тақырыптар мен жанрлар тек таза ерлер стиліндегі жанрлар болды. Мысалы: «Үзіліс нүктесі» (*Point Break, 1991*) атыс-шабыс (боевик), «Біртүрлі күндер» (*Strange Days, 1995*) фантастикалық триллері, «Судың ауырлығы» (*The Weight of Water, 2000*) қорқынышты фильм жанрындағы картиналарын айтуға болады. Бигелоу, әйел құқығын қорғаушы күрескер болғанымен жұмыс пен идеологияны араластырмауға тырысып, ол өз ленталарын құдды ер режиссер түсіргендей етіп шығарады. Анығын айтқанда, Бигелоудың фильмдерінде феминистік идеология жоқ, бірақ оның өз сөзі бойынша «саяси сана» бар.

Сонымен қоса отандық қазақ киносында Кэтрин Бигелоу сынды атыс-шабыс (боевик), триллер жанрлық бағытта жұмыс істеген режиссер Лейла Аранышеваны атап айтуға болады. Кино әлемінде алғашында «Қош бол, Медеу!», «Балалық шағымның Дон Кихоты», «Күн нұрындай дауыс», «Қосымша сұрақтар», «Ән шырқайтын аралдың құпиясы» сынды кинокартиналарда екінші режиссер болып жұмыс істеген ол 1986 жылы «Үштік секіру “Қабыландар» (*Тройной прыжок пантеры*) атты өзінің алғашқы толықметражды көркем фильмін түсіреді. Фильм оқиғасы 1942 жылдың жазында болады. Екінші дүниежүзілік соғыс кезінде Гитлердің жеке өзі бақылауға алған «Қабыландар операциясы» деп аталатын жоспар бойынша Жапониямен бірігіп соғыс алаңында КСРО-ға қарсы өз күштерін арттырмақ. Германиядан Күншығыс еліне ұшқан ұшақ Қазақстан жеріне жанармай толтыру үшін тоқтауға тиіс. Осы тұста қару жарақ бойынша нашар жабдықталған

кеңестік жауынгерлердің тобы оларға кедергі жасайды. Шын мәнінде, фильмнің фабуласы жанрлық қағидаға толық сәйкес келеді, яғни капитан Қадыров нацистік жаулардың көзін құрту үшін өз демалысынан бас тартып күреске шығады. Бұл фильмді вестерн жанрындағы боевик деуге болады. Лейла Аранышеваның соңғы 2000 жылы «Қазақфильм» киностудиясында жарық көрген «Десант» фильмінде әуе-десант әскеріне Отан алдындағы борышын өтеуге келген үш жігіттің оқиғасы баяндалады. Онда қалада өскен бас кейіпкер жігіт Тимур Дусматов әскери борышын өтеп десанттық әскерге келеді. Әскери өмірге бейімделіп, мінезі қатайған ол осы жерде шынайы достарды кездестіреді. Олар сержант Андрей Буровтың қолбасшылығымен әскери дайындықтан өтеді. Алайда армияның өмірін түсініп, контрабандисттер-наркототик сатушылармен күресу барысында тәжік-ауған шекарасында орын алған әскери шиеленіс кезінде достардың барлығы қаза болады. Бұл фильмнің жанры да әскери триллер. Бұл фильмдерде режиссер Л. Аранышева экшн жанрын көрермендерге ұсынған.

Клэр Джонстонның 1973 жылы шыққан «Әйелдер кинематографы контркинематограф ретінде» атты («*Women's Cinema as Counter-Cinema*») мақаласы кинотеория үшін маңызды рөл атқарды. Автор әйелдердің стереотиптері үнсіз кинода қызығырақ екеніне тоқтала келе, кейінгі дыбысты киноларда әйелдер ерлердің көзқарасы мен талғамына сай қарастырылатынын ескерген. К. Джонстон фильмдегі мардымсыз рөлдерді сынға алып: «Бәлкім, кинода әйелге басты назар аударту дұрыс та шығар, алайда әйел әйел ретінде жоғалған» [58, б. 24], - дейді. Ол классикалық кинодағы әйел бейнесін Роланда Бартаның «мифтік» түсінігіне сүйеніп, әйел бейнесін идеалды етіп көрсетуге тырысты. «Әйел» белгісі код, конвенция және құрылым ауқымында талдануы мүмкін. Ол ерлер үшін «әйел» деген желеумен идеологиялық мәнге ие. Ал, әйелдің өзіне келгенде, ол пікір «жок» деген түсінікті білдіреді, әйелдер «адам емес» деген теріс көзқараста ұсынылғандықтан, «Әйел-әйел» тақырыбы классикалық фильмдердің мазмұнына сәйкес келмейді.

Феминендік контр кино көркемсуретті кинолармен қатар деректі фильмдерде де көрініс тапты. Пішін және стильдік қолтаңбалар іздеу деректі фильмге көбірек тән сияқты. Өйткені деректі фильм «ақиқат» немесе «шынайылықты» түсіру үшін иллюзия мен реализм әдістерін алға тартады. 1970 жылдардары көптеген феминендік кинематографистер өкілдері бұл әдістерді қолданбады. Өйткені олар феминендік кино өндірістің негізгі нүктесі болып табылатын «өзіндік рефлексстілікті» іске қоса алмады. Осы тұста зерттеуші Клэр Джонстонның [58, б. 27] ойынша феминендік деректі фильмдер әйел теңсіздігін бейнелі түрде көрсетеді. Сонымен қоса оның «шындығына» үңіле отырып себеп-салдарын жан жақты айқындайды.

Феминендік кино қалай классикалық кино конвенциясынан қашады және әйелдер көзқарасын қалайша үйлестіреді? Міне, киноны түсінудің маңызды теориялық тұсы да кинодағы оқиғаларды, шиеленістерді шындыққа қатысты белгілі бір идеологиялық көзқарасқа құра білуде. Классикалық кино ешқашанда өзінің қаражаты мен өндірісін жарияламайды, осыған да

байланысты ол жасырын идеологиялық сапта тұруды ұстанады. Осылайша, классикалық фильм «әйелдердің» бейнесін табиғи, шынайы және тартымды етіп баяндай алады. Бұл классикалық киноның өзіне тән иллюзиясымен ерекшеленеді.

Кейінгі кезеңдерде әлемдік кино тарихында өзіндік қолтаңбасымен ерекшеленіп, фильмдердің стильдік, пішіндік, режиссуралық тұрғыда жаңашылдық шешімге ұмтылып жүрген әйел режиссерлер есімдері көптеп шығуда.

Оған 2015 жылы Канн кинофестивалінің ашылу салтанатында көрсетілім құрметіне ие болған «Молодая кровь» фильмін түсірген француз әйел режиссері Эмманюэль Берко, сонымен қатар Аньес Варда, Изабель Койшет, Мэри Донохью, неміс режиссері Лени Рифеншталь, чехиялық режиссер Вера Хитилова, ресейлік әйел режиссерлері Татьяна Лиознова, Кира Муратова, Лариса Шепитько, поляк режиссері Агнешка Холланд, романтикалық кинокомедия патшайымы атанған Нора Эфрон, Клер Дени, Нэнси Майерс, Кэтрин Хардвик, ұлыбританиялық Филлида Ллойд, жапониялық Наоми Кавасае, даниялық Сюзанна Бир, София Коппола, француз режиссері Маржан Сатрапи (тегі ирандық), Хайфа Аль-Мансор (Сауд Арабиясы), Линн Рэмси, Андреа Арнольд, Сара Полли (Канада), Дженнифер Ли сынды әлемдік әйел режиссерлердің шығармашылығына және көршілес елдердің әйел режиссерлерінің туындыларына, атап айтсақ қырғыз режиссері Динара Асанова, өзбек режиссері Камара Камалова, түрік режиссерлері Бикет Илхан, Айсим Туркмен, Сенем Тюзеннің түсірген киноларына шолу жасау арқылы әйел режиссурасындағы жаңа тенденцияларды көруге болады. Яғни, әлемдік кино тарихына өзіндік қолтаңбаларын қалдырған бұл әйел режиссерлер ерлерден қалыспай тақырып таңдауда батылдық таныта алды. Соның нәтижесінде мелодрамалар, шым – шытырыққа толы триллерлер, қорқынышты фильмдер жанрын қою басты тенденцияға айналды.

I Тарау бойынша тұжырым

I тарау бойынша гендер репрезентациясын талдаудың теориялық негіздері, «репрезентация» ұғымының сипаты мен тұжырымдамалары, әлемдік фильмдердегі әйел бейнелері мен әйел режиссурасы репрезентациясы қарастырылды.

Бірінші тараушада жалпы «гендер» ұғымының анықтамасына тоқталып, бұл түсінікті бірнеше саладағы әлемдік танымал ғалымдардың еңбектері бойынша пайымдалды. Зерттеу тақырыбына сәйкес «гендер», «репрезентация» мәселелерін әлемнің көптеген ғалымдары зерттеді. Репрезентация ұғымы бойынша негізінен, 1956 жылдың «жыл адамы» болып танылған С. Холлдың теорияларына жүгінуге болады. Репрезентация ұғымының С. Холл негізгі үш тәсіл бағытында қарастырған. Біріншіден, *рефлексифті тәсіл*, мұнда істің мәні шындықпен байланысты, бірақ сол құбылысты түсіндіру мүмкіндігі шектеулі. Екінші, *интенциональ тәсіл*, бұл субъектінің белсенді рөлін түсіндіруге болады деген қағидаға саяды. Үшінші, *конструктивистикалық тәсіл*, оның мағынасы

объектілер мағынаны қалыптастыра алмайды, ұғымдар мен таңбаларды қолдана отырып мағынаны қалыптастыратын «бізбіз». Сонымен қатар репрезентация ұғымы кең ауқымды жүйе. Ол бірнеше салада талданған. Қазіргі кезде НЛП деп аталатын нейролингвистикалық бағдардау жүйесі (нейролингвистическое программирование) репрезентация ұғымын көрнекілік жүйесінде (визуальная система), аудиальды жүйеде (аудиальная система), кинестетикалық жүйеде (кинестетическая система) егжей-тегжейлі қарастырады. Бұл жүйелерді білу режиссер үшін өте маңызды. Негізінде психология саласы зерттейтін қарым-қатынас мәселесі режиссурада да өте қажет. Ол экрандағы кейіпкердің ішкі жан-дүниесін ашып, сценарий мәтініне әртүрлі мәселені ашуда, көңіл-күйдің әсерінен микроклимат орнықтырып, ақтаулы (оправдание) бере білуіне пайдасы зор. Бұл бейнені ашу барысында ең қажет тұсы «типаж» таңдауда нәтижелі болмақ. Сондықтанда репрезентация теориясының пайымдалуы бағытын заманауи қазақ киносындағы гендердің репрезентациялануы мәселесінің үрдісінде қарастырдық.

Әлем кинематографиясындағы «гендер» мәселесінің мәтіндік талдау теориясы негізінде шетелдік бірнеше фильмдерге сілтеме жасалып, әлемдік әйел режиссурасының өзіндік ерекшелігі талданды. Олардың креативті ізденіс тұстары арқылы жаңашылдық қырлары мен стильдік қолтаңбаларын және ұстаным «кредосын» тануға болады. Шетелдік кино индустриясының даму қарқынын бақылау арқылы Еуропа елдерінде «әйел киносы» бағытының өзекті тұстарын көруге болады. Және осы тұста әлемдік кинотану ғылымында аталмыш мәселеге орай қосарланып отырған феминендік көзқарастар қалыптасқан. Осыған байланысты феминендік теоретиктердің көптеген еңбектерін саралау арқылы қазақ киносындағы гендердің репрезентациялану мәселесін қарастыру жолдары қаперге алынды. Ал оның мақсаты гендерлік тұрғыдағы режиссураның үрдістері отандық кинодағы режиссураның негізгі көркемдік деңгейіне туғызатын кері әсері мен пайдалы тұстарын назарға алу және еліміздегі өндіріліп жатқан фильмдердегі басты ерекшеліктерді айқындау. Сол ерекшеліктердің бірі - кино желісі бойынша өрілген қиыншылық, кез келген келеңсіз оқиғалар ұлттық кинодағы әйел бейнесін қазақи болмыстан айырмай, дәстүрлі құндылықтарды заманауи тұрғыда жаңғыртуы болды.

2 ГЕНДЕРЛІК ҰСТАНЫМ КОНТЕКСТІНДЕГІ ҚАЗАҚ КИНО ӨНЕРІНІҢ ӨЗІНДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

2.1 Қазақстандағы гендерлік саясаттың ұлттық кинодағы бейнелік үлгісі және психоаналитикалық тұрғыдағы көркемдік шешімдер

Біздің елімізде «гендер» мәселесін зерттеу ең жас сала болып табылады және бұл қоғамда кеңінен көтеріліп дамуы ХХ ғасырдың соңына тұспа тұс келеді. «Жыныс мәселесінің өзектілігі жеке өмір аясында ғана қызығушылық танытып қоймай, сонымен қатар өнер, ғылым саласында және саяси қоғамда сананың гендерлік парадигмасының орын алуына әкеп соқтырып, екі жыныстың серіктестігі мен ынтымақтастығына ауысу жағына бірте-бірте

өзгеруін көрсетеді. Сондықтан да әйел және ер адам тұрғыда бір визуалдық жүйенің екіншісіне өту кезеңінде гендерлік бірегей репрезентация өсіңкілігін бақылау өте маңызды.

«Осы тұста визуальды қалыптасқан бейнелер мен мүдделердің объективті және субъективті шындық көзқарастың қалыптасауына әсерін айшықтау қажет. Сонымен қатар ер және әйел адам арасындағы қарым-қатынастың зерделенуі, әлеуметтік рөлдердің айырым белгісі, барабарлық және жеңсіктік «жыныс», «гендер» түсінігінің дифференциалдық ізденушілерінің аясында, ғылыми тұрғыда жаһандық гендерлік ізденістердің қалыптасуында бейбітшілік пен тұрақтылықты қамтамасыз ету үшін зорлықсыз өмір сүрудің идеалдарын, барлық адамзатқа ортақ құндылықтық негіздерін іздеу қажеттігі туып отыр.

Кинематограф - өмірдің экрандық шындығы. Осындай жағдайда гендер мәселесін дәстүрлі дүниетаным шеңберінде қарастырып, зерделеп, гендерлік қырларын тарихи-философиялық тұрғыда зерттеудің мәні зор. Жыныстардың қоғамдық рөлі, үрдістер мен стереотиптер ұрпақтан ұрпаққа дәстүр бойынша жалғасып келе жатқандықтан, тамыры тереңге кеткен ұғымдар негізінде қалыптасқан гендерлік қатынастарға байланысты түсініктерінің эволюциялық жолын түсіну аса маңызды» [99, б. 34]. Осыған байланысты біз ең алдымен елімізде орын алған гендерлік саясат көрінісін және қоғамда талқыға түсіп жатқан жалпы гендер жайлы мәселелерге тоқталуды жөн көрдік.

Қазақстанда гендерлік саясат жүргізу жөніндегі жұмысты Қазақстан Республикасы Президентінің жанындағы әйелдер істері және отбасылық-демографиялық саясат жөніндегі ұлттық комиссия үйлестіреді. Оның негізгі міндеті отбасына, әйелдер мен ерлердің тең құқықтығына қатысты кешенді мемлекеттік саясатты іске асыру болып табылады.

Мемлекеттік гендерлік саясат базалық гендерлік заңдарға және мемлекет басшысының Жарлығымен бекітілген Қазақстан Республикасында 2006-2016 жылдарға арналған Гендерлік теңдік Стратегиясына сәйкес жүзеге асырылады.

«Гендерлік теңдік стратегиясы ҚР Президентінің 2005 жылғы 29 қарашадағы № 1677 Жарлығымен бекітілді. Онда мыңжылдық даму мақсаттары мен әйелдерге қатысты кемсітудің барлық нысандарын жою туралы Конвенцияның қағидаларына сай Қазақстан үшін гендерлік индикаторлар анықталған. Олар мемлекеттік органдар әзірлейтін бес жылдық мерзімге арналған аумақтарды дамыту бағдарламалары мен стратегиялық жоспарларына енгізіледі. Қазақстанның гендерлік саясатының ерекше өзгешелігі – гендерлік жобалардың бастамасышы бірінші кезекте гендерлік даму саласында алдын алу және озық шараларын қабылдайтын мемлекет болып табылады» [112].

2015 жылы 14 қарашада Мемлекеттік хатшы Гүлшара Әбдіхалықованың қатысуымен өткен «100 нақты қадам – халықаралық реформалар жоспары» [113] атты ғылыми-тәжірибелік конференцияда Қазақстан тәуелсіздік алған жылдардан бері адам құқықтары бойынша 60-тан аса халықаралық шарттарға қосылғаны, 2000 жылы БҰҰ Бас ассамблеясы Конвенцияға сілтеме жасай отырып әйелдерге қатысты зорлық-зомбылықты жоюмен күрес Халықаралық күнін жариялағандығы айтылған. Ондағы басты міндеттердің бірі әйелдерге

катысты күш көрсету жағдайларын төмендету мәселелерін шешу барысындағы іс-шара әйелдерге арналған дағдарыстық орталықтардың ашылуы. Ол әртүрлі мемлекеттік құрылымдар – отбасы және әйелдер ісі бойынша комиссия, әлеуметтік қорғау, білім беру, денсаулық сақтау, мәдениет департаменттерімен тығыз байланыста қолға алынды.

Сонымен қатар 2001 жылы Қазақ қыздар педагогикалық институтының жанынан әлеуметтік және гендерлік мәселелер бойынша ғылыми-зерттеу институты ашылып гендерлік орталықтың құрылуы қоғамда гендер мәселесіне деген қызығушылықты арттыра түсті. Бұл орталық қазіргі кездегі әйелдердің саяси-әлеуметтік рөліне деген қатынасты зерттеп, азаматтық қоғам құру үрдісінде әйелдер қауымының жетекшілік жасайтын әлеуметтік, экономикалық және саяси мүмкіндіктерін алға тартты.

Көптеген зерттеуші-ғалымдар екі ғасырдың тоғысар тұсында және Қазақстанның жаһандану кезеңінде дәстүрлі қоғамдағы әйелдің тарихи ерекшелігін анықтауға, сонымен қатар теориялық аспектілерінің эволюциясын, отбасындағы рөлін, нарықтық қатынас кезіндегі түрлі тенденцияларды қарастырып бағуға тырысты. Дегенменде гендерлік теңдікті орнату, гендерлік жағдайды жақсарту еліміздің мәдени саясатының негізгілерінің бірі болғанына қарамастан, гендер тақырыбы ғылыми академиялық салада ең аз зерттелген тақырыптардың қатарында қалды. Осы тұста демократияның маңызды атрибуты ретіндегі гендер мәселесін, Қазақстанның қоғамдық-мәдени структурасындағы алатын орнымен дәстүрлі мәдениеттегі үйлесімді құндылықтарға сәйкес дамыту үрдісін ғалымдар мен қатар қоғам қайраткерлері де алға тартты. Соның бірі болып бүгінгі таңда қоғамдағы азаматтар арасындағы қарым-қатынасты реттеу күрделі әрі өзекті жайтқа айналып бара жатқандығы жайлы белгілі қоғам қайраткері Амангелді Момышев та өз пікір білдірген болатын. Ол қоғамдық қарым-қатынастарды үйлестірудің бір бағыты ретінде гендерлік теңдікті бетке ұстаушылардың белсенді күшке айнала бастаған себептеріне үңіледі. А. Момышев: «Азаматтық қоғам институттары белсенді болған сайын гендерлік саясаттың қазаны қайнай түспек. Бұл арада әйелдің мәртебесі жыныстық ерекшелік тұрғыдан емес, әлеуметтік-саяси тұрғыдан қайта қаралады. Осы арада сырттан кимелеп келген гендер мен ұлттық дәстүр қалай қабысады деген мәселе туындайды» [114], - деген тақырыпты тереңдете қарастырды. Ол сонымен қатар, әйел құқығын талап еткен феминендік қозғалыстар саяси билікті талап ету жолында Швеция, Норвегия, Финляндия, Дания, Нидерланды елдерінде саяси билікке қол жеткізгенімен, соңы демографиялық тоқырауға душар еткізгендігін алға тартты. А. Момышев Қазан төңкерісіне дейін дәстүрлі қазақ қоғамында гендерлік теңсіздік деген мәселенің болмағанын, «жесір дауы», «қалыңмал» мәселесі ата жолымен орайын тапқандығын атап көрсетеді. Ал «көп әйел алушылық» дәстүрінің ең алдымен туған жерге ие болатын, оны қорғайтын ұрпақ өрбіту қажеттігінің салдарынан бастау алатындығын түсінген қазақ әйелінің гендерлік саясатты шебер үйлестіргендігінде деген пікірде болды. Сонымен қатар Батыс қоғамындағы әйелдер мен Шығыс әйелдерінің

бойындағы этникалық, психологиялық, дүниетаным ұстанымдарының қарама-қайшылықты тұстарын ескермей, байыбына бармай, оны ұлттық санамен зерделемей тұрып, бірден батыстық үлгіні қабылдай салу рухани құлдыраушылыққа апаратынына алаңдаушылық білдірді.

Қазақстанның қоғамдық-мәдени структурасындағы гендер мәселесі көрінісінің тағы да бір мән беретін тұсы Қазақстанды мекен ететін этностардың діни ұстанымы. Бүгінгі таңдағы Қазақстан көп ұлтты, яғни көпконфессиялы ел. Азаматтардың діни көзқарастары мен сенімдеріне шектеу жоқ. Елімізде Қанафи масхабындағы мешіттер, православтық және католик шіркеулері, синагога сияқты бірнеше ағымдағы діндердің ошағы жұмыс істейді.

Дінтанушы ғалым, философия ғылымдарының докторы Т. Х. Ғабитов «Мәдени антропологиядағы гендер мен модерн» [25] атты еңбегінде гендер мәселесі ауқымындағы әйел тақырыбы жаңа білім саласында өзекті мәселе ретінде қызық, әрі тез дамып келе жатқандығын және бұл мәселеге деген қызығушылық біріншіден жалпы гуманитарландыру және демократияландыру үдерістерімен байланысты оянғанын айтқан. Ол: «Бұл жерде ең негізгі көңіл аударарлық нәрсе әйелдің рөлін қайта бағалауға бағытталған. Кейінгі кездері гуманитарлық ғылымдардағы гендерлік зерттеулер кеңінен өрістетіліп, көптеген дәстүрлі мәселелердің шешілуіне арналған гендерлік әдістің жемістілігі айқын аңғарылуда. Жыныстың әлеуметтік-мәдени теориясы гендерлік ілім жаңа ғылыми білімнің ең өзекті, қызғылықты және қарқынды түрде дамып жатқан салаларының біріне айналуға. Сонымен қатар, бұл бағыттағы ғылыми ізденістер мен арнаулы зерттеулердің көбейе түсуі егеменді Қазақстанның жаңа әлеуметтік-тарихи жағдайлары мен қазіргі ғылыми әдіснамалық ұстанымдарға орай туындап отыр» [25, б. 5], - деп Қазақстандағы гендер мәселесінің даму үдерісін жан-жақты қарастырған.

Сондай-ақ, ғалым гендер мәселесін мәдениеттанушылық тұрғыда қарастырған. Т. Аквинат, М. Монтень, Г. Спенсер, Ф. Ницше еңбектерін және әйелдердің құқығын қорғауға арналған феминизм зерттеушісі Мэри Уоллетонкрофтің, Мириам Шнейрдің анықтамасымен 1792 жылы Лондонда және АҚШ-та басылған «Дәуір» кітаптарын зерделей келе осы еңбектердің мазмұнына төмендегідей сипаттама берген.

«1. Жыныс адамның биологиялық детерминацияланатын сипаттамасы, ол қоғамның тікелей әсеріне ғана бағынбайды;

2. Гендер фундаменталды ой құрайтын категория болып табылады және мәдениет контекстінде субъектің әлеуметтік құрылымына жауап береді;

3. Гендер - адам болмысының барлық қырларын бейнелейтін әлеуметтік институт, соцмәдени құрылым, әлеуметтік-демографиялық категория, идеологиялық құрылым, технология немесе процесс, субъективтілік, мәдени метафора тәрізді;

4. Гендерлік әрекет постструктуралистік және постмодернистік философия шеңберінде дамиды» [25, б. 8], - деген түйіндер жасау қажет деп санайды.

Әл-Фараби атындағы ҚазҰУ профессоры, мәдениеттанушы А. Құлсариева «Гендер мен дәстүр қалай қабыспақ?» [27] деген мақаласында: «Гендер» деген

бір ауыз сөз айтылса болды, еркектердің құқығына қол сұғылып, оларды әйелдер тұғырынан тайдырардай орынсыз өре түрегелу біздің қоғамда әлі де болса кездеседі. Гендерлік ізденістер тұрпайы түрде әйелді еркекке теңестіру үшін күрес қозғалысы сияқты қабылдана келе оның мүмкін еместігі жайында, жаратылыстан берілген өзгешеліктер жайында әңгіме басталады. Ол – артық әңгіме. Ол – біздің жаратылысымыз, одан ешкім қашып құтылмайды. Гендерлік саясат – елдің демократиялануының бір тетігі. Адами парасаттылыққа салып, оның қазіргі заман төрінде жөн еместігін түсініп, әйелге қырын бермей, оның бойынан аспазшы мен кір жуғыштан бөлек тұлғалық қасиеттерді құрметтейтін заман туды деп білемін» [27, б. 4], - дей келе гендерлік саясаттың дәстүрлі санамен қабыспайтынына тоқталған.

Көшпенді қазақ халқының ұлттық санасында «ер» және «әйел» түсінігін «Еркек үйдің иесі, әйел үйдің шегесі», «Еркек түздің көркі, әйел үйдің көркі» деп байсалды да бақуатты өмірдің қағидасы іспетті «Құт - Береке» ұғымымен ұштастыратын түсінік қалыптасқан. Осы орайда «Аруақты сыйлау», «Ұят», «Рух», «Кие», «Қасиет», «Обал - сауап», «Ынсап», «Үлкенге құрмет», «Кішіге қамқорлық» түсініктерін ұрпағының бойына берік орнықтыратын жазылмаған Дала Заңы да болған.

Әрине, зайырлы қоғамда өмір сүрудің өзіндік даму ерекшеліктері бар. Қазақстанда әрбір ұлт диаспораларының өкілдеріне өзінің түп тарихын бағамдауына, тілін, салт-дәстүрін сақтауына шектеуліктер қойылмайды. Ол халықтардың ұлттық мерекелері, діни жоралғылары, тіл үйрету мектептері ашық болғандықтан «Ұлттық идея» ұғымына сәйкес келетін тұстарын озық дәстүрлер ретінде сұрыптап, ретімен пайдалану басты назарға алынған.

Қазақтардың гендерлік тәрбие беру қағидалары этномәдениеттік механизмге бағынады. Өйткені қазақтардың «ер» және «әйел» болып өмір сүру тәртібі дәстүрлік этномәдениет ауқымында өрбіген. Біріншіден, қыз бала мен ұл баланы туғаннан бастап өсіру, киім кигізу, тәрбие беру, еңбекке баулу, қоғамға бейімдеу үрдісіне гендерлік айырмашылықтар болған.

Екіншіден, есейіп, отбасылы болған шақта «ер» пен «әйелдің» қоғамда белгілі деңгейіне (статусы) сай тәртіпке бағынған. Отбасының негізгі қажеттілігі ерлерге жүктеледі, ол әрқашан өз отбасын қорғауға дайын болуы үшін қайсарлық, байсалдылық, тез шешім қабылдай алатын, өзінің іс-қарекетіне әрқашан жауап бере білетін адам болуы керектігі санаға сіңірілген. Ал әйел адамға еріне бағыну, адалдық, көп сөзден аулақ болуы және үй ішінің тіршілігі мен ерлердің табысын орнымен жұмсау жүктелген.

Әйелдерді дискриминациялаудың қосымша факторы ретінде қалыптасқан тілдік практикаға ғалым Т. Х. Ғабитов мән берген. Ол тілдің қызмет етуінде билік жүргізудегі гендерлік асимметрия кодталғанына назар аудартады: «Орыс тілінің семантикасына қарасақ, «әйел» сөзінің жағымсыз түп-төркіні бар, себебі онда «щина» жұрнағынан жасалған сөздердің бәрі көзге ілмеу, менсінбеу, жек көру сияқты жағымсыз бағаға, коннотацияға ие. Мысалы: «женщина», «деревенщина», «казенщина», «чертовщина», «обломовщина» т.б. Қазақ мәдениетінде де әйелге қатысты жағымсыз коннотациядағы ассоциациялар

кездеседі. Әйелге байланысты әсіресе ауызекі тілде көп қолданылатын «шүйкебас», «төмен етекті», «шөпжелке», «ұрғашы» сияқты кемсіту мағынасындағы сөздер бар. Әйелді «ақылы шолақ, сөзі көп» деп ерлерден кем санайтын түсінік қазаққа да тән екені көркем мәтіннен де көрінеді: «Өсекші он әйелден өтірікші бір шал артық», «балалар, тым болмағанда әкелеріңнің қадір-қасиетін айтып беретін бір ауылға жаман болса да бір шал керек» [25, б. 18].

Қазіргі кезге дейін ауызекі сөздерде «Алтын басты әйелден, бақыр басты еркек артық», «Әйелдің шашы ұзын, ақылы қысқа», «Қызға қырық үйден тыю, қала берді есіктегі күннен тыю», «Ұл туғанға – Күн туған», «Қыз – қонақ», «Мың малың болғанша, бір байың болсын» және т.б. сол сияқты мақалдар жиі ұшырасып отырады.

Дегенмен, қазіргі заманауи қоғам ескі замандардағы мақал-мәтел, ауызекі сөздеріне байланып қалған жоқ. Оның асыл өзегін ғана ақылмен ойланып қабылдау керек екендігін әлдеқашан түсінген. Адам, ол алдымен ер және әйел жынысындағы адам, содан кейін ер не әйел рухани сипаттарымен, имани қасиеттерімен, ақылымен де жарысады, сондай жарыста кейде әйел адам жеңуі де мүмкін.

Заманауи тіршілікте өмір сүру жағдайларына сәйкес көптеген отбасыларда гендерлік тәрбие беру сақталмайды. Қыз балалардың бокс, кикбоксинг, футбол, зилтемір көтеру сияқты ерлерге тән спорт түрімен айналысуы, ал ер балалардың әйелдердің сән салондарында шаштараз, модельер, кутьюре сияқты мамандықтарды таңдауынан байқалады. Отбасылық жағдайларда да көптеген ерекшеліктер бар.

Алдыңғы тарауларда көрсетілген қазақстандағы гендерлік саясаттың статистикалық көрсеткіштеріне сай әйелдердің қоғамдағы орнының маңызды тұстары айқындалып отыр. Алайда, әлі де болса Қазақстанда гендерлік мәселелер бір ізділікпен дамып келеді деп айту қиын. Осы тұста гендер ұғымымен тығыз байланысты *гендерлік идентификация және гендерлік таптаурындар (стереотип)* ұғымдары қалыптасқан.

Адам өзінің әйел немесе ер жынысына жататындығын саналы түрде түсінуі арқылы өзінің әлеуметтік контекстіндегі жынысқа жататындығын сезінуі – гендерлік идентификацияға жатады. Ал гендерлік таптаурындар әйел адам қандай болуы керек, ер адам қандай болуы керек деген белгілі бір жүйеге келтірілген нормативті түсініктер.

Қазіргі кезде, қоғамдық сананы зайырлы мемлекеттің дәрежесіне сәйкес құруда көптеген жобалар жасалып жатыр. Заманауи көріністерге қарап біржақты ой түйю үшін, көптеген статистикалық, аймақтық ақпараттармен санасу ләзім.

Еліміздің көпконфессиялы мемлекет екендігін, дін шектеулігі жоқ екенін жоғарыда айтып өттік. Қазақтар ислам дінін ұстанады, ислам дініндегі ғибадаттар мен бес уақыт намаз оқу, ораза тұту, садақа, зекет беру, қажылыққа бару парыздар ерлерден де, әйелден де талап етіледі. Әйел ағзасының белгілі физиологиялық және психологиялық өзгерістеріне сәйкес исламда әйелге

жеңілдіктер бар. «Бір иманды әйел мың имансыз еркектен артық» [115, б. 108], - деген Мұхаммед Мұстафа айтып кеткен хадисінде.

Сондықтан, мұсылман дінінде Алланы тану жолында, адамды ең әуелі адам, сана иесі, бауырым, «адам адамның айнасы» деп қарау керектігіне баса мән берілген де, физиологиялық ерекшеліктер екінші орында белгіленген тәртіптерге бағынуды ұстанады. Бұл дегеніміз, қоғамдағы жыныстық мәселелердегі келеңсіздіктердің азайуына әсер етіп, болдырмаудың жолдарына себеп боларлық нысан. Өйткені, ислам діні ер адам санасына кез келген әйел баласына «жыныстық», нәпсілік көзбен емес, жан иесі, ақыл иесі сияқты қарауға жол көрсеткен.

Баспасөз беттерінде «қазақ әйелінің бүгінгі бет-бейнесі, тыныс-тіршілігі қандай?» және «қазақ жігіттерінің бойында намыс, адамгершілік қасиеттері қаншалықты?» деген мазмұндағы мақалалар жиі ұшырасып тұрады. Нақты зерттеумен айналыспаса да, қоғамдағы көріністерге бей-жай қарамайтын отандастардың ой-пікірлерімен санасу да керек. Журналист Гүлжан Көшерова қарапайым қазақ әйелдері туралы жаза келіп, бірнеше топқа бөлген екен:

- «1. Билік эшалонында гендерлік көрсеткішке көрік беріп жүрген ханымдар;
2. Олигарх күйеуінің арқасында үлде мен бүлдеге оранып жүрген ханымдар;
3. Бизнес-бикеш (кәсіпкер келіншек);
4. Бала бағушы мен үй күтуші» [116].

Дегенменде ерге деген көзқарас ұлттық фундаментальді ерекшеліктерге сәйкес ескеріледі. Біз сілтеме жасап отырған Қазақстандағы гендердің даму динамикасының статистикалық көрсеткіштері, алайда ол гендер мәселесі қарқынды дамып, оңтайлы шешіліп жатыр деген біржақты ой түюге жол бермейді.

Кейінгі кезеңдерде «Гендерлік саясат қазақты қайда апарды?», - деген сауал төңірегіндегі ғалымдар, белсенді азаматтар, журналистердің көптеген мақалалары баспасөз беттерінде жарияланған болатын. Қазақстан Республикасының 2006 - 2016 жылдар аралығындағы гендерлік теңдік Стратегиясын жүзеге асыру мақсатында 2013 жылы С. Ж. Асфендияров атындағы ҚазММУ-де «Құқықты мемлекеттегі гендерлік теңдік» атты халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция өтті. Конференцияның мақсаты Қазақстан қоғамындағы гендерлік қарым-қатынастардың рөлі мен тарихи-саяси сипатын халықаралық деңгейдегі жаһандану үрдісіне сәйкес жүзеге асыру жолдарын талдау және олардың даму болашағын анықтау. Конференцияда ерлер мен әйелдің құқық теңдігіне қатысты атқарылып жатқан істер мен ауқымды мәселелері көтерілді. Осы конференцияда әлеуметтік және гендерлік Ғылыми зерттеулер институтының директоры, философия ғылымының докторы З. М. Қодар «Қазақстан Республикасының гендерлік саясаты» [37] тақырыбы баяндамасында бүгінгі таңда Қазақстанда әлеуметтік және гендерлік зерттеулердің ҒЗО (ғылыми зерттеу орталықтары) белсенді жұмыс атқарып жатқандығына тоқталды. Мысалы, Гендерлік зерттеулер орталығының базасында 2000 жылы Қыздар Педагогикалық университетінде,

2005 жылы әл-Фараби атындағы ҚазМҰУ-де, Қазақстанның региондарындағы гендерлік Орталықтардың Қарағанды қаласында 2 орталық құрылған. Олар Гендерлік Ақпараттық Орталық пен «Нисса» гендерлік зерттеулер Орталығы. Сонымен қатар З. М. Қодар өз баяндамасында Қыздар Педагогикалық университетінде 2006 – 2007 оқу жылынан бері барлық мамандықтар бойынша «Гендер» арнайы курсы 1 кредит (45 сағат) екінші курстарда «Қазақ аруы» арнайы курсы 2 кредит (90 сағат) жүргізіліп келетіндігін атап өткен.

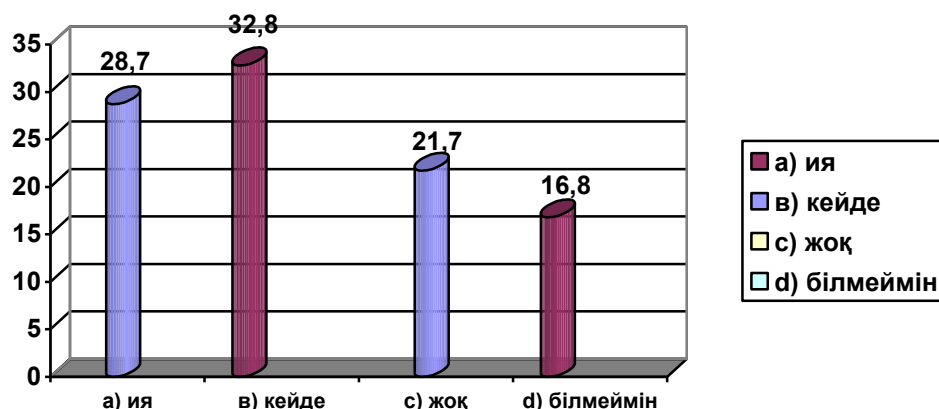
Уәлиханов атындағы Тарих және этнология институты, халықтану және тарихи тұлғатану мәселелері бөлімінің меңгерушісі, тарих ғылымының докторы А. И. Құдайбергенова «Қазақстандағы гендерлік теңдіктің өзекті мәселелері» атты баяндамасында: «Қазақстандағы гендерлік теңдіктің өзекті мәселелері гендерлік саясат – бұл жыныс белгілері бойынша дискриминацияны жою және эгалитарлы қоғамды қалыптастыру үшін жүзеге асырылатын саясат. Сондықтан гендерлік саясатты ел дамуының басты бағыттарының бірі және оның кешенді модернизациясы болып табылады» [117], - деп ой түйді.

Қазақстан қоғамындағы гендер мәселесін жан-жақты талдаған ғалым Т. Х. Ғабитов «...гендер – білім, кәсіби қызмет, билікке қол жеткізу, жыныстық тартымдылық, отбасылық роль мен ұрпақ жалғастырудың жеке тұлғалық мүмкіндіктерін анықтайтын әлеуметтік мәртебе. Әлеуметтік мәртебелер аталған қауымдастықтың мәдени кеңістігі аясында өмір сүреді. Бұл гендерге гендерлік мәдениет ұғымы мәртебе ретінде сәйкес келетінін білдіреді. Гендерлік түсініктер адамның мәдени статусына үлкен ықпал жасайды. Әйелдер мен ерлердің қоғамдағы әлеуметтік орны тек жыныстық қатынастармен шектелмейді. Гендер қоғамның барлық әлеуметтік жүйесін қабылдап, барлық әлеуметтік қатынастарда өндіріледі. Мәдениеттануда «гендер» ұзақ уақыт бойы қарастырылмаған, ал «жыныс» түсінігі тек физиологиялық өзгеріс сияқты зерттелген» [25, б. 16], - деп тұжырымдаған.

Мұндай тұжырымдар мен көрсеткіштерді атап көрсетуіміз бекер емес. Қоғамда гендер мәселесін жан – жақты зерттеп, оған ақымды түрде түсінік беріп жүрген әр саладағы ғалымдардың ой пікірін қаперге алу маңызды. Өйткені кино өнері ол қоғамның, ұлттың айнасы болып табылады. Экран арқылы қоғамда болып жатқан мәселелерді бейнелік түрде жүзеге асырады. Сондықтан да қазіргі кезеңде көкейкесті мәселелер көтеріліп, мақсатты түрде өз шешімін табу үшін көрермендер талабын да ескерген жөн. Қазіргі кезең жаһандану кезеңі. Дүниежүзінде әртүрлі сала қарқынды түрде дамып келеді. Оның үстіне цифрлы технологиялар үздіксіз дамуда. Экран арқылы көрсетіліп жатқан дүниені қай топтағы, қай жастағы, қай жыныстағы көрермен қауым қабылдап, көріп отырғанын бақылау қиынға соқпайды.

Осы тұста қоғамда көтеріліп жатқан осындай гендер мәселесіне сай Қазақстандық бұқаралық ақпарат құралдары (БАҚ), яғни кино, телевидение, газет – журналдар әйел және ер бейнелерін қалыптастыруға септігін тигізуде ме деген сұрақ туындайды. Оған жауап ретінде төмендегідей «Қазақстанның тең құқық пен тең мүмкіндік институты» және Қазақстандағы Фридрих Эберт атындағы Қорының өкілділігімен бірлесе жүргізген сауалнамаға жүгініп көрейк

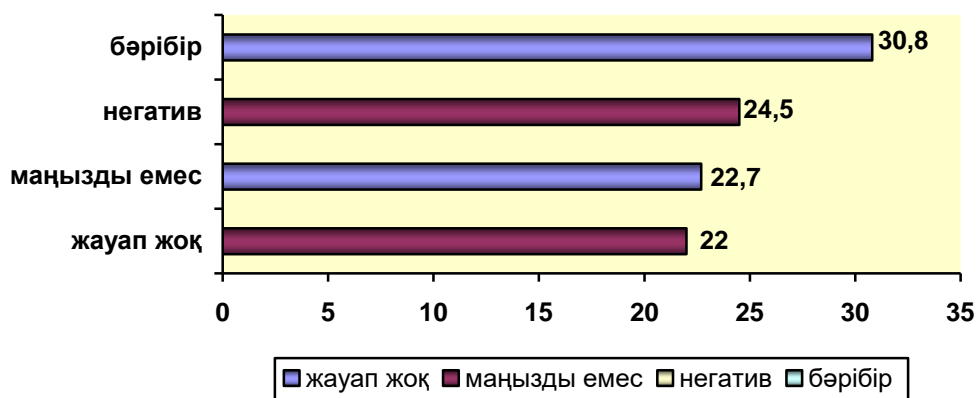
Кесте 1.



Жоғарыда көрсетілген кесте бойынша сауалнама жүргізілген әлеуметтік топтың 32,8% бөлігі ғана Қазақстандық бұқаралық ақпарат құралдары қазақ қоғамында ер және әйел бейнелерін қалыптастыру мақсатында кейде ғана жұмыс істейді деп көрсеткен. Ал жауап берген әртүрлі жастағы топтың 21,7% тіпті «жоқ» деген баға берген.

Ал енді Қазақстандық кино, телевидение, газет – журналдардың қоғамда әйел және ер бейнелерін қалыптастыруына қаншалықты баға бересіз және ол қажет пе деген сұраққа жүргізілген сауалнаманың ақпарат жинағына үңілсек:

Кесте 2.



Көрсетілген кестеге сай қоғамдағы сауалнама жүргізілген әлеуметтік топтың 30,8% бөлігі Қазақстандық кино, телевидение, газет – журналдардың қоғамда әйел және ер бейнелерін қалыптастыру қажет пе деген сұраққа берген бағасы «бәрібір» деген болса, 24,5% жалпы әйел және ер болып бөлінуіне жағымсыз түрде қарап, негативті жауап берген.

Ал енді тіпті сұхбат берушілердің 22% нақты жауап бермей, жауапсыз қалдыруы олардың бұл сұрақ төңірегінде қандайда бір ішкі ақыл-ойының жоқтығына дәлел. Яғни, бұл аталған көрсеткіш қазақ қоғамында дәстүрлі көзқарастың қолдау табатындығын көрсетеді.

Қай салада болмасын гендерлік ерекшеліктер күрделі, өзекті мәселе болғандықтан аз уақыт ішінде шешілмейтіні хақ. Оны болашақта жан-жақты қарастыру маңызды.

Тарих ғылымдарының кандидаты, журналист Ж. Шәмші: «Жалпы, гендер саясаты деген сияқты Батыстың идеологиялары дұрыс емес шығар. Бірақ әйел баласының адами құқықтары деген болу керек. Әйел қауымы бірінші кезекте өмірге ұрпақ әкеліп, оны жақсылап тәрбиелеп, өсіріп, қоғамға қосар болса, еліміздің қарыштап дамуына одан артық қосатын үлкен үлес жоқ. Ал, гендерлік саясаттың мақсаты, меніңше қоғамның дамуын кері тартатын жаңа типтегі әйелдер қауымын тәрбиелеу» [119], - деп ойын айтады.

Ж. Шәмші нақты деректерге сүйеніп, отбасылардың ажырасу себептеріне үңіледі, соған жауап іздейді. «Астана қаласының, Сарыарқа аудандық сотының 2011 жылы төрт ай қорытындысы бойынша, 350 отбасы ажырасуға ниет білдіріпті, соның тең жартысы ажырасып кетіпті. Мұның бәрі бірін-бірі сыйламағандықтан, отбасылық ауыртпалықтарға шыдас бере алмағандықтың айғағы. Гендер деп шапқылап жүрген көсем ханымдардың ойында шын халқына қызмет ету болса, ең болмаса қыздарды тәрбиелеудің заманауи бағдарламасын жасап Үкіметке ұсынар еді-ау. Осындай қаны тамып, зар жылап тұрған мәселені көрмей, сонымен айналысудың орнына, «гендерлік саясат» деп шапқылап жүрген ханымдардың бар ойы – билікке жету. Үкіметтің беретін тегін ақшасына рахаттанып өмір сүру, киіну, ішіп-жеу, одан басқа түк те емес. Халық ақымақ емес, кімнің кім екенін көріп отыр» [119].

Біздің қоғамда отбасындағы ер мен әйелдің рөлі айқындалғаны белгілі. Гендер туралы сөз қозғалғанда осы бағытта отбасында кім беделді, ерлер ме әлде әйел ме, немесе әйел белсенді болса оның күйеуін «ынжық» деу, әйелінің сөзіне құлақ асқан ерлерді «қатынынан аса алмаған», үй шаруасына жәрдемдескен ерлерді «қатынбасшы» деп келемеждеудің төркіні де ұлттық психологияның табиғат заңдарына бағынуына сәйкес туындаған сияқты. Себебі, Қазақстанда Батыс елдеріндегідей бір жынысты неке, әйел мен әйелдің, ер мен ердің некеге тұруы, жынысын өзгертуі сияқты оқиғалар - ең төменгі құлдырау, масқара болып саналады. Ал ұлтты, текті сақтаудағы гендердің басты шарттарының бірі әйел мен ерлердің денсаулық көрсеткіштеріне тәуелді екендігін де ескерген жөн. Осы тұста Қарағанды облысының мамандандырылған ауданаралық экономикалық сотының судьясы Г. О. Тастанбаева «Қазақстан Республикасының гендерлік саясаты» деген мақаласында: «Гендер - ер мен әйел теңдігі. Теңдік пе, кемдік пе? Шындығында бұл мәселе қазақ қоғамында да қызу талқыланып келеді. Бірі «Әйел саясаты әлемді арбайды» десе, екіншісі «әйел бір қолымен бесік тербетсе, бір қолымен әлемді тербетеді» [120], - деген пікір қосқан.

Жоғарыда біз әйелдерге қатысты сыни мақалалар мен қыз бала тәрбиесіне қатысты этникалық ұстанымдарды қолдайтын авторлардың көзқарастарын ортаға салдық. Қолдайтындар «не дейді?», сынаушылар «неден үрке қарайды?» деген сауалдар төңірегінде былайша ой түйдік. Яғни, гендерлік саясатта әйелдер ерлердің орнын басады деген сөз емес, олар өз құқықтарын қорғай

отырып білім алу арқылы ел мүддесіне қызмет етуге өз үлесін қосады деген сөз. Гендер - тек әйелдің ғана емес, ер адамның да тұлғалық ерекшеліктерін қорғайтын, ал кемсітушілік болған жағдайда оның да мүддесін сақтауға ат салысатын қоғамдық үдеріс.

Бұл ұстанымдарға тоқталып атап көрсетіп отырғанымыз бекер емес. Осы тұста заманауи қазақ киноларындағы гендердің репрезентациялану мәселелерінің көрермен көңілінен шығу үрдісі Қазақстан қоғамындағы, ұлттық дүниетанымдағы «ер» және «әйел» түсінігінің көріністерімен тығыз байланыста екенін тағы да бір айта кеткен жөн. Шындығында Қазақстанда гендер мәселесі жоғарыда атап көрсетілгендей ғылымның көптеген саласын қамтып зерттелген көруге болады. Алайда біз зерттеу нысанамызға алып отырған өнертану, соның ішінде қазақ киносында тіпті көтерілмеген тақырып деуге негіз бар.

Ал енді еліміз Тәуелсіздік алғанға дейінгі және кейінгі кезеңдерде орын алған әйел бейнесінің экрандық көрінісін қарастыра кетсек.

Кино өнері өткен ғасырдың басында пайда болды. Осы кезеңдерде Кеңес өкіметі әйел теңдігі саясатын қолға ала бастаған еді. 1930 жылдары қоғамдық жұмыстарға белсене араласқан көптеген «Раушан-коммунистер» шықты. Әйелдер ерлермен қара жұмысты теңдей атқарды, завод-фабрикаларда станоктарды меңгерді. Трактор айдап, шопандар бригадаларын құрған әйелдерді марапаттау арқылы олардың қатарын көбейту барынша өзекті мәселеге айналған еді.

1960 - 1980 жылдары К - 700 тракторын меңгерген, тыңда ерлермен қатар еңбек еткен К. Дөненбаева, күрішші-бригадир Ұ. Алтайбаева Социалистік Еңбек Ері атанса, жас шопандар бригадасын құрып, жастарға қой шаруашылығына өз үлестерін қосуға үндеу тастаған, шұбартаулық З. Сармурзиналар Кеңес Одағына танымал болды. Бұл Кеңестік идеологияның әйел мен ерлерді теңестірудің тиімді жолдарының үлгісі ретінде мейілінше қарқынды дамыды.

Көптеген жылдар бойы насихат құралдары ерлер мен әйелдердің мамандығы арасында айырмашылықты жою идеясымен шабыттандырды. «Әйелдер - тракторға!», «Әйелдер - машинаға!», «Әйелдер - құрылыс алаңына!» деген сынды ұрандар бір – бірімен ауыстырылып отырды. Кинофильмдерде, журналдар мен газеттердің беттерінде қолына құрылысшылардың балғасын немесе көлік жөндейтін кілттерді ұстаған жасыл жұмысқа киетін, тұтастырылып тігілген бешпент – шалбар (комбинезон) киген қыздар мен әйелдердің бейнесі көрініс алды.

Дәл осы кезеңде көгілдір экран бетінде «Райхан» (реж. Моисей Левин, Сергей Бартенев, 1940), «Дала қызы» (реж. Ш. Айманов, К. Геккел, 1954), «Ботагөз» (реж. Ефим Арон, 1957) сияқты кеңестік кезең кезіндегі қазақ киносында да «қазақ әйелінің» мәселесі кең ауқымда көрсетіліп, олардың тұрмысы жайлы баяндалды. 1940 жылы «Ленфильм» киностудиясында Мұхтар Әуезовтың сценарийі бойынша түсірілген «Райхан» көркемсуретті фильмі қазақ даласында түсірілген тұңғыш «Амангелді» фильмінен кейінгі екінші кинотуынды болып табылады. Осы тұста кинотанушы Г. Наурызбекова [79, б.

58] Райханның экрандағы бейнесін Қамар сұлудың, Ғайшаның, Ақбілектің, қазақ фольклорлық шығармаларындағы Баян сұлу, Қыз Жібек, Айман-Шолпан бейнелеріндегі мінездерді суреттеу элементтерін бойына жинақтаған кейіпкер деп атап айтады. Мұндағы Райхан бейнесі қазақ экранындағы жаңа кейіпкер болып табылады. Ол бас бостандығы үшін күреседі, әйел теңдігін көксейді. Фильм басында Райхан Жексен байдың жеке меншігі, жасқаншақ әрі жігерсіз болып бейнеленеді. Алайда кейін келе кейіпкер ретінде ішкі жан дүниесі өзгеріп, жаңа өмірге ұмтылады. Қалада білім алып, туған ауылына маман иесі болып қайта келген Райхан енді өзін ғана өзгертіп қоймай, қазақ ауылының санасын оятып, қоғамдық көзқарасты қалыптастыруға тырысады. Бұл фильмдегі тағы бір маңызды кейіпкер Райханның анасы Зейнеп бейнесі. Ол да ауыр тұрмыстық зардап тартқан, алайда ескі түсінікпен өмір сүреді. Яғни Райхан мен Зейнеп қарама-қайшы кейіпкерлер. Жаңа өкімет орнатып, жаңашылдыққа ұмтылған Райханды Зейнеп қолдамайды, олардың арасында үлкен тартыс туындайды. Яғни, бұл ескі мен жаңаның бейнелік жиынтығы болып табылады.

Осы тұста кинотанушы Н. Рахманқызы: «Райхан», «Дала қызы», «Ботагөз» фильмдеріндегі басты кейіпкерлер де жаумен жалғыз күреспейді: оларды қолдайтын үзеңгілес жолдастары бар. Райханның, Нұржамалдың, Ботагөздің бейнесі кеңес үкіметі идеологиясының аясында қарастырылып, революция азат еткен, іскер, күрескер кейіпкерлер ретінде көрініс тапты. Нәтижесінде фильмдердің көркемдік тартысы, яғни кейіпкерлердің мінез-құлқы, дүниетанымы, әрқилы жағдайлар мен оқиғалар арасындағы қарама-қайшылық кеңестік идеологиямен тығыз байланыста қарастырылды» [80, б. 26], - деп жазады.

Қазақ киносы тарихында Ұлы Отан соғыс жылдары аса елеулі кезең болғаны мәлім. Кинотанушы Қабыш Сиранов «В семье единой» [71, бб. 54-66] еңбегінде 1941 жылы «Мосфильм» және «Ленфильм» студиялары Алматы қаласына көшіп келіп Біріккен Киностудиялар Орталығының (ЦОКС) құрамына енуі атақты кеңес киногерлерінің шығармаларын экрандауға мүмкіндік бергені жайлы жазады.

Оның ішінде атақты режиссерлер – Всеволод Пудовкин, Сергей Эйзенштейн, Иван Пырьев, Григорий Рошаль, Леонид Трауберг, Александр Птушко, Григорий және Сергей Васильевтер және т.б. болды. Бұл кезеңде фильмдер мазмұны негізінен насихаттаушы, патриоттық сезімге толы деректі фильмдер және бір фильмде бірнеше қысқаметражды сюжеттен тұратын киноновеллалар экрандалған болатын.

Соғыстан кейінгі жылдардың екінші кезеңі, яғни елуінші жылдар қазақ ұлттық кино өндірісінің елеулі жетістіктерге жеткен кезеңі болды.

1958 жылы Москва қаласында өткен «Қазақ өнері мен мәдениетінің онкүндігі» кезінде Кеңес Одағының киномамандары үздік деп бағалаған «Дала қызы» (1954), «Шабандоз қыз» (1955), «Ботагөз» (1957), «Оның уақыты келеді» (1957) фильмдері көрсетілді. Мұнда үш жыл қатарынан экрандалған фильмдердің әйел тақырыбына арналғанын атап айтуға болады.

«Дала қызы» Шәкен Аймановтың екінші режиссерлік жұмысы болып табылады. Фильмде қозғалатын басты тақырып ол революция жаңғырығы нәтижесінде қазақ даласына келген әйелдің бас бостандығы, жаңаша өмірге ұмтылысы. Атақты актерлер Нұрмұхан Жантөрин, Елубай Өмірзақов түскен бұл фильмнің оқиғасы Кеңес үкіметі енді ғана орнаған алғашқы жылдардағы жетім қыз Нұржамалдың (рөлде С. Назарова) тағдырын көрсетеді. Жастайынан байдың көмекшісіне сатылып кеткен қыз тау арасымен қашып кетеді. Арада біраз жыл өткен соң бойжеткен Нұржамал (рөлде З. Шәріпова) дәрігер мамандығын алып қайта ауылына оралады. Ауыл адамдарын емдеп, соғыс аяқталған соң үлкен ғалым маман ретінде Алматыға қызметке шақырылады.

Сонымен қатар дәл осы революция тақырыбын қамтыған «Ботагөз» (1957) фильмі болды. Бұл фильмнің режиссері Ефим Арон. Белгілі жазушы Сәбит Мұқановтың шығармасы бойынша экрандалған. Актриса Гулфайрус Ысмайылова сомдаған Ботагөз бейнесі де қазақ әйелінің тағдырын бейнелейді. Ботагөз күрескер, мінезі өткір әрі қайсарлығы басым. Революционер деп танылған Асқарға деген махаббат сезімі оны мойытпай, айналасындағы жағымсыз кейіпкерлермен күресуге күш-жігер береді.

Ал өткен ғасырдың 60 - 70 жылдары ұлттық кино өнеріміз режиссерлердің жаңа тақырыптар мен жаңа жанрлық шешімдерді экранға алып келуімен ерекшеленді. Шәкен Айманов, Мәжит Бегалин, Абдолла Қарсақбаев, Сұлтанмахмет Қожықов сынды кинорежиссерлердің шығармашылықтары шыңдалып, қазақ кино тарихында өзіндік қолтаңбаларын қалыптастырған кезең болды.

Аталған режиссерлердің фильмдерін кинотанушы, өнертану философия PhD докторы Алма Айдар өз еңбегінде үш топқа бөліп қарастырған:

«Бірінші топ: заманауи тақырыптағы, замандас бейнесіне арналған, киносценарий мен киноға бейімделген әдеби шығармалар экранизацияланды. Бұл топта Мәжит Бегалиннің 1964 жылы түсірген «Тұлпардың ізі», Шәкен Аймановтың 1966 жылы түсірген «Атамекен», Абдолла Қарсақбаевтың 1963 жылы түсірген «Қилы кезең» фильмдері.

Екінші топ: тарихи тұлғаларға арналған өмірбаяндық жанрдағы көркемсуретті фильмдер. Ол Мәжит Бегалиннің 1957 жылы экранға шыққан «Шоқан Уалиханов», Абдолла Қарсақбаевтың 1966 жылы түсірілген «Қилы кезең» фильмдері.

Үшінші топ: қазақ халық ауыз әдебиетінің озық туындылары, фольклорлық туындылардың экранизациясы. 1964 жылы түсірілген Шәкен Аймановтың «Алдар Көсе» және 1970 жылы экранға шыққан Сұлтан Қожықовтың «Қыз Жібек» фильмдері» [87, б. 50].

Бұл кезеңдегі кино тақырыбы негізінен замандас бейнесіне құрылды. Экранда көрсетілген кейіпкер-әйелдер қайсар «Ана», ерлерге мойынсұнған «адал жар», мінезі шыдамды әрі парасатты әйел болып сипатталды.

1966 жылы режиссер Ш. Айманов «Атамекен» атты терең психологияға толы фильмін экрандады. Мұнда сюжеттік ритм философиялық поэтикамен ұштасып жатыр. Бұл фильмде Әмина Өмірзақова сомдаған Ана бейнесі

философиялық тұрғыдан фильмнің идеясы мен ойын айқындап тұр. Осы фильмде Ә. Өмірзақованың шығармашылық ізденістеріне мынадай баға берілгенін көруге болады: «Егер орыс кинематографиясында ананың рөлін ерекше сомдаған Вера Марецкая, итальян киносында Анна Маньяни болса, қазақ киносында ана бейнесі Әмина Өмірзақовамен тығыз байланысты» [121].

Қазақстанның халық әртісі Зәмзәгүл Шаріпова өз естелігінде Ә.Өмірзақованы қайталанбас талант иесі екенін халыққа жеткізе келе былай деп еске алады: «...Өте керемет, мәдениетті, жүріс-тұрысының өзі ерекше, сөйлеген сөзінің өзі өзгеше сұлу әйелді көрдім. Сол кезде тағы да Әмина апайды танымай қалдым. Одан өзге «Тақиялы періште» мен «Ана туралы аңыз» фильмдеріндегі бейнелерді айтсаңызшы... Олар бір-біріне мүлдем ұқсамайды. Бұл жерде Әмина апамның сан қырлы екендігін, оның кәсіби актриса екендігін аңғаруға болады. Ондай актриса енді туса туар, алайда дәл қазір ондай талант жоқ деп айта аламын» [121].

Сонымен бірге сол кезеңдердегі қазақтың тұңғыш кәсіби режиссерлерінің бірі М. Бегалин түсірген «Тұлпардың ізі» (*Следы уходят за горизонт, 1964*) фильмін экранға шығарды. Бұл фильм отбасылық түсінбеушілік сияқты қоғамдағы әлеуметтік тақырыпты қамтиды. Фильмнің басты режиссерлік шешімі кейіпкерлердің диалогтарды аз қолданып, айтар ойын, фильм идеясын іс-қимылмен жеткізуі болып табылады. Заманауи жас режиссер Әділхан Ержанов бұл кезеңдерді коммунистік идеялар үстемдік құрып әрі режиссерлер қатал цензура шеңберінен аса алмаған заманға теңейді. Осы тұста өз ойын айтуға мүмкіндік берген картиналар қатарына М. Бегалиннің прокатқа шығаруға тыйым салынған «Тұлпардың ізі» фильмін жатқызады. «Мен үшін қазақ кинематографы «Тұлпардың ізі» немесе «Атамекен» фильмдерінен басталды деп есептеймін. Автор пайда болғанын солар көрсетті» [122], - дейді ол.

Фильм мазмұны бойынша Жаухаз есімді қыз өгей шешесінің қысымымен өз туған үйін тастап кетуге тура келеді. Ол болашақ күйеуін сүймейді, алайда ескі дәстүр бойынша оған қарсылық көрсете алмай жар болуға келісім береді. Күнделікті күйбең тіршіліктен шығар жол жоқ сияқты. Осындай күндердің бірінде Жаухаз көрші механик жігітке ғашық болады. Мұнда актриса Фаридա Шарипова сомдаған Жаухаз бейнесі өте нәзік, тағдырына мойынсұнған әйел, шарасыз кейіпкер. Осы іспеттес кейіпкердің бірі «Гауһартас» (*Храни свою звезду, 1975*) фильміндегі Салтанаттың бейнесін жатқызуға болады. Жазушы Д. Исабековтың «Гауһартас» деп аталатын повесінің желісі бойынша экрандалған бұл фильмнің режиссері Шәріп Бейсембаев. Кинотанушы К.Смаилов «Қазақ киносының тарихы» атты кітабында аталмыш фильмді талдай келе былай деп жазады: «Салтанаттың Тастан тарапынан мейірім таба алмай, үнсіз қинала қамығуы жас актриса Жанна Қуанышева ойынында дәл де нәзік жеткізілген. Күйеуіне еркелеп, оның көкпарға жаратып жүрген тұлпарын мініп кеткеніне бола дүлей Тастан өзіне қол жұмсағанда қыстыға жылайтын сәті қандай нанымды. Ата-енесіне келіндік ілтипаты, қайнысына жеңгелік жылы әзілі қандай жарасымды» [72, б. 76]

1980 жылдардың екінші жартысы мен 1990 жылдардың басы «Қайта құру және Жариялылық» (перестройка и гласность) кезеңі басталып, кеңестік идеология үлкен өзгеріске ұшырай бастаған еді.

Кеңес одағы ыдырап, Тәуелсіз алған мемлекеттер экономикалық, әлеуметтік дағдарысқа ғана ұшырап қоймай, мәдени тұрғыда да кешеуілдеп қалды. Бұл кезеңде жалпы қазақ киносы мазмұны ыдырап жатқан Кеңестік қоғамды сынау, болашаққа сенімсіздік, наразылық позициясын экранда бейнелей бастады. Ұлттық экранымызға күнделікті тіршілікті, шынайы өмірді ешбір боямасыз, әсірелемей бейнелеген елеулі құбылыс «Жаңа толқын» өкілдері өз шығармашылықтарын енгізді. Осы кезеңдегі кинода етек алған үрдістер жайлы жас кинотанушы Дана Әмірбекова «Қазақ «жаңа толқын» киносы шығармаларындағы режиссерлік ізденістер мен ерекшеліктер» атты мақаласында былай деп пайымдайды: «Белгілі бір идеяны арқау етіп, оқиғаның сюжетін рет-ретімен баяндайтын кеңес заманының фильмдеріндегі негізгі акцент – тақырып пен кейіпкер мінезінің ашылуына, актер ойыны мен дәл табылған диалогтарға қойылса, батыс киносының кино түсіру мәнеріне жүгінген жас режиссерлерінің фильмдеріндегі басымдылық бейнелік шешім мен оның формасына, монтажбен ритмге беріледі. Кәсіби актер ойынынан бас тартып, сюрреализм мен символизм элементтері арқылы көрермендерді кейіпкердің ішкі жан дүниесіне үңілген «жаңа толқын» режиссерлері үшін фильмде не туралы айтылатынымен қоса, қалай айтылатыны да аса (форма, стиль) маңызды болды» [123, б. 41].

Мәскеудегі С.А.Герасимов атындағы бүкіл Ресей мемлекеттік кинематография институты (ВГИК) киномектебінде С. Соловьевтың шеберханасында тәжірибелік білім алған жас қазақ кинематографистері ұлттық киноға жаңа кейіпкер әкелді. Кинотанушы Гүлзат Көбек өзінің «Жаңа толқынға жаңа көзқарас» [85, б. 202] атты мақаласында қазақ киносының «жаңа толқын» атанған режиссерлердің өкіл әкесі жазушы М. Әуезов екенін атап айтады. 1984 жылы «Қазақфильм» киностудиясындағы «Әлем» бірлестігінің жетекшісі қызметін атқарған М. Әуезов республикадағы Госкиноның келісімі бойынша С. Соловьевпен кездесіп, жас қазақ балаларын кино мектепке тарту жайлы келісімге келеді. Бұл шеберханадан Рашид Нұғманов, Ардақ Әмірқұлов Серік Апрымов, Дәрежан Әмірбаев, Әмір Қарақұлов сынды режиссерлер білім алып шықты.

Кеңестік кезең құлдырап, Қазақ КСР Жоғарғы Кеңесінің шешімі бойынша 1990 жылдың 25 қазанында «ҚазКСР мемлекеттік егемендігі туралы» декларациясы қабылданып, нәтижесінде 1991 жылдың 16 желтоқсанында Қазақстан дербес мемлекет ретінде толықтай тәуелсіздік алғаны белгілі.

Қазақ киносында «жаңа толқын» бағытын дәл осы тәуелсіздік жылдарымен байланыстырады. Дегенменде бұл бағыттың алғашқы туындылары 1988 жылы түсірілген режиссері Рашид Нұғмановтың «Ине» және Серік Апрымовтың «Қиян» (1989) фильмдерінен бастау алды деп айтуға болады.

Аталған фильмдерде әйел бейнесі жаңашылдыққа ұмтылу, жеңіске жету мақсатындағы күрескер, өз еркіндігі үшін арпалысқан кейіпкер ретінде бейнеленген.

Режиссер Рашид Нұғмановтың «Ине» фильмінде фильм оқиға желісіне арқау болып отырған негізгі кейіпкер – нашақор Дина. Мұндағы басты ой Динаның осы бір келеңсіз жолға түскендігі жайлы емес, оның сол жолдан мына өмірге қайта оралуға деген талпынысы көрініс тапқан.

«Жаңа толқынның» тағы бір өкілі Әмір Қарақұловтың «Әзәзіл қыз» («Разлучница, 1991») фильмінде құлдырап бара жатқан қазақ қоғамының шынайы бейнесін көруге болады. Сюжет бойынша ағайынды екі жігіт Әділ және Рустем Эля есімді бойжеткен қызға бірдей ғашық болады. Эля өз сезімін жасы кіші Әділге білдіріп келісім береді. Жасы үлкен ағасы Рустем іштей психологиялық күйзеліске түсіп, фильм соңында ағайындылар қарым-қатынасын сақтап қалу үшін өз сүйгенін құрбандыққа шалып өлтіруге мәжбүр болады. Экзистенциалдық тұрғыдағы бұл фильмде режиссер Эля кейіпкерін пайдалана отырып, сол арқылы фильмнің бейнелік шешімін жасайды.

Экран бетіндегі әйел бейнесі тағы да құрбандық иесі, шарасыз адам. Мұнда ағайынды Әділ мен Рустем - ол мәтін, яғни бізге ер адамдардың қалауын, фильм оқиғасын айтушы. Осы арқылы қоғамдағы әйел мәртебесінің әдеттен тыс (парадоксалды) репрезентациясының дәл бейнесін көрсетеді. Бір сөзбен айтқанда Мишель Фуконың «дискурс теориясы» [18, б. 65] бойынша басты кейіпкерлердің, яғни ағайындылар бейнесі интерпретацияланады.

«Жаңа толқын» кезеңіндегі фильмдерде «Ана» бейнесі, жалпы «күрескер әйел» бейнесі мүлде жоғалып кетті деуге болады. Серік Апрымовтың «Қиян» (1989), «Ақсуат» (1997), «Үш ағайынды» (2000); Дәрежан Өмірбаевтың «Қайрат» (1991), «Кардиограмма» (1995); Болат Қалымбетовтың «Айналайын» (1990), «Соңғы ызғар» (1993); Сатыбалды Нарымбетовтың «Көзімнің қарасы» (1994), Әмір Қарақұловтың «Көгершін қоңыраушысы» (1993) фильмдерінде басты кейіпкерлер ер адамдар, тіпті олардың өзі рухани ортаның құлдырауынан жаңа өзгерістерге дер кезінде бейімделіп үлгере алмай жатқан, жаңа заман талабына ілесе алмай жүрген «шарасыз адамдар». Дегенмен де бұл фильмдерде әйел бейнесі көрініс тапқанын көруге болады. Алайда олардың бейнесі артқы планға кетіп, ол тек ғана бас кейіпкерлердің мінезін ашу үшін қосалқы бөлшек ретінде пайдаланылады. Атылмыш фильмдерде әйелдің нақты функциясы негізінен көбею, жаңғыру (воспроизводство), яғни әлеуметтік байланыстарды қолдау және биологиялық тұрғыда көбею.

Жак Лаканның [17, б. 109] психоаналитикалық тұрғысынан қарар болсақ ол фаллостық, былайша айтқанда әйелдер денесі сексуалдық нысан, жыныстық қалау ретінде репрезентацияланады. Оған Дәрежан Өмірбаевтың «Кардиограмма» (1995) фильміндегі 12 жасар Жасұланның шипажайда өзінен үлкен дәрігер әйелге ғашық болуын келтіруге болады. Жасұлан аяғын жарақаттап алып, дәрігер әйелдің жерде тізерлеп отырып дәкемен таңу сахнасында бала әйелдің шашын иіскеуге ұмтылады, моншада жуынып жатқан

әйелдің тыр жалаңаш денесіне өзге бөлмедегі тесіктен сығалап қарауы дәлел бола алады.

Еліміз Тәуелсіздікке қол жеткізген соң, 1992 жылы қыркүйек-қазан айларында дүниежүзі қазақтарының тұңғыш құрылтайының өтті. Бұл қазақ халқының іргесін бекіту үшін маңызды оқиға еді. Осы тұста әлемнің 13 елінен отандастарымыздың тарихи қазақ жеріне қайта көшіп келуі заң жүзінде күшіне енді. «1993 жылғы көрсеткіш бойынша Қазақстанға Моңғолиядан, Қытайдан, Түркиядан, Ираннан, ТМД елдерінен 7,5 мың, 2003 жылы 5 мың отбасы, 2004 жылы 10 мың отбасы, 2005 жылы 15 мың отбасы көшіп келді» [124, б. 110].

Соның ішінде шет елдерден көшіп келген қандастарымыздың арасында өнер адамдары Қазақстанның қоғамдық-мәдени даму үрдісіне өз үлестерін қосып келеді. Кинорежиссер Айхан Чатаева, опера әншісі, қазақ киносының «жаңа толқын» өкілі режиссер Ә. Қарақұловтың «Жылама» (2002) деп аталатын фильміне түскен актриса Майра Мұхаммедқызы, биші Шұғыла Сапарғалиқызы, кестеші Гүлжай Құсмандар ұлттық мәдениетке жаңа леп әкелді.

Ал енді экрандық өнерде тікелей көрініс табатын заңнама тұрғысына келер болсақ, Тәуелсіз Қазақстанның рухани дамуы белесінде мәдени үдерісі барлық саланы қамту мақсатында жүзеге асырылып келеді. Осы тұста гендерлік саясатты мақсатты түрде қолға алу 1995 жылы өткен Пекин декларациясына қосылған сәттен бастау алып, соның негізінде 1998 жылдың желтоқсан айында Елбасы Жарлығымен «Отбасы және әйелдер істері» жөніндегі ұлттық комиссия құрылғаны белгілі. 1997 жылы қазанда Елбасы «Қазақстан-2030» стратегиясы жарияланып, онда әлеуметтік стратегия мәселесі бойынша әйел мен бала денсаулығын жақсарту және қорғауға баса назар аударылды.

2006 жылға дейінгі Гендерлік саясат тұжырымдамасы негізінде елімізде 2006 - 2016 жылдарға арналған Гендерлік теңдік стратегиясы іске асырылды. 2009 жылы гендерлік саясат саласында Қазақстан Республикасының Заңы «Ерлер мен әйелдердің тең құқықтарының және тең мүмкіндіктерінің мемлекеттік кепілдіктері туралы» негізгі заңнамалық акті қабылдады.

Дәл осы 2000 жылдары қазақ киносында әйел режиссерлер белсенділік таныта бастаған болатын. Олар қоғамдық мәселелерді кино тілі арқылы көрсете отырып, өзіндік қолтаңбаларын қалыптастырды. Оған дәлел Лейла Аранышеваның «Десант» (1999), Әсия Сулееваның «Қуыршақтар» (2000), Гүлшат Омаровтың «Шиза» (2004), «Бақсы» (2008), Жанна Исабаеваның «Қарой» (2007), «Дорогие мои дети/Ойпырмай» (2009), Айхан Чатаеваның «Түнгі блюз» (2005), Эля Гильманның «Икар» (2008), «Трубадур» (2010) фильмдері. Аталған фильмдерге осы диссертациялық жұмыстың 3 бөлімнің 3.2 тарауында жеке зерттеу жүргізіп, талдаулар жасаймыз.

Қол жеткізілген жетістіктермен қатар жоғары гендерлік алшақтық пен теңсіздік жағдайлары бар өзекті мәселелер де сақталуда. Мәселен, Дүниежүзілік Экономикалық Форумының (ДЭФ) бағалауы бойынша Қазақстанның саяси мүмкіндіктері мен әлеуметтік-экономикалық қатысуын кеңейту салаларындағы көрсеткіштерінің гендерлік алшақтық деңгейі орташа. Ұзақ мерзімді перспективада олар ұлттық адами капиталдың бәсекеге

кабілеттілігіне әсер етуі мүмкін. Бұл құжаттық ақпараттардан байқағанымыз, жаһандануға бет бұрған заманауи құбылыстардың көрсеткіштері үлкен үміт күттіреді.

Соңғы кездердегі әлеуметтік, саяси және экономикалық өзгерістердің орын алуы қоғамда жыныстық рөлдердің өзара қатынастарын «маскулендік» және «феминендік» мәдени-әлеуметтік стереотиптерінің трансформациясына айтарлықтай өзгерістер әкелуінің көрінісін байқатады.

Өткен ғасырдың басында, тіпті 1920-30 жылдарға дейін гендерлік зерттеу уәждемесінде нақты бір психоаналитикалық қозғалыстар бола қойған жоқ. Оның орнына К. Г. Юнг [7, б. 116] ұсынған «Электры комплексі» көбірек орын алды. Яғни эдиптік даму барысында 3-5 жастағы кішкентай қыз баланың «өз анасынан қызғана отырып, өз туған әкесіне деген ерекше ықыласы». Алайда атақты психолог З. Фрейд [125, б. 450] өз тұжырымдамасында эдиптік даму фазасына дейін ер және әйел жыныстағы нәрестелер психологиялық тұрғыдан бірдей, олар бисексуалды және өз жыныстары жайлы түк білмейді. Бұл фаза кезеңінде екі жыныстың да тілек-қалауы туған шешесі болып табылады деп айтқан.

Э. Эриксонның [126, б. 539] тұжырымдамасы бойынша психоәлеуметті дағдарыс (психосоциальный кризис) және тұлғалық тоқыраудан өту нәтижесінде индивидуум қалыптасады. З. Фрейд [125, б. 11] осы тұлғалық қалыптасуды «Ид, Эго, Суперэго» деп үш деңгейге бөліп қарастырады. Ид – ол психиканың санасыз бөлігі, табиғи туа біткен инстинкті қалау-тілек. Либидо арқылы жыныстық энергия мен жыныстық құмарлықты санасыз деңгей бойынша қанағаттану принципіне тәуелді екенін көрсетеді.

Эго – психиканың саналы деңгейін қамти отырып, индивидтік өмір тәжірибесі негізінде қалыптасады. Ол қоршаған ортаны қабылдау, қоғаммен қарым-қатынас сынды қызметтер атқарады.

Ал Суперэго – ол моралді ережелерді жіктеу рөлін атқарады. Фрейд бойынша суперэго табиғи емес, туа бітісімен қалыптаспайды, ол кейін келе жасөспірім бойында ересектермен қарым-қатынаста, жақсы мен жаманды, ұят пен сынды, шектеулер мен күнәні, бір сөзбен айтқанда дұрыс – бұрысты айыра бастаған шағында қалыптасады.

Осы жоғарыда айтылған «Суперэго» фазасын 2004 жылы жарыққа шыққан Гүлшат Омарованың «Шиза» атты көркемсуретті драмалық фильмінен байқауға болады. Фильм кейіпкері 15 жасар жасөспірім бозбала Шиза деген лақап аты бар Мұстафа. Ол өміріне ақша табу үшін жұдырықтасып төбелесетін ережесіз жекпе-жекпен заңсыз айналысады. Сондай күндердің бірінде төбелес барысында қатты жарақат алып, өлім аузында жатқан қарсыласы бар ақшасын беріп, артында қалған әйелі мен баласын іздеп табуын аманат етіп табыстайды. Шиза аманатын орындау барысында оның әйелімен танысады. Мұнда актриса Ольга Ландина сомдаған Зинка есімді кейіпкер қорғансыз әйел бейнесі болып бейнеленген. Шиза жасөспірім бала бола тұра, Зинкамен өткізген алғашқы түннің ертесіне - ақ өзінің еркектік эгосын арттырып, шаңырақтың қожайыны ретінде сезінеді.

Сонымен қатар мұндай жасөспірім бозбаланың бойында есейген ерлер қасиеттердің психологиялық тұрғыдан өзгеруі бейнесін С. Нарымбетовтың «Жас аккордеонисттің өмірі» (1995), А. Қарақұловтың «Голубиний звонарь» (1994), Т. Теменовтың «Анаға бару» (2015) сияқты фильмдерден көруге болады.

Осы тұста жоғарыда айтылып кеткен жасөспірім ер баланың психологиясы мен оның бейтаныс ортаға үйренісуі жайлы Д. Өмірбаевтың «Кардиограмма» (1995 ж.) фильмін атап айтуға болады.

Өнертану докторы (PhD), С. Демирел атындағы университеттің қауымдастырылған профессоры М. Ергебеков аталған фильм жайлы бір сұхбатында: «Д. Өмірбаевтың «Кардиограмма» фильмі 90 жылдардағы ауыл баласының, оның қалаға келуін, тілдік проблемаларды, балалар арасындағы қарым- қатынастарды сәтті көрсетеді. Жасұланның үлкен әйелге ғашық болуы оның анасына деген махаббатпен де байланыста болуы мүмкін» [127], - деп атап көрсетеді.

Сонымен қатар М. Ергебеков жалпы қазақ киносында жиі көрсетілетін ана, келін, белсенді әйел, жаңа заманғы «бизнесвумен», жезөкше әйелдер бейнелеріне сараптама жүргізе келе «келін» бейнесіне ерекше тоқталады. Осы тұста режиссер Асқар Ұзабаевтың «Келін де адам» («*Келинка тоже человек*», 2017), Нұртас Адамбаевтың «Келинка Сабина» (2014) сынды фильмдерде келін мен ененің қатынасы өзара түсінушілік пен гармонияда көрініп жатса, өзге фильмдерде келін бейнесі арқылы әйелдердің тағдыры «әу бастан ақ» ауыр екені көрсетіледі. Келін орны қашанда халық дәстүрінде басқаша сипат табады. «Дәстүрлі қазақ отбасында қалыңдық ерекше бағаланады. Оған құрметпен қарайды. Ол құрметке ие, себебі ол тек ұрпақ жалғастырушы иесі ғана емес, сонымен қатар осы отбасының мәдениетін мұра ету мен дамытудың маңызды механизмі болып табылады. Әлеуметтік жағдайы төмен отбасыдан шыққан қыздардан әдетте бірден бас тартқан, өйткені отбасылық жағдайы нашар ата-аналар балалары үшін моральдық тәрбие бере алмайды деп есептелген. Мұндай іріктеу отбасы мен қоғамды физикалық және моральдық жағынан сау етудің құралы болды. Халық ішінде қалыңдық туралы көптеген мақал-мәтелдер кездеседі. Данагөйлер («ақын», «жырау») ежелден айтқан сөздер әлі күнге дейін өз маңыздылығын жоймаған. Мысалы: «анасына қарап отырып, әкесіне қараушы ұлына бар», «жақсы келін келін, жаман келін келсап», «жақсы келін төртке тартар, жаман келін шәрке тартар». Отбасын құратын қыздың жақын туыстарын білу үшін бұл сөздер орынды болып келеді. Қыздың шыққан тегі көп мағлұмат береді. «Қыз жақсы тәрбиеленіп, жақсы болса, жақсы ұядан туған болса» (жақсы жерден шыққан келін, жақсышылық әкеледі» [98, б. 4].

Қалыңдық, келін туралы осындай түсініктерді режиссер Ермек Тұрсыновтың «Келін» (2009) деп аталатын дебюттік жұмысында интерпритациялайды. Фильмде кейіпкерлердің қай елден екені айтылмайды, алайда одан Алтай өңірі және сол жерді мекен еткен түркі тайпасының өмір сүру ғұрпы екені байқалады. Фильм басында қыз айттыру, қыз әкесіне екі бірдей күйеу-үміткерлердің аукциондағыдай молырақ қалыңмал ұсыну әрекеті

көрсетіледі. Сонымен көбірек ақша берген ер қожайын аталып, қызды әйелдікке алады. Отбасылық күйбің тірліктің арбасын сүйреп жатқан бұларға әуел бастағы әйелдің нақсүйер ғашығы іздеп келіп, күйеуін о дүниелік етеді. Әмеңгерлік жолымен келін күйеуінің інісіне, қайын інісіне «өтеді». Фильм соңында «келінді» өзімен алып қашуға бел буған нақсүйердің алдынан оның қайнысы шығып, пышақтасу соңы екеуінің де өлімімен тәмам болады.

Фильм жайлы қоюшы - режиссер Е. Тұрсынов өзінің естелік-кітабында былай деп жазады: «... бұл фильм – жай қарапайым картина емес. Тіпті көпқырлы десем де болады. Алайда онымен байланысты көптеген естелік ойларым күлкілі сияқты көрінеді. Кейде тіпті абсурд десем де болады» [128, б. 269].

Әйел нәпсі мен құмарлық нысанасы, ашық эротизм, режиссердің патриархалдық үстемдікті жаңа заман талабына сай мән бере көрсетуі фильмге тыйым салу әрекетіне дейін жеткізген болатын. Актриса Гүлшарат Жубаева сомдаған келін бейнесі ерлерге өн бойымен тәуелді. Оның фильмдегі басты функциясы дүниеге бала әкелуші, ұрпақ жалғастырушы. Сонымен қатар фильмдегі өзге де кейіпкерлердің бейнесі «отбасы - шыққан тегі, тұқым – тайпа» сынды иерархиялық құрылымды құрайды. Л. Н. Гумилёв атындағы ЕҰУ-ің философия ғылымдарының докторы, профессор К. Б. Уразаева «Заманауи қазақ кинематографындағы ұлттық идея ізденістері: Ермек Тұрсыновтың деаңыздылығы мен аңызы» («*Поиски национальной идеи в современном казахском кинематографе: мифологизация и демифологизация Эрмека Турсунова*») атты зерттемелік мақаласында: «Фильм «Келін» – картина, исполненная в духе натурфилософских представлений. Здесь нет привычного текста. Вербализация замещена архетипами. Принципиальная анонимность героев, отсутствие номинации также вписывается в систему выбранных режиссёром первомотивов бытия. *Ене* (мать), *Сын*, *Келін* (невестка), *Қайны* (младший брат мужа) связаны между собой не только родственными узами. Архаическая форма сознания, связанная с идеей рода и его продолжения, обязывает женщину в случае смерти мужа к соблюдению аменгерства (левирата), перехода к брату мужа. И ранний возраст кайны в мифологическом сознании не имеет значения» [129], - деп жазады.

Яғни, психоталдаулық тұрғыдан алар болсақ Лакандық [17] теорияда дәл осы туыстық терминдер кез-келген индивидтің немесе эдиптік драма аясындағы нысанның рөлін анықтайды. Мысалы, Лакан «әке функциясы» және «нақты әке» арасындағы айырмашылық жайлы зерттеулер жүргізеді. Фильмде Мергеннің (аңшы) пайда болуы сюжеттік қақтығысты туғызады. Мерген – кейіпкердің күйеуінің және оның інісінің басты қарсыласы. Текті сақтап қалу түсінігін қамту Ене бейнесімен көрсетіледі. Келін мен Ене арасындағы қақтығыс фильмнің драмалық бастауы болып табылады.

Бүгінде классикалық семиологиямен қоса заманауи метапсихологиялық зерттеулер де кинотеория дамуына өз үлестерін қосуда. Олар таңба айырмашылығы, тілдік, коммуникативтік субъект тұжырымдамасы, құрылымдық-лингвистика және динамикалық психоаналитика үлгісін құрайды. Екеуінде де

кино экрандық өнер ретінде әлеуметтік аппарат репрезентациясы болып табылады. Яғни идеологиясы және мағынасы бар гендерлік қарым-қатынас кешенін қамтиды. Мұнда таңбалық (семиотикалық) талдау басым орын алады. Американдық зерттеуші А. Бергер [130, бб. 48 - 55] кино түсірілу техникасын зерттеу барысында фильмдегі әрбір кадрдың қойылым ракурсы жайлы өзінің тұжырымдамасын жасайды:

«Егер ірі план болса ол интимдік жақындық;
Дененің қандайда бір бөлігі (деталь) – жеке қарым-қатынас;
Кадрда адамның денесі толығымен көрсетілсе - әлеуметтік қатынас;
Төменге қарай түсірілген ракурстағы кадр - әлсіздік, төмендету;
Жоғарыға қарай түсірілген ракурстағы кадр – билік, жоғарғы тап».

Бұған мысал ретінде Е. Тұрсыновтың «Келін» фильміндегі Ененің Келінді отпен аластау кезіндегі сахнаны айтып кетуге болады. Келін жалпы планда ешбір киімсіз, тыр жалаңаш оттың ортасында тұрады, яғни жоғарыда айтылып кеткендей кадрда адамның денесі толығымен көрсетілуі - әлеуметтік қатынас болып табылса, Ененің айқайлап отпен аластауы, яғни Ененің түрі ірі планда көрсетіледі. Осыдан кейінгі план Ененің Келінді отпен аластау дәстүрі жоғарғы ракурстан төмен қарай көрсетілуі екі әйелдің де орны әлеуметтік ортада төмен екенін көрсеткені дегенге саяды. Яғни бұл тұста бейсаналық түрде таңбалық және психоаналитикалық тұрғыда әйелдің орнын төмендетіп тұрғанын көрсетеді. Сонымен қатар бұл сахна бір жағынан фильмдегі кейіпкердің катарсистік-медитациялық жағдайын көрсетеді. «Осы сахнада орын алған отпен аластау («май шам»), бұл рәсім ежелгі түркі халқында «отқа табыну» рәсімінің бар болғанын көрсетеді. От «зұлым рухтардан» қорғануға көмектеседі деп сенген. Қыздың бетіне саусақтармен қара дақ салуы қызды көз тиюден сақтауға, жаны таза болуға ұмтылады деп ырымдаған. Сондай-ақ бұл рәсімде фумигация тәсілінде байқауға болады. Мұнда ежелгі заманнан бері қолданылып келе жатқан аршаның немесе жусан шөппен түтіндету арқылы орындалады. Ол қыздың бойында некеге дейін жинақталған науқас немесе тұрмыстық жағдайға байланысты нашар көңіл - күйден арылу үшін жасалады. «Келін» фильмінде Ене Келіннің зина жасағанына күдіктеніп, оған тазарту рәсімін өткізеді. Қазақ халқының түрлі ырымдары белгілі. Мысалы, «әйелдің күші оның шашында» деген сөз бар. Келін шашын жоғалтқан кезде ол сәби сияқты періште бейнесіне келеді. Бірақ ол біраз уақытқа өзінің рухани күшінің бір бөлігін жоғалтқан еді» [99, б. 5]

Фильмде аталған сахнада Келін Ененің отпен аластауынан кейін басы айналып жерге құлайды. Жалпы планда Келіннің киімсіз жалаңаш мүсініне камера панорама жасап, әйелдің тәндік әдемілігін әсірелей көрсетеді. Бұл көрермендердің бейсаналық түрдегі сексуалды қалауын арттыруға ықпалын тигетін тәсілдердің бірі болып саналады.

Бұл тұста көптеген кинотану хрестоматиялары мен кітапшаларында ең алғаш 1975 жылы жарық көрген гендер зерттеушісі Л. Мэлвидің «Көрнекі ләззат және нарративтік кинематограф» («*Визуальное удовольствие и нарративное кино*») [48] деп аталатын мақаласын атап кетуге болады. Автор

бұл жағдайда кино экранды әлеуметтік шындыққа теңей келе, патриархалдық түсініктегі ерлердің белсенділік «көру, қарап бақылау» және әйелдік пассивтегі «көзбен көру нысаны болу» тұжырымдамасын жасайды. Оның пайымдауынша фильмдердің басым бөлігінде әйелдер көрермендердің ер қауымының эротикалық нысаны болып табылады. Сонымен қатар ер көрермендер фильмдегі ер кейіпкерлердің орнына өздерін қоя отырып, салыстырмалы тұрғыда ләззат алуға құштар болады. Бұл тұста ер кейіпкер және ер көрермендермен қоса кинокамера көзі маңызды шешуші фактор рөлін атқарады. Әлем киносының тарихында фильмнің басты көркемдік шешімі болып табылатын оператор жұмысы болса, онда өндіру технологиясының 99,9% кинооператорлар мамандығын ер адамдар қамтитыны белгілі. Осылайша ерлердің көзімен қарайтын кинокамера қайткен күнде де экрандағы әйел бейнесін бейсаналы түрде жыныстық нысан етіп көрсетеді.

1991–2000 жылдар аралығында «Қазақфильм» киностудиясы көптеген қазақтың тарихи дара тұлғаларын бейнелейтін фильмдерді жарыққа шығарды. Экранда Абылай хан, Құнанбай, Абай, Жамбыл, Шәкерім, Батыр Баян, Қасым Қайсенов, Бауыржан Момышұлы және т.б. тарихи тұлғаларының бейнелері арқылы «ер гегемониясының» қазақи ұстанымын көрсеткен. Оған мысал ретінде А. Әміркұловтың «Абай» (1995), К. Қасымбековтың «Жамбылдың жастық шағы» (1996), Б. Қалымбетовтың «Сардар» (2004), Д. Манабайдың «Кек» (2006), С. Нарымбетовтың «Мұстафа Шоқай» (2008), Д. Жолжақсыновтың «Біржан сал» (2009), «Құнанбай» (2015) фильмдерін атап айтуға болады. Бұл аталған фильмдерде басты кейіпкерлерге тән гендерлік ерекшеліктерді этникалық тектілікпен ұштастыру ескерілген. Оны Құнанбай, Абай, Жамбыл, Біржан сал, Мұстафа Шоқай сынды тұлғалардың бойындағы дәстүрлі маскулиндік қасиеттер - сенім, өз-өзіне бекемдік, әділдік, батырлық, ойындағысын бүкпей батыл айту, қаймықпайтын ашық мінезінен көрінеді.

Ардақ Әміркұловтың режиссерлігімен «Абай» фильмі 1995 жылы Абай Құнанбайұлының 150 жылдығы қарсаңында Қазақфильм және АСС (Франция) киностудиясының бірлестігімен шықты. Абайдың медреседегі шәкірт шағын, есею шағын сомдаған Ғабиден Тұрықбаев болашақ Хакімге тән байсалдылықты бере білді. Бұл фильмде ер гегемониясын Құнанбай бейнесінен көреміз. Бөжейді жазалауы, бітімге келу үшін Кәмшатты анасынан айырып Бөжейге бала қылып беру шешімі Абай мен әкесінің арасында шиеленісті жағдай тудырады. Осы көркем фильмдегі Құнанбай (рөлде Тұңғышбай Жаманқұлов) және 2015 жылы жарыққа шыққан Д. Жолжақсынов түсірген «Құнанбай» көркемсуретті фильмдегі Құнанбай (рөлде Досхан Жолжақсынов) Хакім Абайдың әкесінің ғана емес, қазақ тарихында ел бастаған көсем, сөзге шешен, катал билеуші екендігін көрсеткен.

Д. Жолжақсыновтың «Құнанбай» фильмінің бүкіл оқиғасын Құнанбай өмірінің түйінді екі эпизоды айналасына сыйдырған. Онда XVIII ғасырдағы бодан елдің менталитетіне сай трагедиясы берілген. Фильмде Семейдегі Ахмет Риза имам, Барақ сұлтан, Жанак қобызшы, Зере әже, ұранқай қалмақтан ұзатылып келген Ике әже, Қодар мен Қамқалар арқылы даланың мінезді

адамдарының бейнелерін ашуға тырысқан. Осы тұста олар өмір сүрген кезеңдегі қоғамның талаптарына мойынсыну, дәстүрді сақтау бағытының ғұрыптық ұстанымдарға сәйкес келетін этникалық психологиясының гендерлік қағидалары репрезентацияланған.

Жазушы Т. Сәукетай Досханның «Құнанбайы» деген мақаласында: «Фильмде іс-қимыл, сойыл сілтер қақтығыстардан гөрі іштей арбасу, психологиялық тартыстар басым. Ел ішіндегі дау-жанжалға басым айтатын билер кеңесі – түрлі пиғылдардың қаржасқан қып-қызыл майданы. Бірі ойға, бірі қырға тартып, теріс езеулеп жантайып жатып алатындар қаншама, тізеліні бүгілтіп, кекжиген басты иілту үшін үнемі Құнанбай жалғыз өзі жанталасумен болады дей келе, Құнанбайдың Омбы абақтысына түскен сәтін көрсететін эпизодты фильмнің шарықтау шегі дейді. Осы эпизодтағы тергеушінің аузымен айтылған айыптаулардан Құнанбайдың өткен өміріне қатысты көптеген жағдайларға қанығамыз, әсіресе Кенесарыға байланысты тергеуші сұрағына қайтарған жауабында Құнанбайдың азаматтық ұстанымы айқындалып, күрескерлік тұлғасы асқақтай түседі» [131, б. 180], - деп жазған.

Режиссер Қ. Қасымбеков Жамбыл Жабаевтың 150 жылдығына арнап «Жамбылдың жастық шағы» (1996) фильмін жарыққа шығарды. Бұл фильм 1998 жылы Санкт - Петерборда өткен Бүкілресейлік Бесінші кинофестивальдің жүлдесіне ие болып, сол жылы Стамбул қаласында өткен түріктілді халықтардың Форумының ашылу салтанатында көрсетілуге лайық деген фильмдердің тізіміне кірді. Фильм ақынның қыста көш үстіндегі дүниеге келу сәтімен басталып, әрі қарай бозбала шағы, есею кезеңдері бейнеленген. Ақын Сүйінбай Аронұлын (Н. Есімғалиев) пір тұтып шәкірт болуы, Сарыбай биден (С. Жұмадылов) бата алуы, қазақ пен қырғызға ортақ ерлік жырларын жырлауы арқасында Шәбден манаптың назарына ілігуі, Арыстанбаб бабаға зиярат етуі сапарының көріністері тұтаса келгенде ақынның өмірін баяндайды. Этникалық дүниетаным ерекшеліктеріне сәйкес ер күшті, әділ, шешен, ержүрек, тұлға бітімі кесек, халық алдында асқан бедел иесі ретінде қабылданады.

Аталған фильмдерде Ф. Энгельстің берген анықтамасы бойынша [132] патриархаттық сана орнағандығын байқауға болады. Патриархат түсінігі ердің басымдылығын қамтиды және бұл терминді көбіне алғашқы көшпенді халықтарының қоғамына қолданады. Яғни олардың аналары мен сүйген жарларының бейнелері «әйел» түсінігін көрсетеді. Осы тұста қазақ әйелі ақыл-парасатымен, мейірімділігімен, сұлулығымен керек кезінде еріне үзеңгілес серік болуға жарауға тиіс деген қағида қалыптасқан. Оған мысал ретінде «Көшпенділердегі» (2005) Гауһар, «Біржан салдағы» (2009) Ләйлім, «Жаужүрек мың бала» (2012) фильміндегі Зере бейнелерін атап айтуға болады.

Ал, қазіргі заман оқиғаларына негізделген фильмдерде этникалық пайымдауларға қарсы келетін тұстары етек алған. Оны талдау барысында біржақты көзқарастар қабылданбайды, қоғамда дау тудыратын тұстары аз емес. Мысалы, режиссер Нұртас Адамбайдың түсірген «Келинка Сабина» (2015) фильмі жеңіл әзілге құрылған «көңілді» кино болып көрінгенімен, жасы ұлғайған адамдардың қабылдауынша «өрескел» тұстары аңғарылады.

Біріншіден, «Келинка» деген атауы қазақтың тіл мәдениетіне қайшы, екіншіден санасында «ер адам» түсінігі мейілінше биік орныққан қазақ үшін ер адамның әйел рөлін сомдауы.

Негізі жалпы бұлай ер адамның әйел рөлін сомдау үрдістің етек алуы ең алғаш әлем кинематографында 1937 жылы соғысқа дейінгі Поляк киносында орын алған еді. Оған режиссері Леон Тристанның «Бір қабат жоғары» («*Этажом выше*») фильмінде атап айтуға болады. Сахнада «Sex appeal – біздің әйелдер қаруы» деп аталатын әнді мәнерлеп орындаған кейіпкер ер адам Хенрик жасанды төс салып, оны көтеріп тұратын тырысқан ұзын көйлек, басына парик киген. Оның әйелдік мүсініне балмаскарадта отырған еркектер сүйсіне қарайды.

Сонымен қатар батыс киносында режиссер Сидни Поллактың «Тутси» (1982) кинокомедиясын атауға болады. Бұл фильмде атақты актер Дастин Хоффман әйел бейнесін сомдаған. Басты кейіпкер Майкл Дорси (Дастин Хоффман) өзінің қырсық әрі қиын мінезіне байланысты ешбір жұмыста тұрақтамайды. Сол кезде ол әйел көйлегін киіп кинодан рөл алуға бел буады. Әйел болу оған ұнайды, бірақ өзінің табиғатынан қаша алмай, Джули Николс есімді бойжеткенге ғашық боп қалады. Ол өзінің өтірігін әшкерелемеу үшін барынша тырысып бағады. Фильм соңында бәрібір шындығын айтып, қайтадан ер адам кейпіне келеді. Айта кететін жайт, бұл аталған фильмдерде көрермен ер адамның фильм барысында шарасыздықтан немесе комедиялық көңіл-күй тудыру үшін әйел киімін кигенін түсініп, біліп отырады. Ал «Келинка Сабина» фильмінде Сабина рөлін әу бастан ер адам ойнап, сюжет барысында еркектің әйелге әдейі айналмағанын көруге болады.

Өткен ғасырдың басында, қазақтың алаш ардақтысы, ұлт зиялысы Ж. Аймауытұлы қазақ жерінде театр өнерін құрып, қазақ өнерін өркендетуді қолға алған алғашқы кезеңде жазған «Тәрбие» (1919) [133, б. 8] атты мақаласында әйел рөлін ешқашан ер адам сомдамауы керектігін жазған. Ұлттық психологияға мейілінше ден қойған Ж. Аймауытұлы оның болашағын болжай отырып, қазақ өнеріне балта шабатын үрдістердің бірі ерлердің әйелдік бейнеге айналуы екендігін алдын ала ескерткен.

Сонымен қатар бұл үрдіс жайлы Інжіл кітабында былай айтылған: «На женщине не должно быть мужской одежды, и мужчина не должен одеваться в женское платье; ибо мерзок пред Господом Богом твоим делающий сие» (Второзаконие 22: 5) [134].

Тағы да бір ескере кететін жәйт неге ер адамдар сахнада әйел киімін кесе ол – күлкілі, комедиялық ситуацияларды туғызады, ал әйел ер киімін кесе ол – қорқынышты, күлкі шақырмайды деген сұрақ туындайды.

Бұл жайлы көп ойланған американдық журналист Нора Винсент өзіне өзі тәжірибе жүргізген. Ол үш ай бойы ер киімін киіп, ер адамның күнделікті өмір сүру қағидасын қолданған. Нәтижесінде ол «Self-Made Man: әйелдің еркек өміріне қыдырып баруы және қайтуы» («*Self-Made Man. One Woman's Journey Into Manhood and Back Again*») [135] деп аталатын өзінің кітабын жариялаған. Ол тәжірибе барысында ер адамның шалбарын киіп, жасанды мұрт-сақал

коюды үйренген. Сонымен қатар арнайы логопедке барып, «ер» даусын салуды, тіпті шынайы болу үшін жасанды ер адам мүшесінде сатып алған. Нэд деген ер есімді таңдап алған Нора ер адам табиғатын зерттей келе мынадай тұжырым жасайды: «Мен ер адам өміріне өзімді сіңіре алдым және ол өмір маскарадтық костюм киген бал секілді сезім қалдырады. Ол жерде бүкіл ер адам әрқашанда бетпердемен (маска) жүретінін түсіндім. Тек қана әйелдер жоқ жерде және бөлек топ болып жиналғанда ғана еркектер бетперделерін шешеді. Оны өз көзіммен көрдім»

Бұл жерде тағы бір маңызды тұс адамдардың сырт бейнесін танытан киім үлгісі, яғни костюмдер (киім-кишек). Костюмдерде рәміздер ретінде қабылданады, ол арқылы білімділіктің, талғампаздықтың және тіпті шынайы құмарлықтың біртіндеп дамуын көруге болады. Киім ерте кезеңнің өзінде адамның адамгершілік қасиеттерінің белгісі ретінде танылды. Бұл үрдістің эстетикалық жағын да қарастыру маңызды. Мысалы, шалбар кию әйелдердің мінез-құлқына нұқсан келеді деген түсінік қалыптасқан. Яғни, әйелдер қатал, өрескел болады, сонымен қатар шамадан тыс өзін-өзі сенімді сезінуге, жауынгерлікке, агрессияға ынталандырады.

Әлем кино тарихында ер киімін киіп бейнесін жасауға тырысқан әйелдердің есімі неміс және американдық актриса Мария Магдалена Дитрихтан (*Марлен Дитрих*) бастау алады десе де болады. 1930 жылы режиссері Джозеф фон Штернберг түсірген «Марокко» фильмінде Марлен Дитрих сомдаған Эми Жюлли есімді жас қыз Франциядан Мароккоға жаңа өмір іздеп келеді. Ол күндіз жеміс – жидек сатып, ал кешке ер адамның костюм-шалбарын киіп кабарде өнерін көрсетуге шығады. Сонымен қоса Марлен Дитрих киноиндустрияда, әлемдік кинофестивальдердің қызыл кілемдерінде, жалпы өмірдегі көпшілік жұрт алдында ашық түрде ер киімін киіп, андрогиндік бейнемен белсенді түрде ойнай бастаған алғашқы әйел болды. Одан кейінгі жылдар Кэтрин Хепберн («*Женщина года*», 1942), Дайан Китон («*Энни Холл*», 1977), Лайза Минелли («*Кабаре*», 1972) сынды ер киімін киген актрисаларды көруге болады.

Әлемге әйгілі режиссер Вуди Алленнің «Оскар» сыйлығының төрт номинациясы бойынша жеңімпаз атанған «Энни Холл» фильмі 1992 жылы дүниежүзі киносыншыларының «мәдени, тарихи және эстетикалық құндылығы бар» деген шешімімен АҚШ-тың Ұлттық фильмдер тізіміне енгізілген болатын. 1977 экранға шыққан бұл фильм ер және әйел арасындағы нәзік әрі қиын қарым - қатынас жайлы баяндайды. Бұл фильмнің авторы экрандағы актриса Дайан Китон сомдаған басты кейіпкер Энни Холлдың киім кию үлгісі сол кезеңдегі сән әлеміне шабыт әкеледі деп ойламаған болар. Осы тұста 1970 жылдары АҚШ және Батыс Еуропа елдерінде жүріп жатқан феминизм қолдаушыларының екінші толқыны кезеңінде әйелдер арасындағы бас бостандық таңдауымен қатар әйелдердің киім кию үрдісі және сырт бейне сәні маңызды болды.

1920 - 1930 жылдары Марлен Дитрихтың ер адам киетін фрагты, ал Кэтрин Хепберн ерлердің костюм-шалбарын киюі сол кезеңдегі қоғамда моральға

қарсы саналып сынға ұшыраса, Дайан Киттонның сырт киім кию үлгісі соншалықты агрессивті бола қойған жоқ. Фильмдегі ерлердің жейдесі, галстук, жилет, кең шалбар, үлкен өлшемді жемпірлер, басына сәнді қалпақ киген Энни Холл стилі дүниежүзіндегі көптеген әйелдердің сәндік иконасына айналды. Тіпті сәндік әлемде «*Annie Hall look*» деп аталатын бағыт пайда болып феминист әйелдердің киім кию бейнесі өзгеріске ұшырады. (Қосымша 2 көрсетілген)

Ал қазақ киносында әйелдің ер бейнесін сомдау ешбір фильмде жоқтың қасы. Тек қана бір фильмде режиссер Сәбит Құрманбеков «Секер» (2009) фильмінде кішкентай жас қыз Секердің психологиялық тұрғыда ұлбаланың кейпін кию әрекетін байқауға болады. Сценарий бойынша ер баланы аңсаған ата – анасы қызына Секер деген есім қояды. Фильмдегі кейіпкерлердің бірі шаман-емші (Нұржұман Ыхтымбаев) «...қызың қырқына толғанда ұлдың есімін қой. Сосын оның құлағына қайта-қайта күнде құя бер, сен ұлсың, ұлсың, ұлсың деп...солай көр» деп айтуы мұң екен Құрмаш қызын өзгеше тәрбиелей бастайды.

Өз мамандығы бойынша қоюшы-суретші Сәбит Құрманбековтың аталмыш фильмі оның толықметражды режиссерлік дебюті. Фильмнің бастапқы көріністе мектеп директоры Құрмашты (рөлде Болат Қалымбетов) қызы Секерді ұл бала сияқты тәрбиелегенін, келер оқу жылына оны ұл емес, қыз бала сияқты киіндіріп келуін өтініп, ұрысып жатқанын көруге болады.

Фильмде Секер тек қана ұл есімінің иесі емес, үйдің үлкені болғандықтан әкесіне қолғабыс болып, шаруашылықта ауыр жұмыстар атқаратын қажырлы қыз бала. Фильм оқиғасы бойынша әкесін браконерлер ағашқа байлап кеткенде жасқанбай түн ортасында атқа мініп көмекке баруы оның ержүректігін көрсетеді.

Қазақстандық кинотанушы Гүлнара Әбікеева «Менің атым Секер» («Меня зовут Секер») атты мақаласында «...Секер – шабандоз, бәйгеге қатысушы. Осы тұста көшпенділер мәдениетіндегі әйел бастамасының табиғаты жайлы айтып кетуге болады. Қазақтардың дәстүрлі мәдениетінде қайсарлық, ар-намыс, қадір-қасиет жоғары бағаланған. Көшпенділерде әйелдер қажет болған жағдайда атқа қонып жауға шапқан. Сондықтан да қазақ қыздары ешқашан паранджа кимеген. Қыздардың беделі жоғары болғаны соншалық оны сырт көзден жасыру маңызды емес деп санаған. Ербала болмаған отбасыларда үйдің үлкен қызы ербаланың киімін киіп, әкесіне қолғабыс еткен» [77], - деген баға береді.

Осы тұста қазақ халқының дәстүрін зерттеуші Шайзада Тохтабаеваның «Қазақтардың этикеттік ережесі. II бөлім. Отбасы және әлеумет» («*Этикетные нормы казахов. Часть II. Семья и социум*») атты кітабына сілтеме жасай кеткен жөн: «...кейбір отбасыларда қызды ұлбала секілді еркін және шектемей өсірген. Бұл қазақ қоғамында «травести» (итальян тілінен аударғанда «*travestire*» - киім ауыстыру) құбылысының болғанын көрсетеді. Ең алдымен мұндай дәстүр отбасында сиқырлы түрде ырымдау арқылы ұлбаланың дүниеге келуіне ықпал жасайды деген түсінікпен түсіндірілген. Егер отбасында тек қана қызбалалар болса, онда ереже ретінде үйдегі бір таңдаулы қызбала жастайынан ата –

анасын психологиялық түрде басу үшін өз еркімен ұлдың рөлін ойнаған. Сонымен қатар тағы бір себеп қыз баланың туа бітті еркелігінде оның еркекшора болуы. Мұндай қыздар атқа шабу, күресу, қару қолдана білуі сынды ерлердің қасиеттерін бойына сіңірген. Оларды тіпті «палуан қыз» деп те атаған. Олардың түпкі негізінде ертедегі «амазонка» қасиеттері жатыр» [136, б. 14].

Фильм режиссері Сәбит Құрманбеков өзінің бір сұхбатында: «Менің шешемді, үйдің үлкені болғандықтан әке-шешесі ұлбала сияқты тәрбиелеген. Ол бәйгеге шапқан, ербалалармен төбелесіп жүрген, тіпті кейде өзінен кіші сіңлілері оған «аға» деген сияқты лақап қойған. Ол өзінің балалық шағы жайлы «Секер» деп аталатын әңгіме жазып 1970 жылдарда “Жалын» әдеби журналына басып шығарған. Мен сол шешемнің естелік әңгімесі бойынша фильм түсіруді ұйғардым» [137], - деп айтып өтеді.

Режиссер басында нағыз шындыққа жақынырақ болу үшін Секер рөліне ербаланы түсіруді ойлаған. Алайда кейін келе ол ойынан айнып, мектеп – интернаттың тәрбиеленушісі Аяулым Ахметбекованы таңдапты. Фильмде Секер он үш жасқа толғанда өмірінде өзгеріс пайда болады. Осыған дейін ауылдағы ербалалармен теңдей ойнап өскен Секерді қаладан келген Лена есімді орыс қызының көзқарасы өзгертеді. Ленаның (Ирина Гринева) «ер болғаннан гөрі әйел болған анағұрлым жақсы» деген бір ауыз сөзі Секердің ой - санасын аударып тастайды. Ол енді ербала мен қызбаланың арасындағы айырмашылықты байқай бастайды. Бұл тұста фильмде Секердің дәл он үш жасында өмірдегі психологиялық тұрғыдан көзқарасының өзгерісі кездейсоқ емес. Бұл режиссерлік шешім пәлсапалық және анатомиялық зерттеу аспектілерінің танымдық негізінде құрылған. Өйткені Орта Азия және түркі тілдес халықтарында он үш жас – ол мүшел жас болып саналады. Әр мүшел жастан өткен сайын адам баласының есейіп өмірге деген көзқарасы өзгере түседі екен. Сонымен қатар ғалымдар бұл құбылысты ғаламдық тұрғымен де байланыстырады. Яғни Юпитер ғаламшары әрбір 12 жыл бойында өзінің орбитасын бір айналып өткенде адамның мүшел жасы кіріп отырады. Бұл кезең жыныстық жетілу және гармондардың қарқынды түзілуіне де байланысты. Медицина саласында қыз балаларда физикалық және жыныстық жетілуіне әсер етуші негізгі факторлар болып: генотип, перинатальді факторлар, гармональді қалыптасу, вегетативті жүйке жүйесінің жағдайы, адекватты үйлестірілген тағам, нәрлі заттардың сіңуі мен ассимиляциясы, ферментті жүйенің қалыпты жұмыс жасауы, энергия және оттегімен адекватты қамтамасыз етілуі, ұйқы сапасы, физикалық белсенділік, психикалық депривация, экологиялық жағдай болып табылады.

Сонымен қоса бұл тұста андрогиндік бейнемен бетпе-бет келеріміз хақ. *Андрогин* дегеніміз – ол әйел мен ер адамның бейнесі бірігіп бір адамның бойында табылуы, грек тілінен аударғанда «*Andros*» (ер) және *gynai* (әйел) деген мағына береді. Сыртқы дене бітімінде әйелдік және ер жыныс мүшесінің бірдей бар болуы – гермафродизм болып табылады. Яғни, нақтырақ айтқанда гермафродизм ұғымы - ол сыртқы екіжынысты физиологиялық тұрғыда

қолданылса, ал андрогиндік ұғым философиялық, таңбалық түсініктерін тереңірек ұғу үшін пайдаланылады.

Андрогин түсінігін біздің ғасырымызға дейінгі 385-380 жж. ең алғаш ежелгі грек философы Платон «Пир» [138, б. 98] деп аталатын махаббат жайлы диалогында қолданған. Андрогин туралы бұл аңызда әйелдік және ер бастамасы бар адамдардың түп атасы жайлы айтылған. Олар титандарға теңесетін жоғары күшке ие болып, құдайылыққа сәйкес ерекше үйлесімділікте өмір сүрген. Аңыз бойынша Құдай билігіне ие болғысы келген Зевс қарсылас болудан қорқып андрогиндерді ер және әйел етіп екіге бөлуге бұйрық берген екен. Содан бері олардың әрбірі жартылай адам саналып, толыққанды болу үшін өз жартысын іздеп қосылуға тырысатын көрінеді.

Платонның адамзаттың шығу тегі тақырыбын Эрос және махаббат тақырыбымен байланыстыра қарау нәтижесінде андрогин мәселесіне тарихи тұрғыдан мән бере аламыз. Платон өз зерттемесінде былай дейді: «Андрогин деп аталатын алдыңғы тіршілік иесі еркектің жартысы әйел болса онда екеуі «ер-әйел» бөлігін құрайды. Ал енді алдыңғы тіршілік иесі әйелдің жартысы әйел болса, онда олар ерлерге қызығушылық танытпайды, оларды көбірек әйел қызықтырады және лесбиянкалар осы типке жатады. Әрине о баста жартысы ер болып саналатын еркектерді ерлер қызықтырады. Оларда әйелдермен некеге тұруға, балалы болуға деген сұраныс жоқ. Егер қоғаммен телінген дәстүр болмаса олар бір – бірімен үйлесімде әйелдерсіз де өмір сүре берер еді» [138, б. 100].

Платонның тұжырымдамасы бойынша әйел және ер биологиялық жыныс ретінде ер феминендік, ал әйел маскулиндік қасиеттерді өз бойына сіңіре алады.

Адамзат мәдениетінің тарихында ерекше орын алған Қайта өрлеу дәуірі (Ренесанс) кезеңінде андрогина өнер моделіне айналды десе де болады. Ренесанс өнерінде адамды жеке тұлға ретінде жоғары бағалап, оған мән бере бастауы суретшілердің портреттік жанрдағы адам бет-бейнесінің психологиялық сезімін беруге тырысуын айтуға болады.

Рафаэль Сантидің «*Донна Велата*» (1515 ж.), «*Биндо Альтовити*» (1515 ж.), Тицианның «*Молодой человек с перчаткой*» (1513 ж.), Леонардо да Винчидің «*Мона Лиза*» («*Джаконда*», 1503 ж.), «*Дама с гарностаем*» («*Чечилия Галлериани*», 1490 ж.) және т.б. портреттік картиналарында ер бейнелерін әйел бейнесіне жақындату бағыты қолданған. Тіпті «*Мона Лиза*» портреті атақты суретші Леонардо да Винчидің жасырылған өз бейнесі деген болжам бар. Ал Рубенс, Веласкес, Рембранттың картиналарында әйел бейнелерінде сыртқы дене пішімдері толық, бет әлпеті батылдыққа толы маскулиндік қалыпта болса, ал Микеланджелоның шығармаларында, мысалға атап айтсақ «*Давид*» (1504 ж.) туындысында дене бітімінен ер адам, ал бет-әлпетінен әйелге тән нәзіктік ерекшеліктерді көруге болады.

XX ғасырдың орталарында андрогин концепциясын ең алғашқылардың бірі болып андрогин психологиясын және гендерлік мәселелерді зерттеуші американдық психолог Сандра Рут Липсиц Бэм мән бере бастады. Ол өз

еңбектерінде бұл мәселені заманауи тұрғыда қарастыра отырып, 1974 жылы «андрогиндік психология» деген ұғым енгізген. Бэм теориясы [52, б. 155] бойынша адам өзінің биологиялық жынысына қарамастан дәстүрлі әйелдік (феминдік) және дәстүрлі ер (маскулинді) қасиеттерді бойына сіңіруі мүмкін. Мұнда андрогин психологиясының концепциясы былай жіктеп көрсеткен:

- ашық дәстүрлі әйел қасиеттері бар феминендік тұлғалар (нәзік, сезімтал);
- ашық дәстүрлі ер қасиеттері бар маскулиндік тұлғалар (батыл, қайсар);
- ашық дәстүрлі ер және ашық дәстүрлі әйел қасиеттері бар андрогин тұлғалар.

Көптеген ғалымдар андрогиндік тұлғаларды ортаға бейімделгіш, ерекше шығармашылық қабілетке ие, жоғары өзін - өзі бағалау және көбірек психологиялық өркендеуге құштар деп есептейді.

Осы тұрғыда заманауи ағылшын зертеуші ғалым Э. Эриксон: «Барлық андрогиндер данышпан емес, бірақ барлық данышпан, кеменгерлер андрогиндер» деп жазады. Ол: «Адамзат тарихында көптеген атақты жазушылар, музыканттар, суретшілер, актерлер және өзге де өнер, мәдениет адамдарының бір бөлігі – «қияли», «айдан түскен есуастар», «әдеттен тыс эктраваганттар» және оғаш мінезді эксцентрлі андрогиндік тірі жандар. Алысқа бармай-ақ заманауи өнер адамдары Леди Гага, Пинк, Бьюрк, Мэрилин Мэнсон, Дэвид Боуи немесе Брайан Молкоға қараңыздар. Сонымен қатар тарихта Чайковский, Цветаева, Вульф, да Винчи, Уорхоллды еске алуға болады. Бұл тек аз бөлігі ғана. Ал енді техника жағынан алсақта Тесла, Эйнштейн, Ломоносов, Джон Ди, және т.б. тізбектеп айта беруге болады. Адамзат тарихында көптеген шынайы данышпан (гений) адамдар андрогиндер немесе агендерлер, тіпті бисексуалдар болған, басқа сөзбен айтқанда «фриктер» десе де болады. Данышпан ер адамдар мен әйелдерде қарама – қарсы жыныстың айқын симптомдарын (минимум психикасында, кейде сыртқы физиогониясында) көруге болады. Бұл дегеніңіз олардың бәрі – гомосексуалдар немесе лесбиянкалар деген сөз емес, бірақ қайткен күнде де андрогин екені хақ. Андрогиндік – «Данышпандықтың» дәл симптомы және шынайы жарқын Рухтың белгісі» [139], - деп әлемдік деңгейдегі өнер адамдарына өз көзқарасын білдіреді.

Философиялық идеялар мен Платонның бейнелеріне үлкен қызығушылық ХІХ ғасырдың соңы мен ХХ ғасырдың басында болды. Еуропа және орыс мәдениетінде ХІХ ғасырдағы «романтизм» мен ХХ ғасырдағы «модернизм» бағыттарының арасын жалғастырушы «декадент» кезеңінде андрогин түсінігі кеңінен қолданылды десе де болады.

Ресейлік өнертанушы Кабанов А. А. «Декаденттік өнеріндегі әйел бейнесі» («Образ женщины в декадентском искусстве») атты зерттемелік жұмысында осы кезеңде әртүрлі салада көрініс тапқан әйел бейнесін қарастырады. Ол: «Антинатурализм и стремление к искусственности создают в декадансе особое понимание женщины. Женщина в декадентском искусстве носит амбивалентный характер. Под влиянием эстетических концепций Бодлера, Шопенгауэра и Ницше создается понимание женщины как абсолютно

стихийного, природного, вульгарного и антиэстетического существа. Антитезой первому образу является образ женщины-ангела и женщины-куклы - бесплодных, рафинированных существ, воплотивших в себе декадентское стремление ко всему искусственному и бесплодному, оторванному от хтонических сил природы» [140], - деген ойын айтады.

Декадент немесе декаданс француз тілінен аударғанда «decadent» - әлсіреу, құлдырау, кері кету деген мағына береді. Декаденттіктер ескі, академиялық пішінді өнерге қарсы шығып, жаңа заман адамының ішкі сезімін бере алатын жаңашыл формаларды іздей бастады. Бұл кезеңдегі жазушылар, суретшілер, музыканттар өз өнерлерінде жанға бататын науқас ғасырдағы науқас «жандары» мен рухтарын бейнелеуге тырысты.

Тұтастай алғанда бұл кезең олардың шығармашылығында жаңа қарқынды ізденістің уақыты болды. Декаденттіктердің негізгі көңіл-күйі - құлдырауды алдын-ала сезу, өмір алдындағы қорқыныш, өлім алдындағы үрей, билік басындағыларға деген жек көрушілік еді. Олардың шығармашылығындағы формалық элементтері жартылай үннен, бұлыңғыр бояудан, жартылай сөзден тұрды. Ең алдымен декадент ол өнердегі тоқырау емес, керісінше мәдениеттегі тоқырау көңіл күйді көрсететін өнер болып табылды.

Декадент өнеріндегі басты сарын - андрогизм, яғни жартылай өнер бір бүтін болу үшін өз жартысын іздейді. Бұл кезеңнің көрнекі ағартушылары Батыс елдерінде философ Фридрих Ницше, суретшілер Густав Моро, Одиллон Редон, Фелисьен Ропс, жазушылар Жорис Карл Гюисманс, Оскар Уальд, Артур Рембо, Шарль Бодлэр, Станислав Феликс Пшибышевский, ал Ресейде Бальмонт, А. Бобролюбов, Зинаида Гипиус, Д. С. Мережковский, А. А. Блок, М. Цветаева, Ф. М. Достоевский және т.б. атап айтуға болады.

Г. Аристарко «Кино теориясының тарихы» («История теорий кино») [141, б. 36] кітабында «Зигфрид Кракауэрдің кино теориясы бойынша кинодағы реализм, декадент және модернизм мәселелеріне қайта қарау керек» деп жазады.

Ал кинематографта осы бір кезеңнің соңғы ызғарын әлем кинотарихында өзінді орны бар Сергей Эйзенштейннің «Броненосец «Потемкин» (1925) фильмінен көруге болады. Мұнда дәстүрлі сюжет жоқ, фильм хроникалық тізбек ретінде құрылған. Сөзсіз, тек қана іс – қимыл және динамикалық музыкамен берілген ірі кадрлар (жұмысшылардың үрейленген түрлері) және детальдық кадрлар (қол арбаның баспалдақтан төмен қарай сырғанау кезеңіндегі дөңгелегі) киноға «монтаж» тәсілін қолдану әсерінің маңыздылығын түсіндірді. Сонымен қатар «Колесо» (Франция, 1923) «Антракт» (Франция, 1924), «Стачка» (КСРО, 1924), «Андалузский пес» (Франция, 1929) және т.б. сол кезеңді қамтыған фильмдер империалистік буржуазияға қарсы ауыр күресті бейнелік түрде көрсетуге тырысты.

Аталмыш декаденттік кезең кең даланы мекендеген қазақ қоғамында үлкен дүмпулер әкелгені хақ. XIX ғасырдың басында Ресей патшалығының отарлық саясаты мен феодалдық қысымдарға қарсы қозғалыстар мен күрестер орын алғаны белгілі. Қазақ халқының басына түскен қайғыны жырлаған

жыраулар мектебі қалыптаса бастады. Бұл кезеңде қазақ әдебиеті жазбаша сипат алып, өзіндік қолтаңба қалыптастыра бастады.

«Зар заман, зар заман,

Зарлап өткен бір заман.

Сөздің басы — бисмиллаһ,

Біз айталық, сіз тыңда

Мұсылманның тарихын:

Төрт аяқты хайуан —

Бұ дүниенің жарығы.

Бағасы кеткен жігіттің

Бетінен алар зайыбы» [142, б. 10], – деп жырлаған «зар-заман» мектебінің көрнекті Шортанбай Қанайұлы мәтінінен шарасыздық сарынын байқауға болады .

Ауызша әдебиеттен жазбашаға ауыса бастаған бұл кезеңді 1927 жылы жазушы М.Әуезов қазақ әдебиетінде ең алғаш рет осы кезеңді қамтитын ақындардың шоғырын «зар-заман ақындары» деген термин сөзбен атауды ұсынған еді. «Зар заман ақындарының» көрнекі өкілдеріне Шортанбай Қанайұлынан өзге Мұрат Мөңкеұлы, Дулат Бабатайұлы, Албан Асан, Әбубәкір Керделі, XIX ғасырдың екінші жартысындағы Махамбет Өтемісұлы, Исатай Тайманұлы, Жаяу Мұса, Шернияз Жалғасұлы сияқты ақын, жыршыларды атап көрсетуге болады.

Белгілі тарихшы, зерттеуші М. Қойгелдиев осы кезеңде қоғамда орын алған жағдай туралы: «XIX ғасырдың алғашқы жартысы – Қазақстан үшін тарихи кезең, яғни саяси, мемлекеттік еркіндіктен біржола айрылып, отарлық ахуалдың, саяси тәуелділіктің дәм-тұзын тату кезеңіне қадам басу уақыты. Егер бұл мезгілді шартты түрде өтпелі кезең ретінде алсақ, саяси дербестіктен орталық тәуелділікке өтудің өзіне лайық рухани болмысы болатындығы мәлім. Дулат, Шортанбай, Мұрат туындыларының ортақ өзегі – тарихи жеңіліске ұшыраған ұлттық көңіл-күйдің күйзелісті жағдайын терең де, дәл ұғынуға меңзей отырып, сапалы, азаттыққа бастайтын жаңа рухани серпіліске жол ашу еді» [143], - деп жазады өз зерттемесінде. Осы тұста Жапарова Жазира Умырзаққызының «Андогина бейнесі қазіргі жастардың тұтыну ғадеті» атты ғылыми мақаласында қазақ жеріндегі андрогин түсінігіне сипаттама бере келе былай дейді: «Дегенмен, қазақ қоғамында андрогиналықтың толық орын алмағанымен, тарихи жағдайларға байланысты балалардың өз жынысынан алшақ тәрбиеленуі бар. Атап кететін болсақ, батыр Баян поэмасында жауға шапқан «қос бұрымын беліне орап, темір сауытты киіп, алыстан келе жатты» деп үзінді келтіру себебім ер мен әйел теңдігі болды. Сәйкесінше, бет - бейнесі мен атрибуткасы үшін (қару-жарақ, сауыт) күмән келтірді. Оған негіз болған, соғыс немесе шайқас жағдайындағы таңдау құқығынсыз майданға аттану. Әлия мен Мәншүк мысалы соған дәлел. Ол мүлдем бөлек жағдаят. Ертеден келе жатқан салт- қыз немесе ұл баланы қалаған жағдайда, есімдерін Ұлжалғас, Жаңылсын, Ұлбала, Ұлболсын қою ырымына тоқталсақ. Сол қоғам үшін сенім астарласып жатыр. Бірақ, генетика заңы бойынша «мүмкіндік теориясы» көп

жағдайда 4-5 біржынысты баладан соң, өзгеріс болады деп ғылым дәлелдеп отыр. Жоғарыда атаған, Ұлжалғастардың тағдыры ұл болу немесе ұлға ұқсау мақсат емесі анық. Атап айтатын болсақ, қазақ қоғамында ер мен әйел бөлінісі айқын байқалады. Өйкені, әйел образда ұзын шаш қою үлгісі мен әшекей тағуы сыртқы бөлініске әкеліп отыр. Сондықтан, бұл пікірдің жанама екені дәлелденді» [144].

Жапарова Жазираның ғылыми ізденісіндегі көрсетіп кеткен сілтемеге орай мұндада андрогин түсінігін мойындаудан қашу, одан саналы түрде бас тартуға тырысу негіздері байқалады. Яғни қазақ қоғамы әлі де болса андрогин идеясын қабылдауға дайын емес пе деген сұрақ туындауы заңды. Сонау ежелгі заманнан өмір сүріп келе жатқан түркі тайпалары негізінде қалыптасқан іргелі халықтардың бірі көшпенді қазақтардың дүниетанымында бастапқыда шамандық түсінік болса, кейін келе ислам дінінің орнығуы ерлер мен әйелдің орнын дәстүрлі түрде ерекшелеп берді.

Ал қазіргі таңда андрогиндік құбылыстың қайта жандану кезеңі жаңа мыңжылдық, яғни 2000 жылдарға тұспа – тұс келеді. Бүгінде Еуропа елдерінде бұл бағытқа үлкен қызығушылық танытып, ешқандай сыни көзқарас пен негативсіз қабылданып үлкен сұранысқа ие бола бастады. Сән индустриясында, кинематограф алаңында, жарнама мен музыка әлемінде демонстративті тұтыну қалыпты жағдайға айналуға десе де болады. «Жоғары талғам» деп қабылданатын бұл бағыт Батыстағы Кристиан Диор, Джорджо Армани, Джанни Версачи, Коко Шанель, Юбер де Живанши сынды көптеген атақты, алпауыт дизайнерлердің фэйшн апталық сән көрсетілімдерінде андрогин, яғни «ер+әйел» бейнесіне аса назар аударып келетінін көруге болады. Бұл екінші жағынан көрермендерді таңқалдыру, көңіл – күйге қандайда бір әсер етуге тырысу, «шок» сезімін қалдыру, есте қаларлықтай «шоу» жасау, жаңа заман ағымына сай өзгеше стиль жасауға ұмтылу десе де болады.

Әлем кинематографында андрогин түсінігіне аса мән беріп психологиялық тұрғыда жеткізуге тырысқан британдық режиссер Салли Поттердің Вирджиний Вулфтің романы бойынша экрандалған «*Орландо*» (1992) атты фильмі болды. Сюжет бойынша – қаза, махаббат, поэзия, саясат, қоғам, секс және қайта туылу деп аталатын мәні бар жеті бөлімнен тұратын оқиға 350 жылды қамтиды. Бас кейіпкер Орландо (Тильда Суинтон) бұл кезеңнің жартысын ер адам, екінші жартысын әйел кейпінде өмір сүреді. Дүниежүзіндегі киносыншылар бұл фильмге «фильм – аңыз», «жартылай күлкілі», «жартылай байсалды фильм», «феминендік қолдау» деген баға берген. Бірнеше халықаралық кинофестивальдардың жеңімпазы, соның ішінде Оскар сыйлығының екі номинация бойынша иегері, Венеция кинофестивалінің бас жүлдегері атанған «Орландо» фильмінің оқиға желісі он алты жасар жасөспірім ер баланың тағдырымен басталады. Англия патшайымы Елизавета I өзі жасы қартайғандықтан жас жігітке көзі түсіп, оған ешқашан қартаймауын өтінеді. Кейін келе Орландо Саша есімді орыс қызына ғашық болып, махаббат сезімінің жалған екеніне көзі жетеді. Бір күні ұзақ ұйқыға кеткен Орландо әйелге айналып оянады. Салли Поттердің «*Орландо*» фильмін тамшалаған көптеген

әйелдер үшін бұл фильм феминендік тұрғыда бейнелік түрде таза ауаның тынысы секілді болды. Өйткені кино өнері - ол режиссерлік орындықта және көрермендік орындықта ерлер аудиториясының басым болатын өнер екені анық. Өйткені егер статистикаға жүгінер болсақ, киноэкрандағы әйелдер бас рөлден гөрі екінші, үшінші пландағы кейіпкерлердің рөлін сомдайтыны хақ. Көбінесе көрермендерге «экшнға толы, тестостероны басым, батыр» нағыз «ерлер» киносы ұсынылады. Ал «Орландо» фильмі ер болудың да, әйел болудың да рөлін бір фильмнің оқиға желісінде көрсете білген. Бастапқыда Тильда Свинтон ер адамның, кейін әйелдің рөлін ойнайды. Фильмдегі атақты сахнада ер жыныстан әйелге ауысу (реинкарнация) кезінде бас кейіпкер Орландоның камераға қарап: «Дәл сол адам. Ешқандай айырмашылық жоқ. Тек басқа жыныс» деп айтуы шынында адам қай жыныста болмасын, эмоциялық тұрғыда ешқандайда өзгеріссіз қалғанын көрсетеді. Режиссер Салли Поттер кино тілімен қоғамдағы әйел және ер адамның орнын теңестіреді. Сонымен қатар режиссерлік шешім арқылы жыныстар арасындағы айырмашылық түкке тұрғысыз екенін, мәдениет өлшеуіші болып табылатын биологиялық жыныс мүшелері абсурд екенін көрсетуге тырысады.

Режиссер Салли Поттер фильм жайлы берген сұхбатында былай дейді: «Орландо фильмін тек әйелдерге ғана арналған феминендік қозғалыс деп қараудың қажеті жоқ. Бірінші көргенде бұл фильм әйелдерге бағытталған сияқты болып көрінуі мүмкін. Алайда «Орландо» фильмінің басты идеясы ерлер мен әйел арасындағы бірегейліктің болуы, яғни жыныстар арасындағы айырмашылық қоғам арқылы жабайы түрде асырылып жіберілген, нәтижесінде көптеген жан ауруы, қайғы – қасірет, жоқтық туындауда. Әйелдердің тағдыры ауыр, алайда ерлердің де өмірі жеңіл емес. Сол үшін «Орландо» фильмі көптеген адамдардың көңілінен шыққандай. Ерлерде, әйелдерде фильм барысында көздеріне жас алып жылағанын жазған маған көптеген алғыс хаттар келіп жатты. Яғни бұл дегеніңіз, «Орландо» фильмдегі оқиға ер болудың да, әйел болудың да қиын екенін, айналадағы қоршаған ортаның, қоғамның ер және әйелдік түсінікті әдейі қалыптастыра отырып, сол арқылы оларды басқаруға тырысатынын көрсетеді деуге болады» [145].

Сондықтанда режиссер Салли Поттер өзінің фильмі арқылы ерлерді әйелге, әйелді ерге айналдырмаса да, барлық шекараларды бұзуға тырысқаны көрініп тұр. Әрине сыртқы пішім, физиологиялық тұрғыда екі жыныс арасында айырмашылық бар екені заңдылық, алайда ол біреуді біреу төмендетіп, өзін биіктетіп, жоғары санау, «бірінші нөмер» идеясын ұстану деген сөз емес. Қытай философиясындағы «Инь – Ян» секілді бір-бірін толықтара түсу ұстанымын көрсете білген Орландо фильміндегі кейіпкер – қосжынысты оғаш тіршілік иесі, ол өзінің солмаған жастық шағын, өмірге деген құштарлығы мен махаббатын жүзжылдықтар бойы сақтап қалушы. Өмірге деген құштарлық – осы ең бастысы. Бұл кинодағы гендерлік қосқыштың жұмыс істеуі – фильмге батылдық, шынайылық және өзгеше стильдегі авангардтық ерекшелігін береді. Сонымен қатар аталмыш фильмде жанрдың түрленуінде байқауға болады. (Қосымша Б. 3 - сурет).

«Қазіргі таңда кинематограф саласында «полижанр» деген термин сөз кеңінен таралып жүр. Бұл фильмде мелодрама элементтері, триллер, детективтік приемдар арнайы түрде қолдан жасалған. Ал мұндай жанр синтезінің қоспасы режиссерлер, сценаристер мен продюсерлердің алға қойған мақсатының арқасында туындап жатады. Яғни, фильм қандай тұрғыда болмақ, халықаралық кино фестивальдерге қатысу үшін түсірілген көркемсуретті фильм немесе көрермендерге сатылымға арналған коммерциялық кино» [95, б. 14].

Осы тұрғыда «Орландо» фильмін полижанр деп атауға болады. Өйткені аталмыш фильмнен бірнеше жанрдың көріністерін көру қиын емес. Мысалы, Орландоның Саша деген қызға ғашық болу кезеңін мелодрама элементтері десек, ал «саясат» деп аталатын бөліміндегі тартыстар детективті фильм элементтері деуге болады.

С. Поттердің «Орландо» фильмі авторлық кино тұрғыдағы туынды бола тұра қарапайым көрермендер арасында қолдау табуы әлемдік әйел режиссерлерінің жанрлық фильмдер даму тенденцияларына үлкен үлес қосты.

2.2 Қазақ киносындағы әйел режиссерлер шығармашылығының қалыптасуы мен дамуы

Кинорежиссер (французша *régisieur*) латын тіліндегі *rego* — «басқарамын» деген сөзінен шыққан, яғни режиссер кино түсіру, үрдісін басқарушы. Режиссер кино түсіру үшін алдымен сценарий таңдайды, кейбір режиссерлер өздері немесе сценарист-жазушымен бірлесе отырып жазады. Фильмнің жалпы көркемдік стилін таңдап, костюмер, декораторларға кеңес береді. Кастинг жариялап, рөлдерге лайықты актер таңдайды және ол актерлерге мизансценадағы ойнау, ойлау, қимыл-әрекетіне бағыт-бағдар көрсетумен қатар оператордың жұмысы мен фильмді монтаждауды (музыкамен көркемдеу, фильмді дыбыстау) қадағалап, басқарады. Осындай сан-саланы қамтыған күрделі істі басқару ісі режиссердің интеллектуалды, интуитивті, коммуникативті болуын және заманауи қоғамда бірнеше тілді меңгеруін талап етеді. Міне, осындай талаптарға сай келіп, ер-азаматтардан қалыспай отандық кино өнерінде еңбектеніп жүрген әйел режиссерлер кімдер, біз олардың шығармашылығы туралы не білеміз, Қазақстанда әйел режиссурасының даму болашағы қандай деген сауалдар төңірегінде ой қозғамақпыз. Осы бөлімде заманауи қазақ киносында түрлі тақырыптарды өз шығармашылығы арқылы қозғап, деректі және көркемсуретті фильмдерге арқау етіп жүрген әйел режиссерлердің қолтаңбасын зерттеуге тырысамыз.

«Қазақ киносы тарихында ең алғашқы әйел режиссер КСРО кинематографының үздігі, Қазақстанға еңбек сіңірген өнер қайраткері Дариға Тналина болды. Ол Мәскеудегі С. А. Герасимов атындағы бүкіл Ресей мемлекеттік кинематография институтында (ВГИК) актер шеберлігі мамандығын бітіріп, ең алғаш өзінің кинодағы жолын 1941 жылы режиссері Марк Донскийдің «Романтики» фильмінде Тинь - Тинь деп аталатын басты рөл сомдаумен бастаған. Ұлы Отан соғысы жылдары Біріккен Киностудиялар Орталығында (ЦОКС) режиссерлік мамандыққа бет бұрып, 1956 жылы Дариға

Тналина режиссер Александр Птушконың «Илья Муромец» фильмінде екінші режиссер ретінде қызметке қабылданады. Оның режиссер ретінде өз бетінше түсірген «И в шутку, и всерьез» атты алғашқы көркемсуретті фильмі 1963 жылы экранға шыққан. Бұл фильм қызық оқиғаға толы, көңілді, адамгершілігі мол үш новелладан тұрады. Дариға Тналина Қырғызстан, Өзбекстан, Украина елдерінде көптеген фильмдер түсірілімдеріне қатысқан. Атақты режиссер Александр Довженко Дариға Тналинаны өз оқушысы санап, оны Кеңестік Орталық Азия елдерінің ең алғашқы әйел-режиссері деп атаған. 1964 жылынан бастап Тналина «Қазақфильм» киностудиясында көптеген фильмдерді қазақ тіліне дубляж жасау қызметімен айналысқан.

Өткен ғасырдың сексенінші жылдарынан бастап қазақ киносында әйел-режиссерлер түсірген фильмдер экранға шығып, көркемдік бейнелеу барысында қызықты пішіндер қалыптасып, кинематографиялық қолтаңбалары ізденіс үстінде екені көріне бастады. Сол кезде деректі фильм режиссері Әсия Сулеева 1986 жылы өзінің «Ауылым көктөбенің бөктерінде» деп аталатын ең алғашқы көркемсуретті фильмін түсіреді. Балалар тақырыбына арналған бұл фильм бірнеше халықаралық кинофестивальдарға қатысып, соның ішінде КСРО Жастар комитетінің жүлдесін жеңіп алған. Фильм желісі бойынша басты кейіпкер Арман қазақтың кең даласында туып өскен бала. Оның басты арманы шопан болу. Әкесі оны қалаға бірінші сыныпқа интернатқа береді. Алайда кең даланың ауасын тыныстап, емін-еркін өскен Арман қаланың өміріне үйренісе алмайды. Интернатта оқып жүргенде көршісі Ғұбайдулланың жаңадан алған «Жигули» маркалы көлігін оқыста зақымдап алып, ауылына қашып кетеді. Аяқ асты үйге қайтып келген баласының бір нәрсе бүлдіріп келгенін түсінген әкесі көліктің жөндеу ақысына деп бір қойды салып, оны қалаға интернатқа қайта әкеледі. Әкесі кетісімен Арман Ғұбайдулланың ауласында байлаулы тұрған қойын жетелеп, жаяулап ауылға жолға шығады. Балалар киносы санатына жататын аталмыш фильм өзінің комедиялық жанрымен ерекшеленеді. Режиссер фильм сюжетін жеңіл әрі қызықты оқиғалар шиеленісіне құрған. Әсіресе баланың аңғалдығы, оның бойындағы шыншылдығы әсерлі бейнеленген. А. Сулеева бұл фильмде тек режиссер тұрғысынан ғана емес, әйел, ана ретінде фильмдегі бала Арман бейнесіне аса бір сүйіспеншілікпен қарайды.

XX ғасырдың сексенінші жылдары ортасында кинодағы шығармашылық жолын қоюшы режиссер ретінде бастаған Лейла Аранышеваның «Пантераның үштік қарғуы» («Тройной прыжок пантеры») (1986) фильмі Ұлы Отан соғысы тақырыбына арналды. Фильм желісі бойынша Қазақстан жері арқылы өтетін неміс диверсанттарын қолға түсіру мақсатында командир Абдрахманов бастаған жауынгерлердің жасаған ерліктері көрсетілген. Соғыс тақырыбына арналған тағы бір фильмі – 2000 жылы продюсер Саин Ғабдуллинның қолдауымен түсірген «Әуе тарландары» фильмі. Бұл фильмде сержант Алексей Буров бастаған әуе қорғаныс күштерінің бір бөлімшесі жауынгерлерінің шекараны заңсыз өткелі жатқан наркотик сатушыларды құрықтау операциясы баяндалады. Лейла Аранышева сонымен қатар өзге жанрдағы «Бірге» (1988), «И увидел во сне» (1995) атты туындыларын көрермендер назарына ұсынған.

1990 жылдар кезеңінде кинотуындыларда әлеуметтік тақырыптар аса маңызды рөл атқарып, жеке адамның қоғамдағы орны, оған деген көзқарасы тақырыбында түсірілген фильмдер экранға шыға бастады» [97, б. 367].

Режиссер Айхан Чатаева «Мама Роза» (1991) фильмінде актерлердің ішкі жан дүниесін сөйлеткен. Басты рөлде Қазақстанның халық әртісі Әмина Өмірзақова мен бала Аман рөліндегі Жиюль Тапсу. Фильмде әрбір сахна адамның ішкі жан дүниесіне әсер ететін терең мағыналы ой тастайды. Мама Роза бейнесін сомдаған Әмина Өмірзақова мен режиссер Айхан Чатаеваның қолтаңбасынан әйел режиссурасының жаңа лептегі кредосы үндестік тапқандығын байқауға болады. Жалғыз басты әртіс әйел Роза есімді кейуана «Жат баланың не керегі бар?» - деген айналадағы адамдардың мінеуіне құлақ аспайды. Қызының қара нәсілді жігіттен туған баласын балалар үйіне тапсырмай бауырына салып өсіреді. Роза өмірінде де армандаған рөліне жетпеген әртіс, оның үстіне қызының қазасы, елдің өсегі, тағдыр тәлкегі еңсесін басқанымен, алайда аналық сезімін сөндіре алмаған. Әйел режиссурасы да осы «ана жүрегінің» соғуын тоқтатпайтынын репрезентациялаған. Оның жылуы бала жүрегіне жетті.

«Жазушы Дулат Исабековтың «Тіршілік» деп аталатын повестінің желісі бойынша түсірілген Ұлжан Қолдауованың «Намыс» (1994) атты фильмі де құлдырап бара жатқан қоғам көрінісін көрсетті. Жеке студияда түсірілген бұл фильм АҚШ пен бірлесе түсірген ең алғашқы туындылардың бірі болды. Фильмде қоғамдағы бай мен кедей арасындағы күрделі қарым-қатынас көрініс табады. Оқиға бойынша бай отбасының отағасы өз қызын өзге рудағы байдың баласына күйеуге беруден бас тартады. Кек алу мақсатында байдың баласы Кьюнкул есімді бойжеткенді алдап зорлап кетеді. Абыройынан айырылған қызын үйдің отағасы шаңырағынан қуып жібереді. Осы кезде кедей отбасынан шыққан Мокдаразіл атты бозбала өз сүйіктісі Кьюнкулдың арын ақтауға тырысып, өзгелермен күреске шығады. Ұлжан Қолдауова қоюшы режиссер ретінде 1997 жылы «Сағыныш» атты екінші толықметражды фильмін түсірген. 1998 жылы «Тауқымет» («Невзгоды») атты көркемсуретті фильмін жарыққа шығарды. Онда тағдырдың барлық қиыншылықтарына қарамай болашаққа сенімін жоғалтпаған жалғыз қалған әйелдің өмірі суреттеледі» [97, б. 368].

Сценарист әрі режиссер Шапиға Мусина 1969 жылы Мәскеудегі Бүкілодақтық мемлекеттік кинематограф институтының (ВГИК) режиссерлік факультетін (М.Ромм және И.Таланкина шеберханасы) бітірген. 1972 жылы осы оқу орнының сценарийлік факультетінде В.Лесина шеберханасында дәріс алған. Ол режиссер Л. Сонның «Өгей әке» («Отчим», 1983) атты көркемсуретті фильміне сценарийін жазды. Ш.Мусина қоюшы режиссер ретінде «Аңшы отбасы» («Семья охотника», 1994) атты дебюттік толықметражды фильмін жарыққа шығарды. Фильм оқиғасы бойынша дәстүрлі ене және келін арасындағы қақтығыстар поэтикалық кино және философиялық аңыз түрінде көркемдік шешім тапқан. Басты рөлдерді Айгүл Бағаева, Меруерт Өтекешева, Тамара Қосыбаева, Дохдурбек Қыдыралиев сынды атақты актерлер сомдаған. Аталмыш фильм Минск-95 III халықаралық әйел киносы кинофестивалінде

«Хрустальді алма» бас жүлдесін, Зарауц қаласындағы (Испания) халықаралық кинофестивалінде көрермендер көзайымы номинациясы және әйел рөлі үшін бас жүлдені жеңіп алған.

Қазақ киносы тарихында жаңа мыңжылдық 2000 жылдардан бері қарай фильм өндірісінің технологиясы өзгеріске ұшырай бастады. Отандық режиссерлер осыған дейін өз туындыларын фототехникалық пленкаға таспалап келсе, енді заман талабына сай арзан әрі сапалы сандық көрсеткіш, яғни кассеталы, түрлі – түсті видеокамераларға түсіру тәжірибесі қолға алына бастады. Осы кезеңде режиссер Айхан Чатаева алғашқылардың бірі болып «Қазақфильм» киностудиясында «Түнгі блюз» (2004) деп аталатын мелодрамалық жанрдағы туындысын жарыққа шығарды. Бұл фильмде жеке кейіпкерлердің ішкі жан-дүниесін көрсету арқылы заманауи жастар арасындағы қарым-қатынас, адамдар арасындағы түсінбеушілік, жаңа мыңжылдықтағы әлеуметтік өзгерістер бейнеленді.

Ал, режиссер Гүлшат Омарова жасөспірімнің психологиясына, кейіпкердің ішкі жан күйзеліс сипатына құрылған «Шиза» (2004) атты алғашқы көркемсуретті режиссерлік дебюттік жұмысын көрермендерге ұсынды. Ол бұған дейін Сергей Бодровтың қатысумен Аман Әлпиев режиссерлік еткен «Сүйрік» («Сладкий сок внутри травы») (1984) атты фильм арқылы 14 жасында актриса ретінде танымал болған еді. Г. Омарованың «Шиза» көркемсуретті фильміне Шиза атты лақап ат таңылған Мұстафа деген 15 жасар жасөспірімнің шарасыз тағдыры арқау болған. Фильмде Шизаның Сакура есімді өгей әкесі бар. Ол анасының көңілдесі, әйелқұмар, өркөкірек, нашақор. Сакураның тұрпайы қылықтарын бала күнінен көріп өскендіктен Шизаның психологиясы да тұрақсыз. Шиза Сакурадай болғысы келеді. Оның жұмсауымен «братва» ұйымдастыратын «ережесіз төбелес» деп аталатын ойынға барады. Түнгі жасырын клубтардың тіршілігіне бейімделе бастайды. Осындай бір сәтсіз төбелестен қайтыс болған досы Әлидің аманаты бойынша ақшаны досының әйелі Зинкаға апарып береді. Шизаның өзі де Зинкамен жақын бола бастайды. Бұл жерде Шиза бейнесінің астарында үлкен ой жатыр. Төбелесте жеңген адамға «мерседес» автокөлігі қойылатын кезде, ол өзінің туысқанын іздеп барады. Жеңіп алған көлікті сатып, жанындағыларды құр қол қалдырмауынан оның тегінде әділдік, мәрттік және күш бар екені сезіледі. Г.Омарова еліміздің өтпелі кезеңінің ащы шындығын да барлық сахналарда ұтымды қолданған: бағаналардан сымдарды кесіп күнкөріс табу, Зинканың «қытайға тиетін шығармын» деген сөздері, жұмыс берушіні күтіп сенделген жұмыссыз ер адамдардың тобыры арқылы 1990-жылдардың тынысын дөп басқан. Сонымен қоса әйел режиссурасындағы ер және әйел бейнесін ашуда боямасыз шеберлік танытты. Бұл жерде жалғыз басты әйелге әкесіз ер бала тәрбиесімен айналысу, соған қарамастан әйелдік қасиеттерін жоғалтпау аражігі ажыратылған. Копенгаген қаласында өткен Халықаралық кинофестивальде 2004 жылы Г. Омарова «Шиза» фильмі үшін «Ең үздік әйел-режиссер» категориясында Алиса жүлдесін жеңіп алды.

Қазіргі кезде кино саласында белсенділік танытып жүрген режиссер Жанна Исабаеваны айтуға болады. Ол өз шығармашылық жолын «Қараой» (2007) деп аталатын фильмнен бастаған. Ж.Исабаева әртүрлі жанрда ізденіс жасап, қоғамның экрандық бейнесін ашық және шынайы түрде көрсетеді. Оның жарыққа шығарған әрбір кинотуындысы қоғамда үлкен тартыс туғызады.

«Ол екі-үш жылдың алдында ғана «Ойпырым-ай» деген картина жасап көптің қазақ киносына деген таза көңілін лайлап еді. Жуырда «Алматыда пәктігінен айырылу» фильмін шығарып, өзі де абыройдан біржола айырылды, картинасы кинотеатрларда көрсетілуге тыйым салынды. Мұның бәрі қазаққа, оның салт-дәстүріне қарсы жасалып жатқан дүниелер» [146],- деп жазды Шығыс Қазақстанның басты сайты.

Режиссер Жанна Исабаева өзі берген сұхбатында былай дейді: «Бұл – таза күйіндегі авторлық тәжірибе. Мен осы жобаға қатысқандардың бәріне алғыс айтамын, себебі іс басталмас бұрын-ақ үлкен тәуекелге бел буғанымыз анық болды. Алайда, мені осы жұмыстың нәтижесі қатты таңқалдырды. Кино шықты, оны мойындау керек. Фильм біреуге ұнап, біреуге ұнамауы мүмкін, алайда мен оның «өз көрермендері» барына сенімдімін» [147].

Ж. Исабаеваның аталған фильмнен өзге «Ойпырмай, немесе Дорогие мои дети» (2009) фильмін жарыққа шығарды. Бұл фильмде бес баласының қамын ойлаған ана бейнесін ашуға бағытталған. Шынайы өмірден алынған шығармада балалар ержеткен соң үйлі-баранды болып, бас-басымен қалада өмір сүріп жатады. Тек кенже баласы ғана анасымен бірге кішігірім қазақ ауылында өмір сүреді. Кенже ұлдың үйленуі өзге барлық балалардың анасының жанына жиналып, бір шаңырақта бас қосуына себеп болады. Бұл фильм новелла іспетті, әрбір баласының тағдыры баяндалады. Қазақтың көпбалалы отбасы, қазақ әйелінің бейнесі шетелдік ана мен бала туралы түсірілген кинолардан арасы жермен көктей. Мұнда заманауи қазақ киносы деген ұғымға сиятын ой бар. Бұл фильмнен әр қазақ өзіне жақын, таныс дүниені табады. Комедия жанрында болса да, аталмыш фильм өтпелі кезеңдегі өмірдің ащы шындығы, өмір сүрудің қиындықтары репрезентацияланған элеуметтік драма.

Ж. Исабаеваның арт хаус жанрында түсірілген «Нағима» (2013) атты фильмі көптеген кинофестивальдердің жүлдегері атанып, соның ішінде Азия елдерінің киносы фестивалінде Гран-при бас жүлдесін иемденген. Аталмыш фильмде жетім балалар, олардың тағдыры баяндалады. Сценарийдің мазмұны жетімдер үйінде өскен Нағима мен оның құрбысы Аняның тағдырына құрылған. Жасөспірім кездерінен жоқшылықпен, қатыгез тағдырдың тәлкегімен күрескен оларды ешкім түсінбейді. Құрбысы қайтыс болған соң Нағима жанын түсінетін жақынын жоғалтады, жалғыздықтан құтылу мақсатында анасын іздейді. Режиссер Ж. Исабаева кастинг кезінде 18 жасар қыздардың ішінен рөлге лайық «көз» іздеген. Сөйтіп балалар үйлерін аралаған. Сонда Нағима рөліндегі Дина Түкібаева мен құрбысының рөліндегі Мария Неженцеваға тоқталған. Бұл кинода бір-бірін жоғалтқан ең жақын адамдар ана мен бала тағдырының қатыгез қоғамдағы тынысы репрезентацияланған.

«Қарой» (2007), «Ойпырмай немесе «Дорогие мои дети» (2009), «Алматыда пәктігінен айырылу» (*Теряя невинность в Алма-Ате, 2011*) «Талғат» (2012), «Нағима» (2013), «Бөпем» (2015) фильмдерінде Ж. Исабаева тек режиссер ғана емес, ол әрі сценарист, әрі продюсері болды. Оның ұстанған кредосы – тәуелсіздік пен адалдық. Ол елімізде қыз балалар қорғансыз, жалғыз болмауы керек екендігін үнемі естен шығармауға шақырады. Сондықтан да, Ж. Исабаева өзіне-өзі спонсор, көркемдік кеңес, тапсырыс беруші, өзі түсіріп өзі шешім қабылдайтындығын жасырмайды. Автордың режиссерлік шешім ретінде ұстанатын бағыты қоғамдағы әлеуметтің боямасыз бейнесін экранда шынайы түрде беруі тұрпайы әрі тіпті плакаттық түрде орын алып, көптеген көрермендерді есеңгіретіп тастайтындығы анық.

Соңғы жылдары қазақстандық әйел режиссерлер арасында кинода өз шығармашылығын шыңдап жүрген Эля Гильманды атап айтуға болады. Ол Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы мен С. А. Герасимов атындағы Бүкілресейлік мемлекеттік кинематография университетінің түлегі. «Имаго» (2004, қысқаметражды), «Каре» (2004, қысқаметражды), «Желдің желділігі» (*Порыв Ветра, 2005*), «Періште» (*Ангелочек, 2007*), «Икар» (2008, қысқаметражды), «Трубадур» (2010), «Астана - менің жүрегімде» (киноальманах, *Сердце моё - Астана, 2011*), «Сыныптастар» (2012) сынды фильмдерді экранға шығарды. Э. Гильман кино түсіру барысындағы ұстанымы жайлы өзінің бір сұхбатында былай бөліседі: «Шынымды айтсам, тіпті, маған «Оскарға» талпынудың өзі ұнамайды. Бұл дұрыс емес те. Әлемде кинематографиялық сыйлықтардың санында шек жоқ және бірқатар адамдар үшін бұл ойдан кетпейтін идея, ал мен бұған мүлдем бас қатырмайды екенмін. Мен кез келген адамды шынымен толғандыратын мәселелерге құрылған картиналарды ғана түсіргенді қалаймын. Егер менің сол фильмдерім қандай да бір сыйлық алып жатса, әрине қуанамын. Бірақ сол сыйлық алу үшін мақсатты түрде жұмыс істеу немесе сәнге айналған құбылыстарды ескеріп, кино түсіру менің әдетім емес. Сол себепті «Оскар» алуды тіпті қажет нәрсе деп есептемеймін» [148].

Еліміз Тәуелсіздікке қол жеткізгеннен кейін, 1991 жылдан бергі кезеңдерде қазақ киносы тарихи оқиғаларға қатысты шығармаларды экрандау қолға алғандығы мәлім. Режиссерлер қазақтың айтулы жазушылары М. Әуезов, Ж. Аймауытов, М. Жұмабаев, Ә. Кекілбаевтың шығармаларына ден қойып, әйел мен ер адамға қатысты этникалық ерекшеліктерге бағынатын философиялық тұжырымдар ауқымындағы дәстүрлі ұстанымдардың репрезентациялану мәселесіне немқұрайлы қарамағандықтарын байқаймыз. Бұл деректі фильмдер түсіру үрдісінен басталған-ды. Жана кезеңнің деректі киносы көкейкесті мәселелерді қозғай отырып, ұлттық режиссура мектебін жаңа арнаға бұра келе, онда қазақ әйел режиссерлердің өзіндік қолтаңбасын қалыптастыра бастады.

1990 жылдарға қарай деректі кино режиссурасында өзіндік стиль қалыптастырып, халықтың әлеуметтік жағдайын көрсетуге тырысқан режиссер Әсия Байғожинаның фильмдерін атап айтуға болады. Ә.Байғожина «Хабарландырылмаған демонстрация шежіресі» (*Хроника необъявленной*

демонстрация, 1991), «Елімай» (2007), «Сенім іздеуде» (В поисках веры, 2016) атты деректі фильмдердің режиссері.

«1996 жылы Сорос қорының қолдауымен түсірілген Жанар Хұсайынованың «Үй, нан, от, күн, өмір» атты деректі фильмі ауылдағы бейқам балалық шақтың қызықты күндері жайлы баяндайды.

Сонымен қатар қазіргі заманауи деректі қазақ киносында жастардың өзіндік стилінің, режиссерлік қолтаңбасының қалыптасуы, дәстүрлі мектептің жалғасуы, шығармашылық ізденістің болуы қалыпты жағдай. Ұлттық деректі фильм тарихында бұл саланың өрлеу және тоқырау кезеңінің алмасып отыруы заңдылық. Бүгінгі күнде отандық кино мамандықтар дайындайтын киномектептерде «Деректі фильм режиссурасы» мамандығында студенттер санының 60 пайызына шейін қыз балалар білім алып, маман иесі аталғанына қарамастан, кино өндірістік нәтижесі төмен болып келеді. Олардың көпшілігі оқу орны қабырғасында түсірілген қысқаметражды дипломдық жұмыстармен шектеліп жатады. Оған жалпы мемлекет тарапынан қолдау таппай, деректі фильмдерге қаржының өте аз мөлшерде бөлінуін, сонымен қатар деректі киноны экранға шығарудың құрылымдық, шынайылық тұрғысынан көркемсуретті фильмнен анағұрлым қиын екенін негізгі факторлар ретінде айтуға болады» [96, б. 163]. Осы тұста деректі кино режиссурасында шығармашылық мүмкіндіктерін сынға салып жүрген Ә. Байғожинаның шәкірті жас буын режиссері Жанана Рахымбердиеваның жұмыстары өзіндік қолтаңбасы, қозғайтын әлеуметтік тақырыбымен ерекшеленетінін айта кету керек. Ол «Женя» (2012) атты деректі фильм түсірді. Бірнеше халықаралық кинофестивальдардың жүлдегері атанған бұл фильмде қоғамда болып жатқан жаңа құбылыстар мен әлеуметтік мәселелер бас кейіпкердің ішкі жан дүниесі арқылы көрініс тапқан.

Жалпы кино саласында көптеген талантты қыз балалар киномектептерде оқу қабырғасында қысқаметражды фильмдер түсірумен ғана шектеліп жатады. Олардың ішінде халықаралық кинофестивальдерде жүлделі орын алып, елімізді әлемге паш етіп жатқандары да бар. Мысалы, Т. Жүргенов атындағы ҚҰӨ академиясының түлегі Мадина Беспаяваның «Сүйінші» (2015) атты қысқаметражды деректі фильмі Душанбе қаласында өткен «Навхоз» халықаралық кинофестивалінде бас жүлдені иеленді. Сонымен қатар Алма Баймуратованың «Тыныштықты жерлеу үшін» (*Похоронить молчание, 2016*), Жанар Шураеваның «Соңғы теңізге» (*К последнему морю, 2016*), Айша Шаймерденованың «Мен саған сенем» (2016), Ольга Коротконың «Анамның үйі» (*Дом мамы, 2016*), Катерина Суворованың «Ертең теңіз» (*Завтра море, 2016*), Айнұр Ахметжанованың Қазақфильм киностудиясында түсірген «Балалар оны Батя деп атайды» (*Пацаны зовут его Батя, 2016*) деп аталатын деректі фильмдерін атап айтуға болады.

Кино саласындағы әйел режиссурасының *интеграциясынан* әйел режиссерлердің ұстаным *кредосын* тануға болады. Режиссер өзінің шығармашылық туындысы арқылы халықтың әртүрлі топтарына әсер етеді, олардың өмірге көзқарасын өзгертуге, армандарға жетелеуге, мақсат

мүдделерінің оянуына, ары қарай шыңдауға ықпал жасайды. Бір сөзбен айтқанда, заманауи қазақ киносындағы гендердің репрезентациялану мәселесі қоғамның аяқ алысының бұқара халықтың болашаққа көзқарасын, сенімін шыңдауына ықпал ететін үлкен стратегиялық күштің бір бөлшегі десек болады. Өйткені, ұлттық идеологияны дәріптейтін және әлемге танытатын бірден-бір сала – бұл кино саласы.

Осы орайда, қазақ киносындағы әйел режиссурасының фильмографиясына үңіліп, көркем және деректі фильмдерін атап өткен жөн. Ә. Сүлееваның «Ауылым көктөбенің бөктерінде» к/ф, 1986, «Бақыт іздеушілер» сериал, 1994, «Жеңіс семсері» (2013) к/ф, деректі фильмдері: «Камшат» (1975), «Жарқырай түс», («Гори, гори ясно», 1976), «Нити» (1977), «Бакшадағы үй» («Дом в саду», 1978), «Өмірлік кездесулер» («Встречи на всю жизнь» 1979), «Пуантадағы өмір» («Жизнь на пуантах» 1980), «Біздің қызығушылығымыздағы» («В наших интересах» 1981), «Орынбасар әндері» («Песни Орынбасар» 1982), «Үстірт. Уақыт рельефтері» («Устюрт. Рельефы времен» 1982), «Шексіздікке бес кадам» («В пяти шагах от вечности» 1983), «Өмір түстері» («Палитра жизни» 1983), «Жан Малори. Қазақстан бойынша саяхат» («Жан Малори. Путешествие по Казахстану» 1990), «Эдельвейс» (1990), «Алан Медоев. Өмір гравюрасы» («Алан Медоев. Гравюры из жизни» (С. Райбаевпен бірлестікте, 1991), «Атамекен» (1993), «Қазақстан тарихына саяхат» («Путешествие в историю Казахстана» Ж.Жетіруовпен бірлестікте, 1997, видео), «Бекет-Ата» (2000, видео), «Сарбаз» (Тәуелсіз Қазақстанның қарулы күштері туралы фильм, 2002), «Елмен, Жермен» (2003), «Рух шақырады» (Қазақтардың дүниежүзілік екінші құрылтайы туралы, 2003), «Жан әндері» («Песни души» Бибігүл Тулегенова туралы фильм, 2007), «Періштелерге арналған концерт» («Концерт для ангелов» 2008), «Яссы – Түркістанның рухани орталығы» («Яссы – духовный центр Туркестана», 2009); Л. Аранышеваның «Пантераның үштік секіруі» («Тройной прыжок Пантеры», 1988), «Десант» 2000, «Түсімде көрдім» («И увидел во сне» к/ф, 1995); А. Чатаеваның «Мама Роза» (1991), «Түнгі блюз» («Ночной блюз» 2005) к/ф, деректі фильмдер - суретші Ерсайын Жапақ туралы «Тағдыр бояуы» («Краски судьбы» 1998), Ричард Спунер туралы «Коллекционер» (1998), скрипкашы А. Мейірбеков туралы «Кішкентай Паганини» (2000), режиссер А. Қарсақбаев туралы «Аңыз адам» («Человек-легенда» 2001), актер К. Қожабеков туралы «Шын жүректен Сіздікі» («Искренне Ваш» 2001), актриса Ә. Өмірзақова туралы - «Амина» (2002), продюсер С. Ғабдуллин туралы «Продюсер» трилогиясы (2002), кинооператор М. Аранышев туралы «Дюдя» (2002), әрлеуші - гример Р. Аранышева туралы «Қисық мадонна» («Косая мадонна» 2002), кинооператор Ф. Аранышев туралы «Режиссер көзі» («Глаза режиссера» 2002), актер Ж. Исақов туралы «Екіжақты» («Лицедей» 2003); Ұ. Қолдауованың «Намыс» к/ф, 1994, «Сағыныш» к/ф, 1997; Г.Омарова «Шиза» к/ф, 2004, «Бақсы» к/ф, 2009; Ж. Исабаеваның «Ойпырмай» (2009), «Қарой» (2007), «Алматыда пәктігінен айырылу» («Теряя невинность в Алма-Ате» 2011), «Ерекше нұсқау бөлімшесі» («Отдел особого назначения» 2013) сериал, «Нағима» (2013), «Бөпем» (2015)

сондай-ақ, жас буын режиссерлер Эля Гильман, Джулия Ғани, Айгүл Ақсамбиева шығармашылығы жаңа қоғамға бетбұрыс тұсындағы елдің келбетін көрсетеді.

II Тарау бойынша тұжырым

«Гендерлік ұстаным контекстіндегі қазақ кино өнерінің өзіндік ерекшеліктері» атты екінші бөлімде қазақ киносындағы гендер репрезентациясын жан – жақты қарастыру үшін гендер жайлы мәселелерді қозғаған отандық ғалымдардың философия, филология, лингвистика және сол сияқты өзге де салалардағы ғылыми еңбектеріне, қоғам қайраткерлерінің көзқарастары ескерілді. Өйткені киноэкран арқылы өндірілетін бейнелер көрінісі және гендердің репрезентациялану тұстары көрермен көңілінен шығу мақсатында қоғамдағы, ұлттық дүниетанымдағы «ер» және «әйел» түсінігінің көріністерімен тығыз байланыста екенін айта кеткен жөн. Сонымен қатар нақты Заңнамалық құжаттарға, Елбасы Жолдауларына, концепцияларға сілтеме жасай отырып, Тәуелсіз Қазақстан қоғамындағы жалпы гендер саясатының қалыптасуы мен даму ерекшеліктерін бақылауда маңызды.

Диссертациялық жұмыстың зерттелетін тақырыбы халықаралық дәрежеде де өзекті болып табылады. Заман талабына сай қоғамдағы таптаурындардан арылу, гендер түсінігін жан-жақты қарастыру ол заманауи қазақ киносы арқылы ұлтымыздың қадірін арттыратын, өскелең ұрпақ санасына өз ұлтына деген құрмет сезімін арттыруға ықпал етеді. Өйткені, әйел ерлерден жоғары немесе төмен деген көзқарастың дұрыс еместігі бүгінгі заманауи ұстанымда дәлелденіп отыр және ол қазіргі заманның тұжырымы емес. Бабалар сөзіне құлақ түрсек, қазақтың белгілі ақын-жазушылары, даналары әйелге де ер адамға да ілтипатпен қарап, қоғамдағы өз орнын белгілеп кеткен. Сондықтан, қоғамдағы ер мен әйел рөлінің басты көрінісі отбасынан басталатындығын, өмірге ұрпақ әкелудің мақсат-мазмұны қоғамға залал келтірмейтін, саналы азамат өсіру болып табылатындығын ескертіп отырған. Осы тұста Батыс Еуропалық гендер саясатын және Шығыстық гендер ұстанымын үйлесімді түрде қолдана білген өзіндік ерекшелікке де тоқтала кеткен жөн. Отбасындағы ұл бала мен қыз бала тәрбиелеуде, оларға ата-ана тарапынан қойылатын талаптардың шегінен шықпауын қадағалап, таразы басын тең ұстай білуге бейімдеу үдерістері заманалар бойы тәжірибеден өтіп, әдетке айналған ұлттық ғұрыптардың соны үлгілері болып табылады. Текті сақтауда аса маңызды рөлді адамның денсаулығына қатысты мәселелер алады. Сол себепті де 2 тараудың 2.2 тараушасында біз қоғамда орын алған әйелдерге қатысты сыни мақалалар мен қыз бала тәрбиесіне қатысты этникалық ұстанымдарды қолдайтын авторлардың көзқарастарын ортаға салдық. Бұл көзқарастар мен ұстанымдардың кино тілінде орынды көрініс табуы болашақ жарық көретін фильмдердің көрермендер арасында жемісті болатындығына үлкен кепілдік береді.

3 ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ КИНОРЕЖИССЕРЛЕРІНІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ДАМУ ҮРДІСТЕРІ

3.1 Заманауи қазақ киносындағы ер режиссерлердің әйел репрезентациясын жасаудағы эстетикалық ерекшеліктері

Гендерлік стереотиптер қоғамның телуімен және әлеуметтік жағдайда қалыптасатын көзқарас екенін жоғары бөлімдерде көрсетіп кеткен болатынбыз. Ал кино саласы осы стереотиптердің тереңдей түсуіне ықпал ететін бірден бір құрал. Массмедиа, поп – мәдениет, кино өнері сынды экрандық бейнелер таңбалық – репрезентативтік тәжірибе ретінде идеологиялық нысандарды қалыптастырады, соның ішінде маскулендік және феминендік түсініктерде орын алады.

Қашанда қазақ киносындағы әйелдер бейнесінің репрезентациясы жайлы сөз қозғалғанда ұлттық фильмдердегі бұл бейнелердің асексуалды және эротиканың болмауына қатысты пікірталас туындайды. Өйткені қазақ киносындағы әйел бейнелерінің басты компоненттері – кінәсіздік, пәктік, тазалық, «асексуалдылық, аэротикалық» деп саналады.

Сондай-ақ, кинотанушы М. Ергебеков [84] Қазақфильм туындыларындағы әйел бейнелерінің қалыпты жағдайдың қарсы тұрушысы емес, бағынушысы, егер қарсылық көрсетсе оның жазасын тартатындығын, заманауи қазақ киносындағы ана бейнелерінің көбінесе мистикалық күшке ие, қасиетті және барлық азап пен тауқыметті тартушы ретінде репрезентацияланатындығына назар аудартады.

Заманауи режиссер Ахан Сатаевтың «Анаға апарар жол» («Дорога к матери», 2016), «Күн қорғаушысы» («Хранитель солнца», 2014) сынды және т.б. көптеген фильмдерге түсіп жүрген жас актриса Аружан Жазылбекова: «...қазақ кинематографындағы әйел образдары бір типті, олар жиі көнбіс мінезді, «үй шаруашылығындағы әйел», жаны нәзік әрі таза ниетті бұзылмаған қыз – бір сөзбен айтқанда «жансыз» әйел. Ең көп таралған үш түрлі типтегі әйел рөлі бар: ол нәзік, аңғал бейнесіндегі қорғансыз бойжеткен қыз, қамқоршы ана және ақылды әже. Барлық жағымды әйел бейнелері хрестоматиялық түрде тізбектелген. Ол жерде ешқандай көзсіз құштарлық, ынтықтық, жарамсыз қылық пен кемістік жоқ және болу тиісті емес. Ал енді біздің қоғамда керісінше табысты, тәуелсіз, амбициозды, алдына қойған мақсатына қол жеткізе алатын әйелдер көп емеспе?!» [149], - дей келе өзі сомдап жүрген қазақ киносындағы әйел бейнесі жайлы ойымен бөліседі.

Қазақ киносындағы гендерлік репрезентацияның өзіндік ерекшелігін бақылау үшін ұлттық фильмдердің бастамасы мен даму тарихына тоқтала кеткенді жөн көрдік. Осылайша, еліміздің Тәуелсіздік алған жылдарға дейінгі (КСРО) және кейінгі жылдардағы саяси, әлеуметтік, экономикалық жағдайларға байланысты ұлттық кино экранымыздағы гендерлік репрезентациясы формаларының өзгеруін тарихи кезеңдерге байланысты бақылауға болады.

Кино тарихындағы алғашқы жылдар 1920-1930 жылдар жалпы кинематограф тарихында дыбысты фильмнің пайда болуымен байланысты.

Қазақ киносының бастамасы алғашқыда Кеңестік кино негізінде қалыптасқаны мәлім. Қазақстандағы кино өнерінің алғашқы қадамдары 1925 жылы деректі, киношежіре жанрында түсірілген. РКФСР Халық Комиссарлары Кеңесі жанынан 1928 жылы акционерлік "Востокфильм" кино қоғамы құрылды. 1929 жылға қарай Алматы қаласында өндірістік бөлім ашылып, "Соңғы хабар" атты киножурналды үздіксіз халыққа ұсынып тұрған. «Востоккино» тресінде түсірілген деректі фильмдердің бірі режиссер В. А. Туриннің "Түрксіб" атты деректі фильмі (1929). Бұл фильм қазақ халқының өміріндегі тарихи оқиғалардың біріне айналған Түркістан - Сібір темір жолы магистралінің құрылысына арналды. Сонымен қатар 1930 жылы «Дала әндері» («Песни степей»), «Жұт» (1931), «Қаратау құпиясы» («Тайны Кара-Тау», 1932), «Жау сүрлеуі», («Вражьи тропы», 1935) сынды көркемсуретті фильмдерді ресейлік режиссерлер Қазақстан жайлы, қазақ жері тақырыбына арнап түсіре бастаған.

Қазақтың алғашқы кино қайраткерлерінің қатысуымен «Ленфильм» студиясында 1938 жылы түсірілген «Амангелді» көркем фильмі болды. Сценарийін қазақ жазушылары Бейімбет Майлин мен Ғабит Мүсірепов жазған. Тақырыбы 1916 жылғы ұлт – азаттық көтерілісіне арналған. Бұл тарихи фильмде бас кейіпкер Амангелді Имановты Елубай Өмірзақов ойнады. Амангелді бейнесі батыр, қолбасшы, батыл болып бейнеленді. Осы фильмде ұлттық әйел бейнесін суреттеген биші Шара Жиенқұлова «Балым» рөлін сомдады. Бұл фильмде сол кезеңде халық бостандығы үшін күресіп жүрген батыр, ержүрек қолбасшының жанындағы Шығыс әйелінің жауапкерлігін, қайсарлығын алға шығарады. Бұл тұста көптеген жағдайда шығыс әйелдерін яғни таңсық дүниеге (экзотика) балау тенденциясы басталғанын көруге болады. Фильмде әйел ерге мойынсұнушы, таза, нәзік, халық бостандығының жолында жүрген ер азаматтардың қолдаушысы сияқты кейіпкер болып бейнеленеді.

Ал 1940 жылдары көгілдір экран бетінде «Райхан» (реж. Моисей Левин, Сергей Бартенев, 1940) фильмі жарыққа шықты. Бұл фильмнің тақырыбы әйел бостандығын желеу ете отырып, буржуазиялық қалдықтармен күресу, «кулактар» мен қызыл әскерлер арасындағы қақтығыстар.

1941 жылы Ұлы Отан соғысының басталуы дүниежүзі халықтарының тарихын басқа арнаға бұрды десекте болады. Сонымен қатар бұл кезеңде КСРО кинематографистері де бастарынан біраз қиындықтарды өткергені анық. Соғыстың күшеюіне орай 1941 жылдың күзіне қарай «Мосфильм» (Мәскеу қаласы), «Ленфильм» (Ленинград, қазіргі Санкт-Петербург қаласы) киностудиялары және Орталық деректі фильм студиясы мен Киевтің хроникалық студиясы Алматы қаласына шоғырлануға мәжбүр болады. Ал 1941 жылдың 15 қарашасында Алматы көркем фильмдер студиясының қатысуымен «Мосфильм», «Ленфильм» студияларымен бірігіп *Біріккен Киностудиялар Орталығының (ЦОКС)* құрамына енеді. Бұл жерде орыстың атақты кино мамандары: С. Эйзенштейн, Л. Трауберг, В. Пудовкин, И. Пырьев, Г. Рошаль, Г. Александров, Г. Козинцев, ағайынды Васильевтер, Э. Тиссэ және тағы басқа бірқатар белгілі кинематографистер өз шығармашылығымен айналыса бастады. Бұл тұста көптеген фильмдердің тақырыбы тылдағы жауынгерлерге жігер беру,

рухын көтеру сынды бағытта болды. Қазақ жазушылары белсенділік танытып драматургияға көңіл бөліне бастады. Олар орыс жазушыларымен бірлесе отырып бірнеше фильмді экрандады. Соның бірі "Дала әндері" деп аталатын, құрамына 3 қысқаметражды фильм енгізілген киноновелла болды.

1. «Жауынгер ұлы» («Сын бойца», 1941), режиссері В. Строева, сценарийі: Ғ. Мүсірепов, С. Михалков, И. Прут.

2. «Алыптың әні» (1942), режиссері В. Строева, сценарийі: Ә. Тәжібаев, Л. Жежеленко.

3. «Ақ гүл» (1943), режиссері Е. Арон, сценарийі: Қ. Сиранов, В. Морозов.

Бұл фильмдердің кейіпкерлері еңбек қаһармандары, коммунизмді құрушылар болды. Әйелдер мен ерлерден теңдей белсенділік талап етілді. Олардың арасындағы махаббат репрезентациясы идеологиялық сипатта көрініс тапты. Махаббат сахнасы ешқандай лирикалық және интимдік сахнаға қатысы жоқ, комсомол жиналысынан шығып келе жатқан ғашықтар сияқты болып көрінді. Фильмдегі мұндай ерекшеліктер сол кезеңдегі азаматтардың қоғамдағы орны мен жеке өмірі идеология мүддесіне тәуелді гендер саясатының көрінісі болып табылады.

1950 жылдарды тарихта Сталиндік саясатынан құтылып, өнердің барлық саласында өзгеріске ұшырай бастаған жаңғыру шағы, яғни «жылымық» (оттепель) деп айтады. Кино саласындағы «жылымық» саясатын оның бұрынғы дидактикалық конъюнктурасы жеңілдетіліп, кейіпкерлердің бейнелері өзгеруінен көруге болады. Фильмдерде енді тікелей дидактикалық-өнегеге толы сюжеттерден арылып, комедия мен жеңіл лирика жанрына орын беріле бастады. Алайда бәрібір олардың мәні «өмірде және махаббатта жолың болу үшін Кеңес елінің үлгілі азаматы болуың керек» деген мағынада қала берді. Кеңес билігіне қызмет ететін «мінсіз» азамат идеясын дәріптеу кезеңі басталды. Фильмдегі махаббат желісі басты кейіпкерге қосымша мотивация ретінде ғана рөл атқарды. Мұндай фильмдердегі әйел «бас көтеруші», өз ойын айтушы, бірақ ол әлі күнге дейін сабырлы және сырттай тұрғыда ғана ғашық («Дала қызы» реж. Ш. Айманов, К. Геккел, 1954, «Ботагөз» реж. Ефим Арон, 1957).

Осы кезеңнің басты ерекшелігі қоғамда жүргізіліп отырған идеологияға сәйкес ерлер мен әйелдер кейіпкерлерінің теңестірілуі болды. Гендерлік айырмашылық түсінігінің өзектілігі өз белсенділігін жоғалтып, әйел және ер кейіпкерлер Кеңес Өкіметінің азаматы немесе азаматшасы ретінде репрезентацияланды. Егер осы кезеңдегі кез - келген фильмді алып және ондағы бас кейіпкерді қарсы жыныстың өкіліне ауыстырып қойса, ешқандай өзгеріссіз бәрібір фильм сюжеті өз міндетін атқарар еді. Оған мысал ретінде М. Бегалиннің «Бұл Шұғылада болған еді» («Это было в Шугле», 1955), Ш. Айманов пен К. Гаккельдің «Дала қызы» («Дочь степей», 1954), Е. Аронның «Ботагөз» (1957), М. Бегалиннің «Оның уақыты келеді» («Его время придет», 1957), Сұлтан Қожықовтың «Біз Жетісуданбыз» («Мы из Семиречья», 1958) фильмдерін атап айтуға болады.

Қазақ кинотануында 1950 жылдардан бастап, еліміздің бетке ұстар қайраткерлері ұлттық режиссура мектебінің қабырғасын қалай бастаған еді.

Олар – Шәкен Айманов, Абдолла Қарсақбаев, Сұлтанахмет Қожықов, Мәжит Бегалин, Шәріп Бейсембаевтар болды. Бұл кезең 1960 жылдарға қазақ киносына жаңа бір серпіліс әкелетін онжылдыққа өтудің дайындығы іспеттес еді.

Өнертану докторы, қазақстандық киносыншы әрі кинотанушы Гүлнәр Әбікеева «Өңірдегі мәдени сәйкестікті қалыптастыру тұрғысындағы Орта Азияның кинематографиясында отбасының бейнесі» («*Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе*») деп аталатын диссертациялық жұмысында: «Орталық Азия мемлекеттерінде кино өнері ресми түрде өткен ғасырдың 30-40 жылдарынан бастау алады деп есептелгенімен, шынайы ұлттық кино кезеңінің бастамасын 1960 жылдардан басталады деуге ашық негіз бар» [92, б. 18], - деп атап көрсетеді.

Шындығында бұл кезең қазақ киносындағы «төңкеріс» кезеңі еді. Ұлттық кинематографқа идеологиялық стереотиптерге қарсы шыққан режиссерлер буыны келді (Шәкен Айманов, Абдолла Қарсақбаев, Сұлтанахмет Қожықов, Мәжит Бегалин, Шәріп Бейсембаевтар). Фильм авторлары режиссерлік шешім ретінде метафора, таңбаларды қолдана отырып, өз ойын жанама түрде жеткізе алатын аңыз (притча) жанрын қолдана бастады. Фильмдерде бұрынғы ерлікті насихаттаудан басты айырмашылық антикейіпкер пайда болды. Оған мысал ретінде М. Бегалиннің «Тұлпардың ізі» («*Следы уходят за горизонт*» 1964), А. Қарсақбаевтың «Қилы кезең» («*Тревожное утро*» 1966) және сол сынды т.б. фильмдерді айта кеткен жөн.

Экранда индивидтік тұрғыдан отбасы құндылығына мән берген кинотанушы Г. Әбікеева: «Кеңестік қоғамында әйел бейнесі нақты бір клише бойынша жинақталды. Яғни әйел – «Шығыстың бостандыққа ұмтылған әйелі», немесе күрескер – өз халқының батыр қызы, тылдың белсенді еңбеккері. «Әдемі сүйікті әйел» бейнесі тек ертегі фильмдерде ғана орын алды. Екінші бір қалыптасқан стереотип – Азаматтық немесе Ұлы Отан соғысында өз туған ұлын жоғалтқан, алайда оның орнына бүкіл Кеңес халықтарының аналық мейіріміне бөленген Ана бейнесі. «Родина – мать зовет» деген ұрандық негіздемесі бар Кеңестік плакаттарға сәйкес бұл кезеңде аналар бейнесі нағыз батырлармен пара-пар болды. Ал 1960 жылдарға қарай бұл стереотиптер кеңестік көзқарастардан арыла түсіп, этникалық бірегейлілік пен ұлттың бет пердесін аша бастады» [92, б. 20] - деп қазақ киносы тарихындағы әйел бейнесін жіктеп көрсеткен.

Бұл кезеңдегі фильмдер инфантильді типтегі кейіпкерлердің қоршаған ортамен байланысын көрсетті. Мұндай кейіпкерлердің пайда болуы фаллос ұғымына сай бейсаналық түрде әке немесе ер адам бейнесін қастерлеу, егер ол физикалық тұрғыда жоқ болса, онда оның қолқабысын сезіну үшін тілек білдіру. Мұндай кейіпкерлер көбінесе дәстүрлі ұлттық – мәдени негізінде көрініс тапты. Осындай жалпы түсініктер аясында мейнстрим тұрғысынан ауытқулар тапқан жыныстық/гендерлік репрезентациясын көрсететін фильмдер жарық көрді. Осындай фильмдердің бірі «Тұлпардың ізі» («*Следы уходят за горизонт*», 1964) болып табылады. Аталмыш фильмде кейіпкерлердің

тағдырында құштарлық және жыныстық ықылас маңызды рөл атқарады. Басты кейіпкер Тұрар (рөлде Асанәлі Әшімов) жас қыз Жаухазға (рөлде Фарида Шарипова) үйленеді. Мал шаруашылығымен айналысатын Тұрар Жауғазды өзімен бірге қыстауға алып кетеді. Алайда Жаухазға Тұрар тарапынан ешқандай жылулық сезімі білінбейді. Нәтижесінде махаббат сезімін іздеген Жаухаз көрші механик жігітке көңілі ауады. Бұл фильмдегі әйел бейнесі, яғни Жаухаздың бейнесі режиссерлік шешім бойынша нақты көрсетілген. Күйеуіне өзін қажет екенін сезінбейтін ол одан бас тартып, үйден кетуге ұйғарады. Бұл әйелдік наразылық, қарсылық білдіру орынды және қоғамда түсінік тудырады. Шындығында бұл фильмде әйелдің әлеуметтік функциясы емес, керісінше әйелділік сезімі алдыңғы орынға шығады. Жаухаз сынды «Гауһартас» фильміндегі Салтанат бейнесінде қарастыруға болады. К. Т. Жанұзақова «Дулат Исабеков прозасы» атты мақаласында: «Бірінші жақтан баяндалатын Дулат Исабековтың «Гауһартас» повесі қайнысының асыл жеңгесі Салтанат туралы бір үзік сыры десе де болғандай. Әдеби талғамы идеалмен тәрбиеленген оқырман Салтанатты бірден қабылдайды. Ақ желкенді ханзаданы күткен А. Грин шығармасының арманшыл кейіпкеріндей Салтанат өмірден тәтті арман, бақыт аңсайды. Салтанат – нәзіктіктің, тазалықтың, сұлулықтың кәусар бұлағындай. Салтанат жанындағы адамнан, айналасын қоршаған кез келген нәрседен жақсылық күтеді, сұлулықты байқай біледі, таңдана алады, шынайы қуана біледі. Жаны нәзік қыз жанындағы адамдардың жүрегіне мейірім шуағын құйып, жылылық береді. «Мен жар сүйоден бақытты емеспін» деген Салтанаттың ішкі әлемі мен оны қоршаған әлеуметтік орта арасындығы қақтығыстың нәтижесінде ол құрбан болады. Бірақ өз өлімі арқылы болса да, міз қақпайтын Ыбыштың жанына өзгеріс енгізеді. Шығарма шешімінде көп нәрсеге селт ете қоймайтын Ыбыштың да ауыр қайғыға батқанын көреміз» [150], - деп әдеби шығарма мен оның экрандық қойылымын салыстырмалы түрде зерттей келе, ондағы әйел бейнесі Салтанаттың ішкі сезіміне мазмұндама береді.

Осы тұрғыда бұл фильм туралы киносыншы Камал Смайлов: «Гауһартас» фильмінің туу тарихында ерекше ештеңе болған жоқ. Киностудияның жанында киноға келгісі, киносценарий жазғысы келген жас жазушыларға арналып сценарлық шеберхана ұйымдастырылды. Сонда Дулат Исабеков бүгінгі өмірге арналған, журналда жарияланып, кітап боп шыққан «Гауһартас» деген повесін ұсынды» [72, б. 74], – деп фильм жайлы өзіндік көзқарасын білдірген. Дәл осы фильмнен бастап әйел тағдырына көптеп көңіл бөлініп, «ана», «ене мен келін» сынды бейнелер өз көркемдік шешімін таба бастады. «Қазақ киносындағы ана бейнесі туралы ой қозғағанда, ең алдымен, қазақ киносының анасы - Әмина Өмірзақованың «Тақиялы періштедегі» - Тана, «Ана туралы аңыздағы» - Ана, «Гаухартастағы» - Тастанның анасы, Хадиша Бөкееваның «Тұлпардың ізіндегі» - Тұрардың анасы, ал енді қазақ келіні десе «Тұлпардың ізіндегі» - Жаухаз (Фарида Шарипова), «Гаухартастағы» - Салтанат (Жанна Қуанышева), қазақ қызы дегенде «Қыз Жібектегі» Жібек (Меруерт Өтекешова) рөлдері көз алдымызда тұра қалады» [80], - деп жазады кинотанушы Н. Мұқышева.

XX ғасырдың 1980 жылдары республиканың қоғамдық-саяси өмірінде Брежневтік басшылық негізінде күрделі жағдай қалыптасты. Бұл кезеңде жалпы КСРО елдерінде ұлт мәселесін шешудегі табыстарды асыра бағалау кемелденген социализм концепциясын тудыра отырып, ол мәселе халықты тығырыққа итермелей түсті. Сонымен қатар экономикадағы тежеу мен тоқырау құбылыстары еліміздегі қоғамдық мәдени саласына, ғылымның дамуына өз салқынын тигізбей қоймады. Қаржыны «қалдықты» принцип бойынша бөлу мәдениеттің, өнердің дамуына өзінің теріс әсерін тигізді десе де болады. Алайда осы тұста кино майталмандары қарап отырмай қомақты қаржыны қатты талап ете бермейтін деректі фильм бағытына көңіл бөле бастады. 1980 жылдары республиканың деректі киносына С. Әзімов, И. Вовнянко, В. Рерих, О. Рымжанов, С. Махмұтов, В. Тюлькин және т.б. сынды режиссерлердің есімі қосылды. Осы жылдар кезінде индустриялық өндірістік орындардың дамуы, кәсіпорындардың көптеп салынуының нәтижесінде қоршаған ортаға орасан зор зиян келтіріле бастаған еді. Әмудария, Сырдария өзендерінің суларын оңтүстікте мақта егістік жерлерге көптеп бөлу салдарынан Арал теңізі тартылып, оның суы азайды.

Ядролық сынақ орталығы болып табылатын Семей өңіріндегі полигондарда 500 - ден аса ядролық қарулар жарылды. Мұндай адам қолынан жасалынып жатқан зардаптар табиғат апатына, ондағы тұрғындардың өміріне қауіп төндіре бастағаны белгілі. Осындай мәселелерді уақытында көре білген режиссерлер мұндай тақырыптарды «Аралды жоқтау» (1988), «Жоқтау. Өлі теңіз шежіресі» (1989 - 1990), «Полигон» (1990), «Құмшағыл оқиғасы» (1987) деректі фильмдеріне арқау етіп, экранға қоршаған ортаның шынайы әлеуметтік қарама-қайшылықтарын бейнеледі.

Сонымен қатар 1980 жылдардың екінші жартысында Кеңестік кезеңіндегі қоғамдық өзгерістер Қазақстанның көркем фильмдерінің эстетикасына да әсерін тигізіп, қазақ кино тарихында «жаңа толқын» деп аталатын бағыт өкілдерінің шығуына жол ашты. Көптеген деректемелерде, жалпы халық арасында кинодағы «жаңа толқын» бағытын Қазақстанның дербес ел болып, Тәуелсіздік алған жылынан бастау алады деген түсінік бар екені белгілі. Алайда кинотанушы Алма Айдар өзінің зерттеу жұмысында былай дейді: «Қазақ киносының тарихын қарастырған кезде, тәуелсіздік кезеңін 1991 жылдан емес, «қазақ жаңа толқыны» көркемдік бағытының пайда болуынан, яғни 1988 жылдан, ресми тәуелсіздіктен бірнеше жылға ерте бастап санайды. Себебі, «қазақ жаңа киносы» кеңестік идеологияға қарсы шыққан, мүлдем жаңа форматтағы, тәуелсіздіктің жаршысы атанған, шынайы арт-синема үлгісіндегі кинематограф болды» [87, б. 59].

Осы кезеңде экранға Ермек Шынарбаевтың «Әпкем менің Люся» («*Сестра моя Люся*», 1985), Шәріп Бейсембаевтың «Несібелі» («*История слабой женщины*», 1986), Рашид Нұғмановтың "Ине" («*Игла*», 1988), Қ. Салықовтың "Балкон" (1988), С. Апрымовтың "Қиян" (1989), Т. Теменовтың "Адамдар арасындағы бөлтірік" (1988), Абай Қарпықовтың «Ғашық балық» («*Влюблённая рыба*» 1989), Ермек Шынарбаевтың «Кек» («*Месть*» 1989)

фильмдері жарық көріп, бірнеше халықаралық кинофестивальдарда жүлделі орындарға ілікті. Сонымен қоса бұл жылдардағы көркемсуретті фильмдерде тоталитаризмнің билігі мен құлауының айқын көріністері, ұлтшылдық пен космополитизм тақырыптары режиссер Қ. Әбеновтың «Аллажар» (1993), Қ. Салықовтың «Желтоқсан көңілдері» (*Любовники декабря, 1991*), Ә. Қарақұловтың «Соңғы демалыс» (*Последние каникулы, 1996*) фильмдерінен көрініс тапса, ал жабырыңқы көңіл – күй, шексіз жол, отбасы құндылықтарының жоғалуы сынды тақырыптар режиссер Б. Қалымбетовтың «Айналайын» (1990), А. Айтуаровтың «Ешқайда саяхат» (*Путешествие в никуда, 1992*), Ә. Қарақұловтың «Көгілдір қоңырау» (*Голубиный звонарь, 1993*), С. Апрымовтың «Түс ішіндегі түс» (*Сон во сне, 1992*) фильмдерінің арқауы болған.

1989 жылы жарық көрген Е. Болысбаевтың «Ұлтуған» фильмінен әйел бейнесі мен Арал тағдырының ұштасқан көрінісін аңғаруға болады. Бас кейіпкер Ұлтуған бұрынғы капитан Майданға деген махаббатының жауапсыз қалу нәтижесінде қайғы-қасіретке ұшырап, өзін-өзі өлтіруге бел буады. Алайда кейін бұл ойының дұрыс емес екендігін түсінеді. Е. Болысбаевтың келесі «Жебелердің ұшуы» (*Полет стрелы, 1991*) атты көркемсуретті фильмі де әйел бейнесіне құрылған. Басты рөлді Венера Нигматуллина сомдаған. Мұнда бұрынғы спортшы, қазіргі заманауи жас әйелдің махаббат сезімін іздеу жолындағы жан тербенісін көрсетеді.

Дәл осы кезеңде Б. Қилыбаев пен А. Барановтың «Күн бойғы әйел» (*«Женщина дня», 1989*) фильмі экранға сол кезеңдегі заманауи қалалық қыздың бейнесін әкелді. Басты рөлді ресей актрисасы Алика Смехова сомдаған. Қайта құру кезіндегі шынайылыққа құрылған бұл фильм Александра есімді әйелдің ер адамдармен қарым-қатынасы туралы әңгімелейді. Ол тәуелсіз, өмірге құштар және рухы жоғары. Бірақ ол өзінің мұндай қасиеттерін бағаламайтын ер адамның жанында бақытсыз. Алайда көп ұзамай Александра өзін сүйетін жігітті кездестіреді. Бұл фильмді мелодрамалық жанрға жатқызады. Мұнда әйел бейнесі ол қоғам көрінісі екенін көреміз. Яғни, Кеңес Одағының ыдырауы алдындағы Қайта құру кезеңіндегі қоғамдық тұрақсыздықтың шынайы бет – бейнесін көрсету мақсатында қыздың сезімдік тұрақсыздығын алға шығарады. Бұл тұста қоғам мен әйел бейнесінің салыстырмалы түрдегі көрінісін байқауға болады.

Қазақстандық киносыншы Ғалия Тушкина «Кинода әйел бет-бейнесі емес?» (*«У кино неженское лицо?»*) атты мақаласында: «Сразу оговорюсь, неженское лицо у казахского кино. Не то чтобы мужчины-режиссеры игнорировали женские истории и женщин-актрис. Тематика фильмов, к которой обращались режиссеры казахского кино, образы женщин в казахском кино обрели свои четкие позиции. Давайте проведем своего рода top-hot, выведем горячую десятку, где определим достойное место женщины в казахском кино» [151], - дей келе қазақ киносы тарихында орын алған үздік әйел бейнесіне өзіндік сараптама жасайды.

Ғ. Тушкина Кеңестік кезеңдегі фильмдерде көрсетілген әйел бейнелерін алдыңғы қатарға шығарады. Ғ. Тушкина: «Итак, кто же лидер нашей горячей десятки? Кто ворвался на самую вершину нашего хит-парада? Первое место у нас завоевала освобожденная женщина Востока! К этой теме казахские режиссеры начали обращаться под нажимом советского строя. Первый казахский фильм о женщине “Райхан”, созданный в 1940 году на “Ленфильме” по сценарию Мухтара Ауэзова режиссером Моисеем Левиным. Картина рассказывала о раскрепощении казахских женщин при советской власти. Далее женщина Востока раскрепощалась с помощью казахских режиссеров еще 6 раз. “Дочь степей”, 1954 год, режиссер Ш. Айманов, рассказывает о судьбе простой казахской женщины, прошедшей путь от батрачки до научного работника; “Ботагоз”, 1957 г., режиссер Е. Арон - молодая девушка отвергла домогательства волостного управителя и стала работать в каменоломне, затем продолжила борьбу с остатками контрреволюции; “Песня зовет”, 1961 г., режиссер Ш. Айманов - в центре сюжета фильма - судьба молодой девушки Айгуль, массовика-затейника “Поющего аула”; “Чинара на скале”, 1965 г., режиссер С. Ходжиков - на том месте, откуда сбросилась Айсулу, не пожелавшая достаться нелюбимому, выросла чинара; “Степные истории”, 1978 г., режиссер Дамир Манабаев 1-я часть фильма “Раушан” рассказывает о трудном пути женщины-казашки, впоследствии ставшей председателем сельсовета. “Орнамент”, 1982 г., режиссер А. Альпиев, о председателе совхоза Бибинур Смагуловой, которая вывела отставший совхоз в передовики производства, но при этом стала нетерпимой к критике, и тогда колхозники единодушно выступили против метода руководства Бибинур» [151], - деп қазақ киносындағы әйел бейнелерінің көрінісін қорытындылайды.

Осы тұста киносыншы Ғ. Тушкинаның қазақ киносындағы әйел бейнесін сараптау барысында жасаған үздік ондығының ең алдыңғы орнына «Шығыстың бостандыққа ұмтылған әйел» бейнесін шығарғанын көруге болады. Кеңестік кезең тұсында бұл бейне қоғамдық көріністі бейнелеуші шешім ретінде көптеп қолдау тапты. Олар әсіресе Кеңес өкіметінің белсенді қызметкері ретінде жаппай халыққа үлгі ретінде көрсетіліп отырды. Бұл үрдіс ең алдымен идеологиялық тұрғыда шешім тапты. Өйткені кино өнері экрандағы бейне арқылы шынайы өмірдегі адамдар психологиясына, таным – түйсігіне әсер етуші фактор және күш – жігер беруші әрекеттік уәждеме көзі болып табылды. Сонымен қатар кейін келе қазақ киносында ене, келін сынды бейнелік көріністер орын ала бастағанын көруге болады. Олардың арасында орын алған қандай да бір қарым – қатынас ең алдымен ұлттық ерекшеліктің өзіндік көрінісін айқындайды.

Осы тұста Кеңестік кезең тұсындағы қазақ киносында орын алған әйел бейнелерін жасаудағы эстетикалық көріністерін 3 кестеден көруге болады. Мұнда әр режиссердің өзіндік қолтаңбасына сай фильмдерде орын алған әйел бейнелерінің ерекшелік тұстары қарастырылған.

Кесте 3 - Тәуелсіз алғанға дейінгі Кеңестік кезең қазақ киносындағы ер режиссерлерінің әйел репрезентациясын жасау көріністері

Фильмдегі басты кейіпкер әйел бейнесінің репрезентациясы	Режиссер	Фильм атауы	Кейіпкер әйел бейнесі
Күрескер – кеңес өкіметінің батыр қызы, тылдың белсенді еңбеккері, Шығыстың бостандыққа ұмтылған әйелі	Ш. Айманов К. Геккел	«Дала қызы»	Нұржамал
	Ефим Арон	«Ботагөз»	Ботагөз
	Мәжит Бегалин	«Бұл Шұғылада болған еді»	Ксюша
Ене мен келін, әйелдік наразылық, қарсылық білдіру, қоғамда өз орнын іздеу	Мәжит Бегалин	«Тұлпардың ізі»	Жаухаз
	Шәріп Бейсембаев	«Гауһартас»	Салтанат
	Султан-Ахмет Ходжиков	«Шындағы шынарда»	Айсұлу
Қамқор ана, ене бейнесі	Шәріп Бейсембаев	«Гауһартас»	Тастанның анасы
	Мәжит Бегалин	«Тұлпардың ізі»	Тұрардың анасы
	Шәкен Айманов	«Тақиялы періште»	Тайлақтың анасы
Ұлттық бейнедегі қазақи ұстанымды қайсар қыз, өз елі, туған жері үшін күрескер, өзінің тағдырын құрбан етуші	Мәжит Бегалин	«Мәншүк туралы ән»	Мәншүк
	Султан-Ахмет Ходжиков	«Қыз жібек»	Жібек
	Шәкен Айманов	«Атамекен»	Салтанат
Нәзік, шарасыз, сыртқы көмекке мұқтаж, көңіл-күй пассивті әрі қиын тағдырына ешбір қарсылық көрсетпей мойынсұнушы	Ермек Шинарбаев	«Менің әпкем Люся»	Люся
	Шәріп Бейсембаев	«Несібелі»	Несібелі
	Аман Әлпиев	«Сүйрік»	Сүйрік

Қазақ КСР Жоғарғы Кеңесінің шешімімен 1990 жылдың 25 қазанында «ҚазКСР мемлекеттік егемендігі туралы» декларациясы қабылданып,

нәтижесінде 1991 жылдың 16 желтоқсанында Қазақстан дербес мемлекет ретінде толықтай тәуелсіздік алып, Егеменді ел болды.

Кинотанушы Б. Р. Нөгербек өткен ғасырдың 1990 жылдардан бергі кезеңдерді ұлттық киноның әлемдік деңгейге көтерілген аса бір нәтижелі тұсы ретінде жоғары бағалаған. Ол 1990 жылдар кинотуындыларында аса маңызды әлеуметтік тақырыптардың көтерілгендігін, ұлттық кино мектебінің бірінші және екінші буын режиссерлерінің шығармашылығында өзекті мәселелердің қоғамға және жеке адамға қатысты жақтарының күрделі сан-алуан тақырыптарды қамтығандарына мән берді [76, б. 26].

Осы жылдары А. Әмірқұловтың «Отырардың күйреуі» (*Гибел Отырара, 1991*), Ә. Қарақұловтың «Әзәзіл қыз» (*Разлучница, 1991*), Е. Шынарбаевтың «Сұр үшбұрыштағы орын» (*Место на серой треуголке, 1993*), С. Нарымбетовтың «Көзімнің қарасы» (*Жизнеописание юного аккердеониста, 1994*) атты фильмдері түсіріліп шет елдік кинофестивальдерден орын ала бастады. Фильм эстетикасы мен режиссерлік шешімде бірнеше көркемдік-стильдік бағыттар айқындалып, оны ұстанатын режиссерлер шықты. Мысалы, қоғам мәселесін айшықты түрде бейнелейтін әлеуметтік авторлық фильмдер - С. Апрымов, Д. Әмірбаев сынды режиссерлер болса, көпшілік қауымға, халыққа бет бұру - Р. Нұғманов, А. Қарпықов; бейнеклиптік эстетика, ретро фильмдер - С. Нарымбетов; халықтық кино - Б. Шәріп, А. Әмірқұлов, Т. Теменов, Д. Манабай және т.б. кинорежиссерлер болды.

1991 жылдан бергі кезеңдерде қазақ киносында қоғамдағы гендер феномені түсінігін қабылдау үрдісінің тарихи тұптамасы мен жүйесінің репрезентациялану мәселесіне тарихи оқиғаларға қатысты фильмдерді қолға алу үлкен септігін тигізді деуге болады. Әсіресе бастапқыда деректі фильмдер негізінде жинақталған қазақтың танымал дара тұлғалары мен Алаш арыстарының шығармашылығын көркем фильм ретінде жарыққа шығару еліміздің Тәуелсіздік алған жылдардан кейін ден қойыла бастаған еді. 1988 жылдың 4 қарашасында Алаш арыстары ақталып, олардан қылмыстық әрекеттер табылмағандықтан да тергеу барысы тоқтатылу жайлы Жоғарғы соттың шешім қабылданды. Осыдан соң Алаш арыстары туралы мақалалар, олардың еңбектері баспасөз беттерінде басылып шыға бастады. Олардың жазып кеткен еңбектері бағаланған кезең басталды. Осыған байланысты Қалдыбай Әбенев Шәкерім Құдайбердіұлы туралы «Шәкерім» (1988) телефильмін жарыққа шығарды. Қалила Омаров Мағжан Жұмабаев туралы «Қазақтелефильм» студиясында «Мағжан» (1990) атты деректі фильм түсірді. Осыдан кейін де М. Дулатұлы туралы «Міржақыптың оралуы» (1993), «Алаш туралы сөз» (1994) телефильмдер жарыққа шықты.

Режиссер Сламбек Тәуекелов Ш. Айманов атындағы Қазақфильм киностудиясында алаштың ақыны, репрессия құрбаны М. Жұмабаевтың «Батыр Баян» поэмасының желісі бойынша «Батыр Баян» (1993) атты экранизациялық туындыны халыққа ұсынды.

«Батыр Баян» дастаны – М. Жұмабаев поэзиясының шыңы. Режиссер С. Тәуекелов Алаш арыстарының шығармаларына бірден-бір ден қойған алғашқы

режиссерлердің бірі. Бұл фильмге тоқталу себебіміз «Батыр Баян» фильмі Тәуелсіздік алған тұстағы тарихи тақырыпта түсірілген тұңғыш көркемсуретті фильм болды. Поэмада да, кинода да қазақ жерінің Көкшесі, Қазақтың ханы мен Батыры, жаужүрек ұландары барлығы үйлесімді және шиеленіс түрде көрініс тапқан. Эпостық жырдағыдай фильмде де сезім, махаббат, батырға тән қызбалық, айбат, намыс, өзекті өртеген өкініш шері ең алғашқы кадрларда айтылады:

«Жүрегім, мен зарлымын жаралыға,
Сұм өмір абақты ғой саналыға.
Қызыл тіл, қолым емес, кісендеулі,
Сондықтан жаным күйіп жанады да.
Қу өмір қызығы жоқ қажытқан соң,
Толғанып қарауым сол баяғыға.
Түйіннің тоқсан түрлі шешуі бар
Әдемі ертегідей баяғыда.
Әдемі еткенді ойлап айнымасам,
Сұм өмір күшті уын аяды ма?
Ертегі уатпай ма баланы да,

Сөз сиқыр ғой, жазбай ма жараны да? » [152, б. 273].

Жырда сол ғасырға тән нақты оқиғалар мен нақты тарихта болған адамдардың әрекеттері қамтылған. Жұртты таңыртқатқан қалмақтың сұлу қызын М. Жұмабаев жырда былайша суреттейді: «...Сол сұлу сұлу екен атқан таңдай, Бір соған бар сұлулық жиылғандай. Торғын ет, шапақтай бет, тісі меруерт, Сөздері – су сылдырлап құйылғандай. Бір улап көзқарасы, бір айнытқан, Жұлдызы еркелеген сөнбей – жанбай. Лебізі – жібек лебі, жұмақ желі, Кәусардай татқан адам қалар қанбай...» [152, б. 278].

Осындай аруды қолға түсірген Баян қызға қанша қызыққанымен, сабырлылық таныта білуі батырға тән қайсарлық болса, алайда оны өзінің туған інісімен бірге өз қолымен өлімге қиюы, содан болған өзегін өртеген өкінішті өзі бақиға аттанғанға дейін санасынан өшірмеуі шығарманы шарықтау шегі. Дәл осы оқиға желісінен туындайтын сауал мен жауап «Дала Заңы» болып саналатын бата алу, баталы болу дәстүрі мен ұлттық намыс репрезентацияланған. Ол қалмақ қызының қазақ арасында жүрсе де өз елін есінен шығармауы, Батыр Баянның інісі Ноянмен арадағы пәк махаббатынан да жоғары тұрған мәселе қыздың алыста зарлап қалған ата-анасының ақ батасын алу керектігі. Сонымен қатар Ноян қыздың айтқанына сеніп, екеуі жасырын аттанып кеткендігі Баянның намысын оятып, өне-бойын ашу билеген батыр осы сапарда оларды мерт қылады.

Аталмыш фильмге сын көзбен қараған киносыншы Балжан Мұратқызы «Бізге қандай кино керек немесе қызға таласқан батырлар қалай ел қорғайды?» атты мақаласында: «1993 жылы режиссер Сламбек Тәуекел түсірген «Батыр Баян» фильмін анда-санда «көк жәшіктен» көріп қаламыз. Батыр Баянымыз тұтқынға түскен қалмақтың қызы үшін туған інісі Ноянды садақпен атып өлтіреді. Рас, Мағжан Жұмабаевтың «Батыр Баян» дастанының жөні бөлек.

Дастанның көркемдік қуаты өте күшті. Бірақ, киномыз дайын сюжетті тарқатып, тәпсірлеуден аса алмаған. «Жаудың тәмпіш қызы үшін өз бауырының өмірін қиып жібергенін көрсетіп, не ұтты?» деген ойға қалмасыңа еш әддің жоқ. Бұл Кеңес одағы құлап, кино тұрмақ, халықтың өмірі мен тұрмыс-тіршілігі астан-кестен болып жатқан кезде түсірілген кино» [153], - деп жазады.

Бұл кезеңде мынадай дағдыны байқауға болады, яғни егер кеңестік қазақ киносында жарқын әйел бейнелері («Тұлпардың ізі», 1964; «Гауһартас», 1975) және Ананың қуатты архетипін («Ана туралы аңыз», 1963; «Тақиялы періште», 1968) көретін болсақ, 1990 жылдардан бастап ол үрдіс жоғалып кетеді. Дегенменде кеңестік идеология және цензураның азаюы демократиялық құндылықтардың дамуына, оның ішінде әйелдердің репрезентациясына қатысты өркендеу нәтижелері күтілуге тиіс еді. Алайда оның орнына экранда әйелдердің кейіпкерлері мен олардың бейнелері керісінше феминифобиялық үрдістің көрінісін байқатты. Бұл сол кезеңнің әлеуметтік-экономикалық жағдайымен байланысты болды. Ерлер отбасылардың асыраушысы ретінде өз функцияларын жоғалтып алуы және осы тұрғыда әйелдердің барлық экономикалық мәселелерді шешуді өз мойнына алуына ықпалын тигізді. Бірақ әйелдердің құқықтары жақсармады, тек оның ауыр еңбек жұмысы ғана өсті. Осы тұста көптеген фильмдерде экранда әйелдердің агрессивті және деструктивті бейнесінің көрініс тапқанын көруге болады. Бұл маскулиндіктің эмоционалды түрде жарақаттануы мен іштей психологиялық кемшілік комплексінің нәтижесінде пайда болған еді. Ерлер өздерінің үстем жағдайларын жоғалтып, әйелдерді экранда ерлерге қауіп төндіретін деструктивті күш ретінде көрсету арқылы өздерінің эгосын басуға тырысты. Шындығына келгенде бұл жерде әйел мен ерлер бірдей жалпы дағдарыстың құрбаны болғанын көруге болады. Дәл осы тұста Тәуелсіз ел болып, ұлттық көзқарастың қалыптаса бастауы кеңестік идеологияны ысырып тастау үшін режиссерлер алдына «жаңа қазақ ұлттық киносын» құруды мақсатты түрде талап етті. Бұл кезеңдегі гендерлік репрезентациялаудың көрінісінде басты кейіпкер әке болып табылатын фильмдердердің көптеп шығу үрдісін байқауға болады.

Кинотанушы Г. Әбікеева «Өңірдегі мәдени сәйкестікті қалыптастыру тұрғысындағы Орта Азияның кинематографиясында отбасының бейнесі» («*Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе*») атты диссертациялық жұмысында былай деп көрсетеді: «Қазақ киносында бұл жылдары әкенің бейнесі - әлсіз әкеден күшті әкеге дейін өзгерді. Ең бастысы, әкелер ғана емес, сонымен қатар ата бейнесі де бар. Фильмдерде өгей әке бейнесі енді «өз туған әкесімен» ауыстырылады. Қоғамның әлсіз мүшелерін қорғайтын күшті туған әке пайда болды. Нәтижесінде, әкеліктің қалыптасқан бейнесі мемлекеттіліктің белгісі деп айтуға болады» [92, б. 33].

Оған мысал ретінде А. Әмірқұловтың «Отырардың күйреуі» (1991), С. Нарымбетовтың «Жас аккордеоншының өмірбаяны» («*Жизнеописание юного аккордеониста*»), 1994), А. Әмірқұловтың «Абай» (1995), С. Апрымовтың

«Ақсуат» (1997) және сол сынды фильмдерді айтуға болады. Мұнда әке бейнесі тек отбасының ғана емес, бүкіл елдің қамын ойлайтын тікелей саяси маңызға ие болды. Фильмдердегі кейіпкерлердің туған өлкесіне қайта оралуы және оның табиғатпен тығыз байланыста болуы тек патриоттық мағынада ғана көрсетіп қоймай, сонымен қатар архаикалық / мифологиялық бейнелермен байланыстырды.

1990 жылдары әке бейнесінің болуы сөзсіз қажеттілікті туындатты, ал оның болмауы шарасыздықтың, үмітсіздіктің белгісі еді. Сондықтанда осы көрініс аясында ананың бейнесі өз маңыздылығын жоғалтты десе де болады. Әке архетипімен әйелдер архетиптері өзара байланысты және ішінара бір – біріне тәуелді.

Француз философы, психоанализ зерттеушісі М. Фуко «Жыныс әрекетіне құштарлық тарихы» («*История сексуальности, 1976*») [18, 280] атты еңбегінде әйелдердің репрезентация дискурсын анықтау барысында ер архетипі кез келген идеологиялардың мәні, ал әйелдер архетиптері мен бейнелері оларды жүзеге асырудың тек әдісі болып табылады деп көрсетеді. Яғни, қандайда бір идеологияның уақыт талабына сай өзгеріске ұшырауына қарамастан ерлер архетипі әрдайым өзгеріссіз қала береді. Ол тікелей немесе таңбалық мән арқылы көрініске ие болады. Ал әйелдер субъектілері идеология қажеттіліктеріне сай икемділік танытады. Патриархалдық сана өткен заманғы кеңестік және тәуелсіз кезеңдегі ұлттық болмыста да оңай бейімделді.

Сонымен қатар бұл кезеңде экранда әке көмегіне мұқтаж балалар бейнесі қалыптаса бастады. Яғни, әке мен бала арасындағы қандай да бір қақтығысқа құрылған оқиға желісінің баяндамасы болды. Кинотанушы Г. А. Мүрсалимова «90-жылдар қазақ киносындағы балалар киносы мәселелері» атты мақаласында: «Қазақ киносында 90-жылдар балалар тақырыбындағы бағыт біраз өзгерістерге ұшырады. «Жаңа толқын» бағытында бір топ жас режиссерлармен авторлық кино келді. Олардың дебюттік фильмдерінен кейінгі тақырыптары жасөспірімдер болғанмен де, оның идеялық-көркемдік жақтары өзгеше болды. Бұл аталған «жаңа толқын» режиссерлары балалық шақтың сезімдеріне оралып, өткенге ой жүгіртіп, бүгінгі уақыт тынысындағы жасөспірімдер өмірімен ұштастырып, өздеріне тән авторлық қолтаңбаларымен тосын туындылар әкелді. Бұл фильмдердің негізі қоғамда күрделі өзгерістердің салдарын, оны жас бала кейіпкерлер жан-дүниесінің қабылдауындағы көзқараспен берілген шығармалар болып тұрғанында. Егер ересектер жасөспірімге қажетті уақытта бірге болып, көргенді ортаға салып талқылар болса, жасөспірімнің өміріне сай қажеттілікпен өмір сүрсе, баланың ата-анаға, ата-ананың балаға деген сенімін, сыйластығы берік және болашақ жас тұлғаларды көре алар еді. Болашақ жасөспірім ересектерге қарап, олардан үлкен үметпен терең де, тең деңгейде, өмір туралы әңгімелесуді әрдайым күтеді. Ересектер салмақты ойлардың орнына, қандайда бір мәнсіз дүниені ұсынар болса оның үміті ақталмайды, міне осы тұста жасөспірімдермен байланысты құрдымға жіберіп алу қаупі болары сөзсіз. Бұл мәселелер Әмір Қарақұловтың «Соңғы демалыс күндері» (1994),

Дәріжан Өмірбаевтың «Кардиограмма» (1995), Серік Апрымовтың «Үш ағайынды» (1999) фильмдерінен көрініс тапқан» [82], - деп жазды.

Кинотанушы Г. А. Мұрсалимова өз жазбасында атап өткен фильмдердің барлығында дерлік бас кейіпкерлер ер балалар. Олар оқиға барысында ересектермен қақтығысқа түсіп, эмоционалды оқшаулану, жасөспірімдік шақтан психологиялық және физиологиялық тұрғыда еркек эгосына ұмтылу барысын байқауға болады.

Кинотанушы Г. Наурызбекованың «Қазақ киноөндірісінің жаңа толқыны» атты еңбегінде былай деп көрсетіледі: «Тәуелсіздік заманындағы картиналарда ескі кеңестік жүйенің өзі ретінде әке әлсіз, сыртқы әсерге қарсы тұра алмайтын, алқаш немесе өгей әке етіп көрсетіледі. Дегенмен, жасөспірім ұлдар өте күшті, және бұл - жаңа мемлекеттіліктің құрылуының көрсеткіші. Бұл жағынан алғанда С. Апрымовтың «Аңшы» фильміндегі әкенің бейнесі тұжырымдамалық түрде маңызды. Күшті, бір жағынан, атақты, тіпті мифтік әкенің бейнеленуі ұлттың ұлттық сана-сезімінің қалыптасуындағы сандық нүктесі деп санауға болады. Бір қызығы, күшті әкенің бейнесі 2004 ж. кейін ғана шыға бастады және де қазақ, өзбек фильмдерінде басымырақ болды» [79, б. 48].

Жаңа мыңжылдық, яғни 2000 жылдар қазақ киносына біраз өзгерістер әкелгені сөзсіз. Бұл кезеңді Орталық Азия мемлекеттерінің киносымен салыстырмалы түрде зерттеген кинотанушы, өнертану кандидаты Б. Р. Нөгербек «Қазақстан киносы» («*Кино Казахстана*») атты кітабында: «Егер 1991–1998 жылдар аралығында қазақстандық, Орталық Азиялық кинематографтан ана бейнесі толық жоғалып кетсе, 1998 ж. өзгерістер кезеңі туады. Экрандарда біздің елімізде маңызды Отан нышаны ретінде ана бейнесі қайта шыға бастайды. Қазақстанда бұл картина Болат Шәріптің «Заманай», Қырғызстанда Актан Абдыкалыковтың «Бешкемпир» мен Марат Сарулудың «Мандала», Түркіменстанда Халмамед К. Жабаеттың «Тоба» картинасы, Өзбекстанда Юсуп Разыковтың «Танец мужчин», Тәжікстанда Джамшет Усмоновтың «Ангел на правом плече» картиналары» [76, б. 26], - деп жазады.

Бұл кезеңде қазақстандық кинематографияда жалпы қоғамдағы әлеуметтік жағдайдың тұрақтануы мен толықтай отбасының қалыптасу көріністерін, ұлттық салт - дәстүрдегі маңызды құндылықтарды орнатуға деген айқын бұрылысты байқауға болады. Отандық режиссерлер фильмнің пішіндік жағынан әлемдік деңгейдегі жаңа стильдік шешімдерді меңгеруге ұмтылыс жасады. Дәл осы кезеңдерде әлемдік кинематографта даттық режиссер Ларс Фон Триер бастаған кино тіліне тың серпіліс әкелген «Догма-95» түсірілім бағыты белең ала бастаған еді. Бейнелік шешім мен камера қозғалысы жағынан осы бағыттың стильдік эстетикасына жақын қазақ режиссері Әмір Қарақұловтың «Жылама» (2002) кинотуындысы ең алғашқы экспериментальді фильмдердің бірі болды. Мұнда қазақтың атақты опера әншісі (сопрано), Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген әртісі, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, париждегі "Гранд Операның" Қазақстаннан шыққан жалғыз тұңғыш әнші Майра Мұхаметқызы басты рөлді сомдайды. Фильм үш ұрпақ сабақтастығы бар әйелдер тағдырына құрылған. Қытайда білім алып еліне

оралған, алайда дауысын жоғалтып алу себепті бір жыл ем алуға мәжбүр Майраның тағдыры, ауыр науқасқа ұшыраған жеті жасар сіңлісі Бибінұрдың тағдыры, өмірдің қиын тауқыметін тартқандығына қарамай сағын сындырмаған қарт әже тағдыры.

Кинотанушы Д. Әмірбекова «Кино тіліне тың серпіліс әкелген «Догма-95» бағытының қазақ киносына тигізген әсері» атты мақаласында бұл фильмдегі әйелдер бейнесіне былай тоқталады: «Фильмдегі көп оқиғалар Майраның әлі әлем мойындаған дара дауыс иесі, даңқты опера әншісі Майра Мұхаметқызы болмай тұрған кезеңіндегі өміріне ұқсас болғандықтан болар, кейіпкердің ішкі жан дүниесін терең түсіне білгені көрермендерге бірден сезіледі. Басында жай қарапайым, көп әйелдің біреуі сияқты болып көрінген ол, жан дүниесінің сұлулығы арқылы ерекшеленеді, себебі Майра сияқты шынайы сұлу әйелдер өмірде өте аз. Киносуреткер Әмір Қарақұловтың фильміндегі қарт апа – қазақ киносында бұрын-соңды болмаған жаңа кейіпкер. Ана бейнесі десе бірден Шәкен Аймановтың «Тақиялы періште» фильміндегі Тайлақтың анасы (Әмина Әмірзақова) немесе Мәжит Бегалиннің «Тұлпардың ізі» фильміндегі Тұрардың анасы (Хадиша Бөкеева) көз алдымызға келеді. Аллаға тәуба жасаған апалар әрине үйреншікті жағдай, бірақ ол тек Алланы аузына алып қана қоймай, артынан бір жартысын ішіп, оның артынан шылым шегумен аяқтайды. Бұған дейін қазақ үшін әлемдегі ең сүйікті, мейірімге толы және әрдайым жақсы мен жаманның не екенін айыруға үйрететін ақылшы, үлгі тұтатын жан ретінде бейнеленетін ана бейнесі мүлдем кереғар жағынан көрсетіліп, қазіргі заманның сонымен қатар адамның өзгергенін көрсетеді» [154, б. 78].

Жазушы-драматург Роза Мұқанованың «Мәңгілік бала бейнесі» шығармасы негізінде режиссер Сатыбалды Нарымбетов «Қызжылаған» (*Молитва Лейлы, 2002*) фильмін жарыққа шығарды. Бұл фильмде де қыз бейнесі Е.Болысбаевтың «Ұлтуған» (1989) фильміндегі әйел бейнесі сияқты табиғат апатымен байланысты. Ләйлә (Аянат Есмағамбетова) ядролық сынақтардың зардабынан мүгедек болып қалған. Ләйләнің дене мүшесі кем болғанымен оның жаны тазы, көкірегі көркемдікке құштар.

Фильмнің алғашқы кадрында: «Мен Ләйлә. Менің жасым он төртте. Мен Семей облысының Делеген ауылында дүниеге келдім. Мен бес жасымда әкем қайтыс болды. Сосын – анам. Белгісіз аурудан. Ал содан кейін мені әкемнің қарындасы Қатира асырап алды... Мен Ләйлә. Мен он бес жастамын. Жақында Қатира апай қайтыс болды. Сосын мен жақсы көретін ұлым дүниеге келді. Мен оның бақытты өмір сүруін қалаймын..., ағайынды аға-қарындастар екенін ұмытқан адамдардың жаман құлқынына қарамастан бірде-бір халық жоғалмайды, Жоғарыдан жаратылған нәрсені адамдар құрта алмайды...», - деген бас кейіпкердің монологын көруге болады. Қорғансыз 14 жасар Ләйләні зорлау сахнасы табиғатқа қарсы зорлық-зомбылықты бейнелейді. Бұл адам қолымен жасалып жатқан Жер бетіне, қоршаған ортаға деген қастандық іспеттес. Жер адамның санасында әрдайым әйел бейнесі ретінде қабылданады. Өйткені көшпенділердің отырықшылық өмір салтына өту кезеңінде табиғат тудырған ана бейнесі қалыптасты. Аспан күштері біртіндеп ер қасиеттерге ие

бола бастаған кезде, Жер өзінің нәзіктігін сақтап адамзатты қорғап қалды. Жердің әйелдік көріністері ең алдымен «әйелдердің» құбылыстарына сүйенді: жерде қараңғы және жылы үңгірлер бар, ол терең болған сайын жылы түседі. Оның түбінде әртүрлі металдар бар, онда қоспалар жүреді. Жер сіңіргіш, жаңа өмірді тудырушы. Демек көк Аспан ұрықтандырады, ал Жер өз жемісін береді. Мұндай архетиптік көріністер қазақ дүниетанымының түсінігінде ерекше орын алады. Осы тұрғыда философ Г. Адаева «Түркі мәдениетіндегі әйел бейнелері» атты мақаласында былай деп көрсетеді: «Көне түркі руникалық жазуларындағы құдайлар триадасында Тәңірдің (Көк Тәңірдің) ең басты құдай екені және оның әке құдай екені күмән келтірмейді. Осы жазбаларға сүйенсек, сол дәуірде түркі халқының өмірінде елеулі орын алған үш құдайдың болғанын байқаймыз. Бұл Тоныкөк ескерткішіндегі мына жолдардан да көрінеді:

Тәңірі, Ұмай, қасиетті Жер-Су,

Жеңіс сыйлай берген екен,

Неге қашамыз көп екен деп,

Және қалған екеуінің - Жер - Су мен Ұмайдың - әйел тәңірлер екенін аңғаруға болады. Жер - Судың тәңір - аналығы Жер - ана, Су - ана түсініктерінен байқалса, Ұмайдың түркі дүниетанымындағы бейнесінен оның әйел тәңір екендігіне күмән қалмайды. «Ежелгі түріктер Ұмайды өте сұлу және қайырымды, күліп-ойнайтын, күміс шашымен аспанды жарқыратқан, күн сәулесімен кемпір қосақ шомылған, қолында балаларды қорғайтын алтын садағы бар жас келіншек, әйтпесе қыз ретінде таныған» [38]. Осы тұста режиссер С. Нарымбетовтың «Қызжылаған» фильміндегі Ләйлә бейнесі түркі мәдениетіндегі архетиптік әйел бейнесімен ұштасып жатқанын байқауға болады.

Тағы бір айта кететін феномен, ол әйел бастамасы табиғат көріністеріне ғана байланысты емес, сонымен қатар үй жануарларына, соның ішінде ит бейнесі тұрғысында архетиптік көріністер табады. Қазақ халқында «ит - жеті қазынананың бірі» деген түсінік бар. Ал, бұл түсінік ғылыми тұрғыдағы таңбалық энциклопедияда былай түсіндіріледі: «Мать - Богиня часто называется «сукой» и изображается как щенящаяся Черная собака. Обычно собака считается лунным животным (наряду с зайцем и ящерицей), хотя в Древнем Египте и Шумере она солярна. Собака является составной частью символики Богини – Матери» [155].

Осы тұста фильмдерде басты қаһарман ит және әйел болып табылатын отандық режиссер В.Тюлькиннің «Ит туралы емес» («*He про собак*», 2010) деректі фильмі және венгр режиссері К. Мундруцонның «Ақ Құдай» («*Белый Бог*», 2014) көркемсуретті фильмін салыстырмалы түрде қарастыруға болады. Бұл фильмдер кинематографтың әртүрлі, яғни деректі және көркемсуретті екі бағытта түсірілген. Мұнда экрандағы ит бейнесінің таңбалық түсінігі қалыптасқан. Бұл үрдісті әйел бейнесіне қатысты былай жеткізе аламыз: «Практически во всех довольно жирными мазками проводится параллели между судьбами женщин и жизни собак. И это не единичный случай, а скорее даже правила. Почти в каждом художественном произведении, написанном

мужчиной, женщина так или иначе принижена в своей социальной роли, а собаками зачастую жертвуют для получения эмоциональной жалости. Не только в книгах, но и в реальной жизни аналогичная ситуация. Тут волей-неволей прослеживается некая взаимосвязь: женщины и собаки - низшие существа в мире мужчины, или наоборот олицетворение божества. И также венгерском фильме «Белый бог» и казахстанском фильме «Не про собак» на первый план выходят образы женщин. Эта содержательница приюта, женщина лет под шестьдесят Нина Васильевна в картине В.Тюлькина, и девочка-подросток Лили в фильме «Белый Бог». Эти образы перекликаются, рифмуются с центральным «собачьим» образом, и гармонично оттеняет несовершенство этого мира. В документальном фильме «Не про собак» режиссера В.Тюлькина есть эпизод, где Нина Васильевна слушает Девятую симфонию Бетховена и у неё появляются слёзы. В комнате ютятся несколько десятков собак, вокруг ужасает грязь, а запах домысливается. Причём автор показывает ее жизнь со всеми неаппетитными подробностями, так что иногда как кажется, будто даже запах пробивается сквозь гладь экрана. Но эти контрапункты настолько чувственно сливаются в одну лирическую полифонию под классическую музыку, что иногда даже порой хочется быть на её месте героиней фильма. В картине режиссера Корнель Мундруцо героиня фильма девочка Лили и Опочка собачка Хаген в какой-то момент оказываются брошенными своими любимыми. Оба они становятся на скользкий путь, Лили начинает увлекаться старшеклассниками и отправляется в сомнительный клуб в поисках грёз, а пёс попадает к поклоннику собачьих боев. Оба героя ищут помощи, поддержки и подмоги и, не найдя её, вынуждены опираться только на себя. Фильм заканчивается открытым финалом, то есть на пике конфликта и только бог знает, что произойдёт дальше. План площади снятого с верхнего ракурса, на которой в геометрически выверенном порядке расположились люди и животные вырисовывает трогательное единение людей и собак» [93, б. 53].

Тағы бір айтулы оқиғалардың бірі, жаңа мыңжылдықтың басында отандық кино тарихында алғаш рет елімізде АҚШ кинокомпаниясымен бірлесе түсірген, Голливуд актерлары кино кейіпкерлерін сомдаған режиссерлері Иван Пассер, Сергей Бодров, Талғат Теменов болып табылатын «Көшпенділер» (2005) фильмінің жарыққа шығуы болды. Жазушы Ілияс Есенберлиннің «Көшпенділер» деп аталатын алты кітаптан тұратын тарихи эпопеясы негізінде экрандалған бұл фильмде басты кейіпкер Мансұр халықты артына ерткен сарбаз жолындағы бар қиыншылықтардан өтіп, кейін Абылай хан атанады. Мұнда актриса Аянат Есмағанбетова сомдаған Гауһар бейнесі қайсар әйелдердің экранға оралғанын көрсетеді. Кинотанушы Ұлпан Қамзабек «Тарихи фильмдердегі әйелдер бейнесі» атты мақаласында режиссер Ахан Сатаевтың «Жажүрек мың бала» (2012) атты тарихи экшн-фильмін «Көшпенділер» фильмімен салыстырмалы түрде зерттей келе былай жазады: «Бұған дейін аталған жанрда түсірілген «Көшпенділер» фильмі қазақтың тарихы мен тарихи тұлғаларын белгілі бір аяда ғана суреттей алса, «Жажүрек мың бала» халық рухы мен бірлігінің ерекше сәттерін шынайы бейнеледі.

Фильмдегі Қорлан бейнесі – ержүрек бойжеткен. Оның Сартай мен Таймастан жасы үлкен екені фильмнің басында байқалады. Бойжеткеннің екі жігітке деген сыйластығы, махаббаты әпке, тіпті ана махаббатына сәйкес келеді. Өзіндей тұл жетім Сартай мен Таймасты үнемі қадағалап, уайымдайды. Зере – көзі балалық тазалыққа толы кейіпкер. Кей ретте әйгілі Қыз Жібектің келбетін де, тағдырын да еске салады. Қорланның қатаң да қатты мінезінің қасында Зеренің әсемдігі мен нәзіктігі ерекшелене түседі. Екі кейіпкердің дүниетаным айырмашылығы Қорланның Зерені жоңғарлардан қорғамақ болған эпизодта айқын бейнеленеді» [156, б. 281].

Қазақ киносында Қалықбек Салықовтың «Балкон» (1988), Болат Қалымбетовтың «Айналайын» (1990), Қанымбек Қасымбековтың «Қоштасқым келмейді» (1992), Сатыбалды Нарымбетовтың «Көзімнің қарасы» (1994), Әмір Қарақұловтың «Соңғы демалыс күндері» (*Последние каникулы, 1994*), Дәрежан Әмірбаевтың «Кардиограмма» (1995), Серік Апрымовтың «Үш ағайынды» (*Три брата, 1999*), Данияр Саламаттың «Әкем екеуміз» (2008), Әмір Байғазиннің «Асланның сабақтары» (*Уроки гармонии, 2013*) сынды бірнеше фильмдерде жасөспірім ұл балалардың өтпелі кезеңдегі күрделі психологиялық өзгерістері мен жан дүниесінің күйзелістері көрініс тапқан. Қазақ киносындағы мұндай үрдісті сынай келе кинотанушы М. Ергебеков былай дейді: «Беделді феминистердің зерттеулеріне сүйене отырып қоғамда қалыптасқан «әйел-әйелге дұшпан» көзқарасынан туындап отырған немесе «сен қатынсың» сынды сыни тіркестерден шығатын ұғым біздегі мәселенің тағы бір қыры. Әрине, қазақ киносында жағымды ұл бала кейіпкерлері көп екені анық, алайда дәл осындай қыз балалар киноэкранымызда жоқтың қасы екені шындық» [157].

Шындығында, сол өтпелі кезеңдегі жасөспірім қыз баланың кейіпкерлік тұлғасын отандық кинода бірер фильмнен ғана көруге болады. Олар Абай Құлбаевтың «Сұр қарлығаш» (*Стриж, 2007*) және Сәбит Құрманбековтың «Секер» (2009) фильмдері. А. Құлбаевтың «Сұр қарлығаш» фильмі Айнұр есімді жасөспірімнің тағдырын көрсетеді. Айнұр - әлеуметтік жағдайы төмен отбасынан шыққан қыз, жүкті анасы бар, өгей әкесі үнемі ішеді. Үйде ата-анасының дау-жанжалдары жиі болып тұрады. Ал мектепте сыныптастарымен қақтығыста болғандықтан оқуға деген талпынысы жоқ. Сондықтанда ол үнемі көшеде жүреді, темекі тартады, тіпті өзі секілді жасөспірім қызбен ернінен сүйіседі. Бұл фильмде Айнұр бейнесін жасөспірім ұл бала бейнесіне жақындату бар. Осы тұста С. Құрманбековтың «Секер» фильмін салыстырмалы түрде алып қарасақ. Аталмыш фильмде Секер есімді ауылдық жасөспірім қыз туралы баяндалады. Секер де өзін Айнұр сияқты ұл бала ретінде ұстайды. Алайда мұнда әкесі ұлы жоқ болғандықтан оны осылайша тәрбиелейді. Отбасында 3 қыз, Секер үйдің үлкені. Ол әкесінің қалауы бойынша өзін қыз бала ретінде мойындамай тек ер балалармен дос болып, солардың іс-әрекетін жасауға тырысады. Біз бұл екі фильмде қыздардың «еркекшораға» айналғанын көреміз.

Мұндай кұбылыс жайлы ақын қыз Ақұштап Бақтыгереева мен жазушы Айгүл Кемелбаеваның арасындағы әңгіме - сұхбатта былай айтылған: «Қызын ұлша өсіру дүниежүзінде тек қазаққа тән бір ерекше мінез сияқтанады маған.

Қолтаңбаңыздан сондай бұла мінезді көремін. Бұл қазақ халқы ғасырлар бойы жоңғар шапқыншылығына ұшырағанының бір зардабы, бір шеті қазақтық, қазақ шыға бару, асыл еркіндіктің бұла сипаты. Қызын жаттай сыйлайтын, жаны елжіреп тұратын халықпыз, соның әсері. Әдемі, нәзік болғаныңызбен, Сіздің жырда жауынгерлік рух, қаһармандық күй бар. ...Болса да нәзік гүл өнім, Өсірдің еркек баладай. Қыз деуді, әке, білемін, Көңілің жүрді қаламай. Қалмадым елі қасыңнан, Мен болдым қызың, ұлың да. Үйір ғып қойдың жасымнан Қамшыға асау құлынға» [158].

Осы тұста фильм авторларының бейсаналық түрде ер азаматтардың тілек-қалауын репрезентациялау көрінісін байқаймыз. Яғни, кейіпкерлер қыз бала болсада олардың шынайы табиғатын ашпай, психологиялық тұрғыдан өзіндік жан – дүниесіне үңілмей үстіртін басқа арнаға бұру. Жасөспірім өтпелі кезеңде қыз балалар психологиялық тұрғыдан ғана емес, физиологиялық тұрғыдан да өзгеріске ұшырайтыны белгілі. Балалық шақтан өту кезеңіндегі дене бітімінің жыныстық өзгеруі, алғашқы айналымның басталуы қызбала үшін қосымша күйзеліс, абыржу хал әкеледі. Мұндай жасөспірімдік дағдарыс кезіндегі қыз баланың бойжеткен кезеңіне қадам басу психологиялық ерекшеліктері «Сұр қарлығаш» және «Секер» фильмдердегі кейіпкерлердің болмысында көрініс таппаған деуге болады. Дегенменде бұл жайлы ойды кинотанушы Б. Б. Нөгербек «Қазіргі қазақ киносындағы қала мен ауыл: екі мәдениет, екі қаһарман» (*Город и аул в современном казахском кино: две культуры, два героя*) атты мақаласында былай көрсетеді: «Финал обеих лент можно назвать счастливым. Айнур бежит к маме в родильный дом. Режиссер монтирует бег Айнуры с кадрами счастливых лиц ее мамы, отчима, новорожденного братика или сестренки и даже отца, которые как бы зовут ее к себе, праздновать рождение ребенка. Но Айнур не добежав до роддома, попадает в аварию, ее сбивает машина. «Все в порядке, все нормально, я живая» - говорит она людям, собравшимся вокруг нее с целью ей помочь. Это возможно первые и единственные позитивные слова, сказанные Айнур на протяжении фильма, что внушает зрителю надежду на то, что с рождением ребенка в семье у Айнур жизнь наладится, наступит гармоничные взаимоотношения в семье. А Секер становится полноценной девочкой, надевает платье и бантик. К финалу кинокартины отец отказывается от своих иллюзий и предрассудков. Он смирился с тем, что у него нет наследника, что Секер все-таки девочка, а не мальчик. А сама Секер теперь навсегда прощается со своей «пацанской» жизнью и как бы «перерождается» в девочку, девушку, будущую мать» [86]. Сондықтанда аталмыш фильмдер соңында екі кейіпкердің өз жыныстық түйсіктеріне қайта оралу талпынысын көруге болады. (Қосымша Б. 4 - 5 сурет).

Сонымен қатар 2000 жылдары әдебиет саласындағы жазушылардың әңгімесі немесе эпопеясын экрандау және қазақ халқының тарихында елеулі орын қалдырған қаһарман тұлғалардың өмірін бейнелейтін тарихи фильмдерді дәріптеу үрдісі етек ала бастады. Осы тұрғыда режиссерлер Б. Қалымбетовтың «Сардар» (2003, тарихи фильм), Б. Шәріптің «Күнә» (2005, М. Жұмабаевтың «Шолпанның күнәсі» әңгімесінің желісі бойынша), Д. Өмірбаевтың «Шұға»

(2007, Л. Толстойдың «Анна Каренина» романы бойынша), С. Нарымбетовтың «Мұстафа Шоқай» (2008, тарихи фильм), А. Әмірқұловтың «Қош бол, Гүлсары» (2008, Ш.Айтматовтың «Прощай, Гүлсары!» повестінің желісі бойынша), Д. Жолжақсыновтың «Біржан сал» (2009, тарихи) фильмдерін атап көрсетуге болады. Бұл фильмдерден көрермендердің көңілінен шығуға деген талпыныс бар. Соған байланысты әйел бейнесін объективтеу үрдісіне әрекет жасалынған. «Сардар» фильміндегі Сарытана, «Күнәдағы» Шолпан, «Шұға» фильміндегі Шұға, «Мұстафа Шоқайдағы» Мәрия, «Қош бол, Гүлсары» фильміндегі Бүбіжан, «Біржан салдағы» Ләйлім әйел бейнелері алдыңғы қатарға шығып, басты ер кейіпкерлердің көркемдік қырларын ашуға көмектеседі. Бұл мысалға алған фильмдер қазақ киносының шеңберін бірінші бөлімде талдап кеткеніміздей Лаура Малвидің «ер көзқарас» тұжырымдамасының классикалық шекарасына апарады. Яғни әйелдер бейнесі нақты мағынада бақылау ләззат нысанына айналады. Мұнда маскулиндік типке бағынатын пассивті әйелдердің стереотиптік бейнелерінің көрінісін бақылауға болады. Осы тұста қазақ киносындағы әйел бейнесіне тән үрдістердің бірі – «ұялшаң» қыздың архетиптік түрлері. «Ұялшаң» қыздың архетипі оның мән-мағынасында инертті болып табылады және әрдайым сыртқы жағынан оған бағытталған әрекетті ынталандырып, мәңгілік сұлулықтың, мінсіздік пен әйелдіктің символы болып табылады. Олар тазалықтың бейнесі ретінде көрсетіледі. Яғни экранда ірі планда көздері жәудіреген, күлімдеген әдемі аққұбаша типаждар таңдалады. Осы архетипті бейнелейтін кейіпкер әрқашан зұлым күштің құрбаны немесе мағынасыз өмірдің шырмауында қалған сыртқы көмекке мәжбүр болып келеді. Бұл үрдіс әйелдердің өзіндік тілектерінің иелері екенін объективті түрде қабылдауға мүмкіндік бермейді.

Киносыншы Елена Кударова «Заманауи қазақ киносындағы әйел бейнесі» (*Женские образы современного казахстанского кино*) атты мақаласында: «Қазақ киносындағы әйел кейіпкерлері басты ер кейіпкерлердің көлеңкесіне қоюға арналған. Ұлттық киномыз қарапайымдылықпен (ешқандай төсек сахналары) және жаман қылықты әрекеттер арасында теңгерім жасауға тырысады. Соңғы кездері жас режиссерлер ақыл-ойы таяз, жасанды кірпік жасап алған долы, гламурлы әйелдерді алдыңғы қатарға шығаруға тырысып бағуда. Көрермендердің назарын ұзақ уақыт бойы ұстап отыратын сауатты, күрделі драматургиялық бейнелердің көрінісіне жете алмай отырмыз» [159], - дей келе режиссер Ж. Пошановтың «Жел қызы» («*Девушка-ветер*», 2011), А. Ибраевтың «Аңыз кітабы: Жұмбақ орман» («*Книга легенд. Таинственный лес*», 2012), Т. Қарсақбаевтың «Махаббат әткеншегі» («*Качели любви*», 2012), А. Арым Құбаттың «Анам үшін жұмақ» («*Рай для мамы*», 2013) сынды кинотуындыларға тоқтала кетеді.

«Махаббат әткеншегі» фильмінде басты кейіпкер Анел есімді әдемі, қарапайым, тәрбиелі қыз. Рөлді актриса Аружан Джазилбекова сомдаған. Оқиға желісі бойынша Анел жан күйзелісінің құрбаны. Яғни, ол өзі басқа біреуден жүкті бола тұра кездейсоқ саябақта басқа жігітке ғашық болып қалғандағы көз жасы, ауруханаға түскенде тауда зорлап кеткен күйеуінен болған баласын

жоғалтып алғандағы көз жасы, құрбысымен сырласып отырғандағы көз жасы сияқты эмоциялық көріністер «болған жағдайдың» (жертва обстоятельства) құрбаны екенін көрсетеді.

Дәл осы сияқты «Анам үшін жұмақ» («*Рай для мамы*») фильміндегі актриса Ольга Ландина сомдаған Полина бейнесін айтуға болады. Бұл фильмнің продюсері С. Әзімов, алайда фильмді таспалаған қырғыз режиссері А. Арым Құбат. Ол да қиын жағдайлардың құрбаны, бірақта ол екі баланың шешесі болғандықтан көз жасын төгіп отыруға уақыты жоқ. Оның қатыгез өмірдің барлық қиындықтарына төзіп, бейімделуге тырысып бағуы үлкен құрмет туғызады. «Бірақ, Анел сияқты, Полинада «көрермендердің цинизміне драмалық аяушылық тудыру үшін» тырысып жатқан жағдайлардың құрбаны және сценарий авторыларының жеңіл әдісі» [159], - деп жазады киносыншы Е. Кударова.

Сонымен қатар қазақ киносында әйелдер бейнесі халқымыздың тарихи дамуының кезеңдерінде пайда болған әр түрлі идеологиялық қажеттіліктерге, салт-дәстүр ұстанымының көрінісін таңбалық, рәміздік түрінде көрсету үшін пайдаланды. Жазушы М. Әуезовтің «Абай жолы» романы арқылы халқымызға белгілі тұлға, ақын Абайдың әкесі Құнанбай Өскенбайұлы өмірінің бір кезеңін қамтитын Досхан Жолжақсыновтың «Құнанбай» (2015) тарихи-көркем фильмінде отандық кинодағы өзіндік орны бар туынды деп айта аламыз. Осы фильмнің бірінші эпизодында Құнанбайдың әкесі Өскенбайға ас беру сәтіндегі үлкен жиында жартылай жалаңаш қыздың арқанды тіспен шешуінің көрінісін көруге болады. Мұндай ойын түрі «тайлақ тарту» немесе «түйе шешу» деп те аталады. Оның тәртібі бойынша жеті қыз-келіншек лыпасыз күйінде тізгінделген ақ тайлақты тісімен шешіп алу керек және ол ерте заманда әртүрлі жиындарда көңіл көтеру үшін өткізілген делінеді. Фильмдегі осы бір қысқа екі минуттық көрініс яғни, әйелді жалаңаштау, оның денесін көрсету арқылы дәстүрлік олқылықты көрсету жолы. Егер біз батыстық феминисттік фильм сыны критерийлері бойынша талдайтын болсақ, біздің контексте бұл идеологиялық мәндер «ер» көзқарастарының рөлі болып табылады, ал әйелдердің объективтілігі - бұл бағынудың тәсілі, тіпті оның болмысын, бейнесін жоққа шығару десе де болады.

Кеңестік кезеңмен салыстырмалы түрде қарайтын болсақ, еліміз Тәуелсіз алған кезеңдерден бастап қазақ киносында әйел бейнелері өзгеріске ұшырай бастағанын байқау қиын емес. Егер осыған дейін әйел бейнелері белсенді, бостандыққа ұмтылған Шығыс әйелі, күш – жігері жоғары, қоғамды өзгертуге тырысушы қайраткер, халыққа үлгі болатын бейне ретінде көрсетілсе, енді олар керісінше сабырлы, байсалды, тіпті ұялшаң тұрғыда көрініс таба бастады. Оған бірден – бір әсер етуші фактор ретінде Кеңес Одағы ыдырап, оның құрамындағы мемлекеттердің дербес ел болу кезеңіндегі қоғамдағы дағдарыстар және сол кезеңдегі халықтың психологиялық тұрғыда өзгеріске ұшырау көріністерін атап айта кеткен жөн. Осыған байланысты еліміз Тәуелсіз алған кезеңнен бастап қазақ киносында орын ала бастаған әйел бейнелерінің экрандық көрінісіндегі тенденциялардың мысалын 4 кестеде көруге болады.

Кесте 4 - Тәуелсіз алғаннан кейінгі қазақ киносындағы ер режиссерлерінің әйел репрезентациясын жасау көріністері.

Фильмдегі басты кейіпкер әйел бейнесінің репрезентациясы	Режиссер	Фильм атауы	Кейіпкер әйел бейнесі
«Жаңа толқын» кезеңі, белсенді әйел бейнелерінің азаюы, сабырлы, байсалдылық көріністері	Серік Апрымов	«Ақсуат»	Жанна
	Әмір Қарақұлов	«Әзәзіл қыз»	Эля
	Абай Қарпықов	«Кімнің жаны нәзік болса»	Алена
	Дәріжан Өмірбаев	«Кардиограмма»	Жасұланның шешесі
	Рашид Нұғманов	«Ине»	Дина
Тарихи фильмдер, әдеби шығармаларды экрандау арқылы маскулиндікті алға шығару, «ер адам көзқарас» теориясы, «ұялшаң қыз» типтегі әйел, яғни мәңгілік сұлулықтың, мінсіздік пен әйелдіктің символы, әйел әрқашан зұлым күштің құрбаны немесе мағынасыз өмірдің шырмауығында қалған сыртқы көмекке мәжбүр	Слаибек Тауекел	«Батыр Баян»	Баян
	Болат Қалымбетов	«Сардар»	Сарытана
	Иван Пассер, Сергей Бодров, Талғат Теменов	«Көшпенділер»	Гауһар
	Болат Шәріп	«Күнә»	Шолпан
	Әмір Қарақұлов	«Жылама»	Майра
	Дәмір Манабай	«Кек»	Жамал
	Дәріжан Өмірбаев	«Шұға»	Шұға
	Сатыбалды Нарымбетов	«Мұстафа Шоқай»	Мәрия
	Досхан Жолжақсынов	«Біржан сал»	Ләйлім
	Ардақ Әмірқұлов	«Қош бол, Гүлсары»	Бүбісара
Ахан Сатаев	«Мың бала»	Қорлан, Зере	

2000 жылдардың екінші онжылдығынан бастап көрермендерді қазақ киносына көптеп тарту мақсатында бірнеше фильмдер коммерциялық бағытта ұсынылып жатыр. Сондықтан мелодрама, лирикалық драма, комедия, фэнтези,

криминалдык драма сынды жанрларға басымырақ орын берілуде. Мұндай фильмдер көбінесе жастар мен жасөспірімдер аудиториясына арналған. Сол үшін де фильмдердің басым бөлігінде оқиға желісі бойынша кейіпкерлер махаббат жолындағы күресте өз сүйген адамына жету мақсатында шытырман оқиғаларға тап болады.

Осы тұрғыда заманауи қазақ киносындағы жас буын ер режиссерлерінің экрандағы әйел бейнесін жасау ерекшеліктері 5 кестеде келтірілген.

Кесте 5 – Заманауи қазақ киносындағы жас буын ер режиссерлерінің әйел репрезентациясын жасау көріністері

Фильмдегі басты кейіпкер әйел бейнесінің репрезентациясы	Режиссер	Фильм атауы	Кейіпкер әйел бейнесі
Өмірде кіршіксіз таза, аңқау, айналасындағы адамдарға сенгіш, өз сүйгені жолында құрбан болушы, арманшыл, жігерлік - батылдық жасауға құштарсыз, өзіндік «Мен» («Я») индивидтік көзқарасына байланысты іс-әрекет жасалмайды.	Жасұлан Пошанов	«Жел қызы»	Камшат
	Асқар Ұзабаев	«Ғашық жүрек»	Мөлдір
	Қанағат Мұстафин	«Серпіліс»	Асель
	Фархад Шарипов	«Қызғылт қоян туралы ертегі»	Джека
	Тохтар Қарсақбаев	«Махаббат әткеншегі»	Анел
	Ермек Тұрсынов	«Кемпір»	Кемпір
Ақыл-ойы таяз, «гламурқұмар» сәндік өмірдің құрбаны, өз қара басын ғана ойлайтын, заманауи жаңа заманға сай қағазға үңілген жұмысбасты «бизнеследи», «бизнесвумен».	Сәкен Жолдас	«Он и Она»	Динара
	Әмір Қарақұлов	«Желідегі махаббат»	Эля
	Нұртас Адамбай	«Келинка Сабина»	Сабина
	Асқар Бисенбин	«Үшеуге арналған той»	Алия
	Асқар Ұзабаев	«Glamұғ для дур»	Ұлжан
	Данияр Саид	«Соқыр махаббат»	Анель
Асқар Ұзабаев	«Келін де адам»	Асель	

Осы тұста жас буын режиссерлер көрермендерге арнап жарыққа шығарып жатқан фильмдерде әйел бейнелері көбінесе үстіртін түрде бейнеленгенін көруге болады. Яғни, фильмде әйел рөліндегі бас кейіпкерлер жаңа заманға сай ерлерге қояр талабы жоғары, жалған кірпік пен тырнақ қосқан, ой - өрісі таяз бейнелік тұрғыда орын алуда. Мұндай тенденция ең алдымен заманауи қазақ киноларының шытырманға толы шетелдік фильмдер дәстүрі ықпалына түсіп жатқандығымен түсіндіріледі.

3.2 Заманауи жас буын әйел режиссер фильмдеріндегі көркемдік бағыттар

Заманауи қазақ киносындағы режиссерлердің әйел репрезентациясын жасау стратегиялары мен жас буын әйел режиссерлерінің экрандық мәдениетінің идеологиялық және әлеуметтік көрінісінің басты ұстанымдары, ерекшеліктері, қандай мәселеге назар аударуды жөн санайтындығы туралы үзілді-кесілді бір жақты пікір айту оңай емес. Қазақ киносында әйел режиссерлердің шығармашылық амплуасы турасында қандай ойлар айтылып жатыр, түсірген фильмдері сұранысқа ие ме, отандық және шетелдік кинофестивальдарда тиесілі бағасын алып жүр ме?

Кинотанушылар Б. Н. Нөгербек, Г. Қ. Наурызбекова, Н. Р. Мұқышевтар авторлық бірлестікте жазған «Қазақ киносы тарихы» [160] атты оқулығында қазақ киносының тарихына қатысты сүбелі ойлар айтылған, танымал кинорежиссерлердің шығармашылығына тоқталып, бірнеше фильмдер талданған. Алайда қазақ киносына қызмет етіп жүрген әйел режиссерлер туралы ешқандай тақырып қамтылмаған. Тек соңғы «Бүгінгі кино өндірісіндегі ізденістер» тақырыбындағы 6.6 параграфта ғана «1998 жылдан көркемсуретті фильмдер өндірісі сәл де болса қарқын ала бастады, бұл жылы 5 көркем фильм «Дар бог» реж. Сатыбалды Нарымбетов, «Киллер» реж. Дәрежан Өмірбаев, «Омпа» реж. Сатыбалды Нарымбетов, «Тауқымет» реж. Ұлжан Қолдауова, «Отырардың күйреуі» реж. Ардақ Әмірқұлов фильмдерінің жарық көрген. 1999-2000 жылдардың орта буын режиссерлері үшін де, «жаңа толқын» режиссерлері үшін де табысты жылдар болды деп: «Десант» - реж. Лейла Аранышева, «Қазақи оқиға»- реж. Дәмір Манабаев, «Куклы колдуна» реж. Әсия Сүлеева» «Өлімнен кейінгі жаза» реж. Талғат Теменов, «Ақбілек» реж. Кенжебай Дүйсенбаев, «Фара» Абай Қарпықов, «Үш ағайынды» реж. Серік Апрымов» [160, бб. 282-284], - деп осы қарастырылып отырған кезеңдегі қазақ киносы тарихындағы киноның жанрлық түрлену, кейіпкерлердің сомдалу қырының алуан түрлілігі жанданғаны, тақырыптың ашылу кезегіндегі режиссерлік қолтаңбаның өзіндік бағыт, стиль қалыптастыру мүмкіндіктерінің көрінісі екендігін атап өткен. Байқағанымыздай, әйел режиссерлер Ұ. Қолдауова, Л. Аранышева, Ә. Сүлеевалардың есімдері осы жерде ғана кездеседі, өзге әйел режиссерлер жайлы мүлде ақпарат берілмеген. Бұл да қазақ киносында әйел режиссурасының әлі де толықтай зерттеле қоймағандығын көрсетеді.

Заманауи ресей кинотанушысы А. А. Артюх «Ғаламдық заманауи әлемдегі әйел – режиссерлер» (*Женщины – режиссеры в современном глобальном мире*) атты мақаласында былай деп жазады: «Әйелдер кинематографиясы - бұл қоғамдық маңызды құбылыс. Бүгінде біз әртүрлі мемлекеттерден әлемдік деңгейдегі әйел - режиссерлердің есімін атап ғана қоймай, сонымен қоса дүниежүзінде *Women's Cinema* деп аталатын бағыттың пайда болғанына да куә бола аламыз. Әйел - режиссерлер көптеген жылдар бойы кинематографиядағы авторлық көзқарастары мен өзіндік «дауысын» қалыптастыру үшін әртүрлі әдістерді пайдалануға мәжбүр болып, күресіп келді. Олар мейнстрим, арт-кино, экспериментальдық кино, артхаус сынды дәстүрлі ерлер басымдылық жасайтын жанрларда өздерінің қолтаңбасын қалыптастыруға тырысты» [161, бб. 99].

Қазақ киносының тарихында «Жаңа толқын» деген атауға іліккен режиссерлердің стильдік ерекшеліктері кеңестік таптауырын цензураны бұзып, әлеуметтік тақырыптарды режиссерлер өздерінің тақырыптарына арқау ете отырып экрандау үрдісі ұлттық киноға жаңаша леп әкелді. Қоғамдағы келеңсіз оқиғалар және өмір шындығының тартысты оқиғаларына ден қою кезегінде заманауи ер және әйел бейнелері күрделеніп, замандас бейнесінің шиеленісті тұстары өзекті мәселеге арқау болды. Бұл кезеңде әйелдер фильмдерінің тақырыбы - «маскулиндік дағдарыс» бағытында өрбіді. «Маскулиндік дағдарыс» туралы толқудың әсері нәтижесінде әлемдік кинотеорияда «Lad flicks» субжанр пайда болып, оны ағылшын кинотеоретиктері Давид Хансен Миллер және Розалинда Гилл өздерінің «Lad flicks: танымал кинофильмдегі ерлікті қайта қалпына келтіру» *«Lad flicks: discursive reconstructions of masculinity in popular film»* (2005) [162, бб. 36-50] атты мақаласында қолданысқа енгізген еді. Қазақ киносында бұл «Lad flicks» субжанрға сәйкес келетін режиссер Жанна Серікбаеваның «Өмір - әйел» (*«Жизнь- женщина», 1991*) фильмін атап айтуға болады. Мадина есімді әйел туралы баяндайтын аталмыш фильмді бүгінгі күнге дейін лесбейлік аудиторияларға өте танымал классикалық фильмдер қатарына жатқызады. Қазақ киносында «сенсация» болған бұл фильм әйелдер арасындағы достық туралы фильмдерінің бірі, онда лесбиянкестік ашық түрде айтылмағанымен ол күш пен шабыт көзі болып табылады. Фильмдегі басты кейіпкер Мадина бейнесі шарасыз әйел, аяқ асты болған оқиғаның құрбаны.

Осы орайда тәуелсіз журналист әрі киносыншы Николай Петри өз ойын былай жазады: «Жанна Серікбаеваның «Өмір - әйел» фильмі (басқаша атауы «Тазалану», «Әйелдер түрмесі») лесбияндық сүйіспеншіліктен гөрі «сексплотейшн» жанрына жақынырақ деуге болады. Егер де фильмнің оқиғасы жарқыраған шуақты күн астында немесе қоңыр жел мен толқынды теңіздің бойындағы қандайда бір Адриатикада болып жатса, әрине бұл, сөзсіз, лесбияндық махаббат тақырыбы болар еді. Бірақ кадрда ер төбет басымдық жасап жатса (мұнда түрме ішінде еркекшора әйелдердің еркектік шаруаларды өз қолына алуын көрсету) онда бұл таза түрдегі *Women In Prison* жанры («Әйелдер түрмесінде»). Режиссер басты кейіпкерлерді шешіндіре отырып, оларды зорлық-зомбылық пен қорлауға ұшырату арқылы фильмді

психологиялық драма арнасына бұрғысы келгені көрініп тұр. Кейбір эпизодтарда ол жасалды, бірақ тұтастай алғанда, фильм жеке сахналарға көптеген сұрақтар туғызып, өте ауыр әсер қалдырады. Тағы айтқым келеді, Жанна Серікбаева «секс-пайдалану» фильмін түсірген жоқ, бірақ оқиғалардың тізбегі кейіпкерді бүкіл өмірін өзгерте отырып, қиындататын іс-әрекеттерге алып келетін қарапайым отбасылық драма. Фильмнің өзіндік ерекшелігі бар. Бір жағынан, автор кеңестік кинематографтың қатаң үлгісіне қарамастан осындай фильм түсірді, ал екінші жағынан, фильмнің тақырыбы қазірдің өзінде ашық конъюнктуралық бұзылу құралына итермелейді» [163].

Мұндай тағдыр тәлкегімен түрмеге түскен әйелдер жайлы тақырып XX ғасырдың 60 – 80 жылдарында Оңтүстік Американың, Италия мен Оңтүстік-Шығыс Азияның өндірушілерінің және режиссерлерінің шығармашылығында кең етек алды. Бұл бағыт фильмдерде *Women In Prison* («Әйелдер түрмесінде») немесе қысқартылған түрде *WIP* деген өзіндік кіші жанр құрады. Оған әлемдік кино тарихында орын алған «99 әйел» («*Der Heiße Tod*», Хесус Франко, 1969), «Құстар үшін үлкен тор» («*The Big Bird Cage*», США, Джек Хилл, 1972), «Тікенді сымдағы қуыршақтар» («*Frauengefängnis*», Хесус Франко, 1975), «Ильза - түрмедегі әйел» («*Greta — Haus ohne Männer*», Хесус Франко, 1977), «Тордағы әйелдер» («*Chained Heat*», Пол Николас, 1983), «Ашулы әйелдер» («*Women in Fury*», М.Тарантини, 1985), «Қылмыстық колониялардағы қыздар» («*Reform School Girls*», Том Де Симон, 1986), «Тозақтан келген қыздар» («*Virgins From Hell*», А.Анвар, 1987) сияқты фильмдерді атап көрсетуге болады. Бұл фильмдердің оқиғалары әдетте, бір-біріне ұқсас болып келеді. Олардың көпшілігінде белгілі бір қағида қалыптасты. Барлық фильмдерде дерлік жуыну бөлмедегі жалаңаш әйелдердің жаппай жуыну сахнасы, әйелдер арасындағы жекпе-жек, коррупцияланған басшылық, лесбияндық махаббат көріністері орын алады. Сонымен қатар жыныстық қатынастың түрлі аспектілері де қарастырылады, кейде садизм, мазохизм, фетизизм сынды жыныстық ауытқулар және бұзылулар көрінісі бейнеленеді. Сол себепті *Women In Prison* фильмдері *Sexploitation* және *Nazi-exploitation* субжанрды қамтып отырды.

Жаңа мыңжылдықтың басында, яғни 2000-ыншы жылдары әйел режиссерлер «*Lad flicks*» субжанры және соның бір тармағы «*Buddy film*» аясында жұмыс істей бастады. Бұл субжанр фильм оқиғасының тірегі ретінде жасөспірім ер баланың өскелең кезеңінен өтіп, ересек еркек ретінде жетілуі және оның өмірде өз орнын іздеу мәселелері сынды тақырыптарды арқау етуімен ерекшеленеді. Мұнда Гүлшат Омарованың «Шиза» (2004) фильмін мысал ретінде атап өткен жөн. Фильм оқиғасының желісі 15 жасар Шиза деген лақап аты бар Мұстафаның жасөспірімдік өтпелі кезеңін баяндайды. Жеңіл ақша табу мақсатында ол ережесіз жекпе – жек төбелесімен айналыса бастайды. Мұстафаның досы осындай жекпе – жек нәтижесінде қатты жарақат алып, өзінің бар жинаған ақшасын әйеліне тапсыруды аманат етіп өтініш жасайды. Осылайша Шиза Зинка және оның ұлы Санжикпен танысады. Бұл фильмде әйел бейнесі – ол актриса Ольга Ландина сомдайтын Зинка атты кейіпкер.

Ресей киносыншысы Ирина Штефанова фильмге талдау жасай келе, Зинкаға мынадай мінездеме береді: «Шындығына келгенде, Зина да Шиза секілді кемшілікке толы. Оның дене бітімі тұрғысынан алғанда бір аяғы ақсақ. Олар сондықтанда бір – біріне жақындай түседі, олар өзгелерден ерекше көрінеді. Шиза – сыртқы түр-әлпеті ұлттық ерекшеліктерге сай қазақ, ал Зина орыс тілді, сырт келбеті славяндық аққұба әйел. Шиза әлі ересектікке жете қоймаған, бірақ ол ересек адамға ұқсайды, ол елеулі шешімдер қабылдауға қабілетті. Ал Зинка болса жас тұрғысынан одан әлдеқайда үлкен болғанына қарамастан әлі күнге дейін балалық мінезін тастамаған нәзік әйел. Актерлер өте жақсы таңдалып, олардың сыртқы көрінісі бір-бірінен ерекшеленіп, оларды символикалық түрде ерекшелендіреді: Зина - Қытайға жұмысқа кетуді армандайтын, бірақ жарқын сезімдер тудырушы бейне болса, Шиза қараңғы бастамасы, қара күш пен зұлымдықтың бейнесі іспеттес» [164].

Заманауи кезеңдегі қоғамдық қатынастар және өзгелердің көзқарастары ерлер мен әйелдерді отбасылық дағдарысқа ғана ұшыратып қоймай, сонымен қатар жеке бастың дағдарысына алып келетіні де белгілі. Осы тұрғыда режиссер Гүлшат Омарованың «Шиза» фильмі ер адамдарға және әйелдерге ирониялық тұрғыда қарайды. Жалпы көптеген әйел режиссерлердің шығармашылығындағы қолтаңбасына «ирония» тән құбылыс. Өйткені «ирония» романтикаға толы. Көптеген фильмдерде әйелдер махаббат туралы армандайды, сондай-ақ олардың фильмдеріндегі кейіпкер ер жынысты кейіпкерлердің де арманы – мінсіз, идеалды әйел табу. Сонымен қоса көптеген әйел режиссерлер фильмдерінде ерлер - махаббат объектісі, ол әйел кейіпкерлерге үнемі ерлік жасауға, басқа әйелдермен бәсекелесу, тартымды, сұлу, батыл болуға итермелеуші мотивация ретінде көрсетіледі. Ерлер әйелдерді даңқ пен жыныс қатынасы үшін пайдаланса, әйелдер ерлерді аналық, ақша және алып капиталистік әлемде күн көру мақсатында қолданады, ол өз кезегінде романтиканы бұзып цинизмге жол береді. Мұндай көріністі «Шиза» фильміндегі Мұстафаның өзінен біраз жас үлкен болсада Зинамен көңіл қосып, оған назар аударғанынан, ал Зинаның өз баласы үшін алаңдап, материалдық тұрғыда мәжбүри түрде өз өміріне бөгде ер адамның кіруіне жол бергендігінен көруге болады. Кинотанушы, өнертану кандидаты Инна Смаилова «Қазақ киносындағы үш ұрпақ: әрекет – қарсы әрекет – шынайылықтың өзгеруі» («*Три поколения казахских кинематографистов: действие – противодействие – изменение действительности*») атты мақаласында: «Режиссер Гүлшат Омарова «Шиза» фильмімен өзін жақсы танытты. Мұнда басты кейіпкерде болашақ өмір сезіледі. Фильмде бас кейіпкер түрмеден босап шығады. Ол тек қана бостандыққа шығып қоймайды, есік алдында қолында гүлі, жүзінде күлкі мен жарқындық бар ақсақ кейіпкер әйел Зинкаға қосылады. Ол құдды болашаққа үміт іспеттес. Гүлшат Омарова «Бақсы» атты екінші фильмін түсірді. Бұл фильмде де басты сақталған тізбек криминалды уақыттың қаталдығына қарамастан сол бір үміт романтизмінің сақталуы еді» [83, б. 14], - деп тоқталып кетеді. Режиссер Г. Омарова осы фильмнен соң ресейлік режиссер Сергей Бодров-үлкенімен бірлесе «Бақсы» (2008) атты екінші

көркемсуретті фильмін жарыққа шығарды. «Бақсы» фильмінде Айдай (рөлде Несіпкүл Омарбекова) есімді сиқырлы күш иесі, қатал әрі жігерлі қарт әйелдің бейнесі бейнеленеді. Халық емшісі барлық нәрсені жасай алады: ішімдікті емдейді, жоғалған адамдарды және ұрланған малды табуға және басқа да көптеген мәселелерді шешуге көмектеседі. Адамдар ең алыс ауылдардан көмекке келеді. Алайда жер учаскелерін сатып алумен айналысатын бай бизнесменнің көзі Айдай мекен ететін жерге түседі. Ал бақсы әйел өз жерін тастап кетуден түбегейлі бас тартады. Өйткені бұл жер ол үшін қасиетті жер, осында ғана оның күші мен сиқыры бар, емдеумен айналыса алады. Бірақ бай бизнесменді ештеңе тоқтатпайды. Оның нөкерлері қарт әйелге ақша беріп, өз жерінен қуып жіберуге тырысады. Осы сәтте Айдайға бір кездері әйелін бедеуліктен құтқарған көршісі Батыр көмекке келеді.

Журналист әрі жазушы Адольф Арцишевский «Бақсы сиқыры» (*Магия «Бақсы»*) атты мақаласында: «Фильмнің ең басты сәттілігі Айдай бейнесі. Бұл рөлді Тараз драмтеатрының актрисасы Несіпгүл Омарбекова сомдайды. Ол күшті энергия көзі, ауру адамдардың үміті, зұлымдықтарды болдыруға мүмкіндік бермейтін еріксіз жігер күш. Өзінің аз ғана жерінен айырылып қалғанына қарамастан, өзінің жан дүниесін лаस्ताмай жақсылық пен шынайылығын сақтай білген әйел. Ол Жерге, Аспанға, адамгершілікке ортақ, өткен және келешекпен сирек кездесетін үйлесімде. Ең бастысы, фильмде бақсы Айдайдың бүкіл өмірінің күрделі жасырынған жұмбағы бар. Ол тек жоғалғандарды іздеп, тіл – көзден сақтап, ұрланған малдарды тауып ғана қоймай, сондай-ақ ол адамдарды жақсылыққа шақырады» [165, б. 45], - дей келе фильмдегі Айдай бейнесін суреттеп көрсеткен.

Осы тұста зерттеуші ғалым Г. Адаеваның «Түркі мәдениетіндегі әйел бейнелері» атты мақаласын назарға алған жөн. Онда: «Матриархат дәуірінде қалыптасқан бақсылық өнердің басында да әйел-абыз тұр. Қампыр(кемпір) сөзінің өзі әйел-бақсы деген мағына береді. Көптеген қазақ ертегілерінде жұтып қайта құсатын, соның нәтижесінде кембағалды дені сау, мықты етіп, еренді бір өнер иесі (күйші, сазгер, ақын, емші) етіп шығаратын кемпір Әйелдің эзотериялық білімге, поэзияға, музыкаға, емшілікке қамқоршылық функциясы туралы ежелден қалыптасқан сенім көрінісі. Қазақ халқының ұлттық ойыны көкпар (көк бөрі тарту) да осы құбылыстың қазақ архетиптік жадында қалған көрінісі болып табылады» [38], - деп айтылған. Режиссер Г. Омарованың «Бақсы» фильміндегі Айдай бейнесі осы архетиптік түсінікке сай толықтай ашылады.

Феминендік сыни көзқарас әйелдер киносына тек ғана ондағы әйел – режиссерлердің өзіндік қолтаңбасы және экрандағы әйелдік бейнесі туралы мәселелермен ғана шектелмей, сонымен қоса фильмнің өзіндік формасына да қатысты ой қозғайды. Фильмнің жаңаша эстетикасы – бұл өзгеше стилистика, сюжет құрылымының өзгерісі, камерамен жұмыс ерекшелігі, мизансцена қойылымы, дыбыспен жұмыс барысындағы режиссерлік шешім. Мұнда оқиға желісі шынайылыққа жақын, әлеуметтік мәселелерді көтеру алдыңғы қатарға шығады.

Бұл тұста қазақ киносында мұндай өзгешеліктерді өз шығармасына арқау етуге тырысып жүрген режиссер Жанна Исабаеваны айтуға болады. Ол ҚазҰУ-нің журналистика факультетін бітірген. Журналист болып жұмыс істемей кино түсірумен айналысқан. «Қарой» (2007) кейін «Ойпырмай немесе менің қымбатты балаларым» (2009) деген кинолар түсірген. Содан соң 8 сериялы «Еркіндік құны» («Цена свободы», 2012), 14 сериялы «Арнайы мақсаттар бөлімшесі» («Отдел особого назначения», 2014) фильмдерді экранға шығарды. Оның 13 новелладан тұратын, әр түрлі әлеуметтік топтағы адамдардың пәктіктен айырылу хикаялары деп сипатталған «Алматыда пәктіктен айырылу» («Теряя невиновность в Алмате», 2012) атты фильмінің қазақ қоғамында үлкен дау тудырып, тіпті қалалық кинотеатрларда көрсетілімнен алып тасталғаны белгілі.

Киносыншы Балжан Мұратқызы «Бізге қандай кино керек немесе қызға таласқан батырлар қалай ел қорғайды?» атты мақаласында: «Қараой» деген кино түсіріп, дүйім жұртты шулатқан Жанна Исабаева былтыр «Алматыда пәктігінен айырылу» деген киноны түсіріп, тағы да «қарабет» болды. Жекеменшік кино деп, қауашағына келген идеяны әркім киноға айналдыра беретін болса, қазақ қоғамының аяғы аспаннан келетін жайы бар екен, қарап отырсақ. Жанна Исабаеваның киносын көргеннен кейін Еркін Рақышевтің түсірген «шатпағымен» жылап көріскендей болдық. Қазақтың намысына тиетін, қорлайтын, мазақтайтын кинолар түсіруге келгенде алдына жан салмайтын режиссерлар кино әлеміне қазақтың көзімен неге қарағысы келмейді екен?» [166], - деп жазды.

Сондықтанда ұят пен лобизмді желеу еткен көрермендер бұл фильмге қарсы шықты. Мақпал Мұқанқызы «Пәктіктен айырылу» жайлы фильм дау тудырды» атты зерттемелік мақаласында: «Нурия Шакен есімді Twitter қолданушы: «Жалпы мұндай фильм түсіруге бола ма? Бұл ұят емес пе, әсіресе қазақтарға. Режиссері құрысын...», Марат Шибутов: «Алматыда пәктіктен айырылу» фильмінің алынып тасталуы – әкімшілікте отырған біржынысты лоббидің әрекеті» – деп көрсеткен. Сонымен қатар саясаттанушы Айдос Сарым Facebook әлеуметтік желісінде: «Сенбі күні «Искра» кинотеатрының жанында қасыма бір адам келіп, қалада тағы қай жерлерде кинотеатрлар бар екенін сұрады. «Сен патриотсың ба?» деп те сұрады. «Иә» деген жауап естігеннен кейін қарсылық шарасын жасауға шақырды. Енді мұның осы фильмге қатысты екенін түсініп отырмын» [167], – деп бірнеше көрермендердің пікірлерін жариялаған еді. Онда фильмге қатысты әртүрлі көзқарастардың негативті түрде екенін байқау қиын емес.

Шындығында режиссер Ж. Исабаеваның фильмдері өткір әлеуметтік тақырыптарды қамтиды. Оның «Нағима» (2014) атты фильмі балалар үйінен шыққан екі жас қыздың тағдырын баяндайды. Нағима асханада жұмыс істейді, оның тапқан ақшасы қаланың шетіндегі кішігірім үйді жалға алуға кетеді. Үйінде онымен бірге Аня есімді екіқабат болған әпкесі тұрады. Тұрғылықты тіркелімі болмағандықтан Аня дәрігерлік көмек ала алмайды. Осылайша Аня баласын дүниеге әкелер алдында аяқасты қайтыс болып кетеді. Аняның баласын өз қамқорлығына алып, жалғыз қалған Нағима 18 жыл өткенде өз

туған шешесін іздеп табуға бет бұрады. Бұл жерде феминендік астарды байқауға болады, яғни әйел бауырмашылықтың (әпке – сіңілі ретінде) қандайда бір қиыншылыққа қарамастан бірге болу принципі. Әйел бауырмашылық сезімі екі қабат етіп қасіреттікке тастап кеткен ер адамға деген өш алу тілегін тудырады. Фильмде Нағима бір жағынан өмірге деген құштарлық пен махаббат бейнесі болса, екінші жағынан әлемге деген өкпе-реніштің көрінісі болып табылады.

Отандық киносыншы Кәрім Қадырбаев «Апта фильмі. Нағима: махаббат емес оқиғасы» («Фильм недели. Нагима: история нелюбви») атты мақаласында фильм туралы өз ойын былай білдіреді: «Нагима» - картина не о социуме, а о человеке и любви, а если быть точнее, нелюбви. Главной героине не получается сочувствовать исключительно по одной причине. Она умеет принимать любовь, но не отдавать ее. Это становится понятно после смерти Ани. Нагима скитается в поисках того, кто ее полюбит. Поиски сначала приведут ее к матери, которая бросила ее восемнадцать лет назад, затем к сердобольному продавцу из магазина и наконец, к осиротевшему ребенку Ани. Ну, и, собственно, неумение отдавать любовь, и приведут к трагической развязке, которую предварит нелепый монолог главной героини. Она словно паразит пытается присосаться ко всем, кто ей попадается на пути, при этом даже не думая о том, чтобы хоть как-то изменить собственную жизнь» [168].

Фильм жайлы бұл ойды ресей киносыншысы Зара Абдуллаева «ММКФ-2014. Махаббат емес» («ММКФ-2014. Нелюбовь») атты мақаласында жалғастырған: «Отменно снятая (оператор Саят Жангазинов) «Нагима» – притча, для которого режиссер предпочел стилистику парадокумента. Это «бедное» кино и слишком прямодушное, чтобы соответствовать банальным фестивальным ожиданиям. Жесткий каркас (или концепт) простого сюжета необходим, надо полагать, режиссеру для того, чтобы рассказать без обиняков, без намека на сантименты историю нелюбви и мести. Функциональный способ повествования – защита от эксплуатации, любезной авторам бесчисленных фильмов о париях, бастардах, их борьбе за выживание. За него никто в «Нагиме» не борется. Здесь живут для любви – и только. Но напарываются на заядлую практику нелюбви. Собственно, всё. Эта практика воздаст не опыт, но решительное действие, неожиданное и самоубийственное» [169], - дей келе фильмнің сүйіспеншіліктен, махаббаттан ада екенін назарға алған.

Нағиманың бұл бейнесі ата - ана қамқорлығынан айырылған жетім балалардың ауытқушылық мінез - құлық психологиялық тұрғысына сай келеді. Онда өзіндік ерекшеліктер болашаққа нашар бағдарлау, эмоционалдық тұрақсыздық, өзіне қатысты сенімсіздік, ересектерге және қоғам мен объективті әлемге қорқынышпен қарау, импульсивтік, бейсаналық тұрғыда өзгелерден қорғану тағы сол сияқты іс-әрекеттерді жатқызуға болады. Сондықтан да Нағиманың бойында сүйіспеншіліктің болмауы, махаббат сезімінен ада болуы осы тұрғыдан түсіндірілуге тиіс. Фильмде құрбысынан айрылып, жалғыз қалған Нағима 18 жыл бұрын өзін тастап кеткен анасын іздеуге бел буады. Алайда іздеп тапқан анасы екінші рет қызынан теріс айналып, бас тартады. Нағима

үшін бұл ауыр соққы. Осы тұста Ж. Исабаеваның фильмінен адамдардың бәрі махаббатқа зәру, жан дүниесінің қиналысы байқалады. Фильм идеясы ана махаббатын аңсап өскен қыздың ахуалы жайлы десе де болады. Осылайша бұл фильм ана мен бала арасындағы махаббатты жоғалтпауға шақырады.

Заманауи қазақ киносында өзіндік қолтаңбасымен ерекшеленетін тағы бір әйел режиссер Эля Гильман болып табылады. Э. Гильман сонымен қатар сценарист, продюсер, актриса. Ол «Имаго» (2004), «Каре» (2004), «Икар» (2008), «Трубадур» (2010) сынды қысқаметражды фильмдер түсірген. «Трубадур» атты фильмінде басты рөлді Т. Байсақалов сомдайды. Бұл фильмде туған жерге деген ықылас, Алматы қаласының әдемі көріністеріне деген сүйіспеншілік, адам мен табиғат арасындағы қарым - қатынастың маңыздылығы жайлы ойларды романтика арқылы беруге тырысады. Э. Гильман өз сұхбатында былай деп көрсетеді: «Вообще я считаю, что кино не бывает женское и мужское. Оно бывает или хорошее, или плохое, а нравится может либо мужчинам, либо женщинам. Если это кино про женщину и для женщин, то мужчинам, безусловно, сложно понять, о чем речь идет. Так же как я не смотрю колбасиво, где убивают 35 человек. Ну не смотрю! Мне скучно, я знаю чем оно кончится. Я вот знаю - он 35 человек убьет, вылезет в крови, заберет свою дочь или жену и скажет – пойдём милая! Финал известен. Я недавно видела фильм Авдотьи Смирновой «КоКоКо». Очень рекомендую. Мужчины они не въедут в это, просто не поймут. Это не имеет никакого отношения к шовинизму. Я к тому веду, что есть женские темы, а есть мужские. «Молоко» – это женская тема. «Икар» - это моя старшая дочка, «Молоко» - это я, только в разных ипостасях. Стерва, святая мать, хранительница очага - это все одна женщина. Мы сложнее организованы чем мужчины, поэтому они нас плохо понимают - у нас часто меняется настроение... Это они - логики, у них все понятно, четко и по программе, а мы живем чувствами и эмоциями» [170].

Э. Гильманның «Сүт, қаймақ және сүзбе» (*Молоко, Сметана и Творог, 2013*) атты толықметражды көркемфильмі комедия жанрына құрылған. Аталмыш фильмде оқиға желісі әйелдер төңірегінде өрбиді. Қаладағы банк қызметкері Салтанат (рөлде Линда Нығматуллина) пен ауылдағы сүт өнімдерін өндірумен айналысатын Жібектің (рөлде Гүлнәр Силбаева) өмір сүру салты сиқырлы күштің негізінде ауысып кетеді. Олардың орын ауысуына Күләш апаның (рөлде Тұрахан Сыдықова) дайындап берген сиқырлы шелпегі себеп болады. Нәтижесінде қалалық Салтанат ауылдың тірлігіне бейімделуге, ал Жібек банк арқылы ауыл адамдарына несие ақша алу жолдарын үйренеді.

Отандық кинотанушы Елена Кударова «Заманауи қазақ киносындағы әйел бейнелері» (*Женские образы современного казахстанского кино*) атты мақаласында кейінгі жылдары экранымызға шығып жүрген фильмдердегі әйел бейнелерін салыстырмалы түрде қарастыра келе «Сүт, қаймақ және сүзбе» киносына ерекше мән береді. Е. Кударова аталмыш фильм жайлы былай деп жазады: «В нашем случае речь пойдет не о героине пьесы Бернарда Шоу, а о чудесной продавщице молока, сметаны и творога в одноименном фильме. Жибек проста и незатейлива, как три рубля. Не хочу рассказывать вам о фильме

всю подоплеку, но суть в том, что молочнице придется почувствовать себя в шкуре банковской служащей и познать все прелести городского драйва. Причем без подготовок и прелюдий. Будучи девушкой деревенской, и не привыкшей к каблукам и деловым костюмам, девушка, тем не менее, справляется со всей этой бесовщиной по мере своих сил. Более того, даже находит себе милого и нежного очкарика. Этот образ прекрасно подходит для комедий, особенно если учесть что в паре с Жибек выступает Салтанат в образе «столичной штучки» (которой как раз придется научиться доить коров и делать творог). Эта кинокартина - лучшее доказательство тому, что девушки наконец-то могут солировать в казахстанском кино, не оглядываясь на персонажи мужчин! Именно Линда и Гульнар создают комедийную атмосферу в фильме и держат на себе внимание зрителя» [159]. Осылайша бұл фильмді жағымды әрі көрермендерге оңай қорытуға ыңғайлы әзілдің бір бөлігі ретінде қабылдауға болады. Бүкіл фильм барысында өтетін ең басты сарын өз шынайылығына қайта оралу. Осы тұста «Сүт, қаймақ және сүзбе» атты фильм атауының өзі таңбалық мән бере отырып, атау толық өзін ақтайды. Яғни табиғи жолмен өндірілетін сүт сияқты аққа, тазалыққа ұмтылу. Фильмнің «happy end» соңы болу үшін кейіпкер әйелдер бақыт жолында өз қателіктерін түсінеді, өзіндік тазарудан (катарсис) өтеді. Фильм соңында екі үйлену тойымен аяқталады. Ал заманауи кезеңде әрбір қыздың арманы ақ көйлек киіп, ақ боз ат мінген ханзадамен үлкен той үстінде вальс биін билеу десек, онда фильм өз міндетін толықтай ақтады дегенге саяды.

Кейінгі жылдардағы заманауи қазақ киносында әйел режиссерлерден карағанда көбірек отандық әйел продюсерлер шығарған фильм өндірісінің үрдісі басым болып келеді. Оған Әлия Увальжанова («Сталинге сый», 2008, «Жаным», 2010), Гүлнар Сәрсенова («Монғол, 2007, «Тюльпан», 2008, «Байқоңыр», 2011, «Дала дауысы» 2014), Баян Есентаева («Коктейль для звезды», 2011, «Байқаныз сиыр» 2014, «Гламур для дұр», 2016), Марина Қонарова («Обратная сторона», 2009, «Ана жүрегі», 2011, «Вечный город», 2012, «Охота за призраками», 2014), Асел Садуақасова («Адель», 2015, «Замуж в 30», 2016, «Келинка тоже человек», 2017) есімдерін атап айтуға болады. Мұнда өндірілген фильмдер көбінесе қаржы табу мақсатында түсірілген коммерциялық жобалар болып табылады. Кейбір фильмдерде мынадай үрдісті орын алған. Яғни, негізгі кейіпкерлер әдетте, ауылдан шыққан қарапайым қыздар, олар қалаға келіп қиындықтарды жеңуге мәжбүр. Яғни, оқиға барысында тілдік бөлектеу (тілдік дискриминация) ұшырайды, қалада көптеген адамдар орысша сөйлегендіктен ол орыс тілін түсінбей ұятқа қалады, қымбат көлік, қымбат киім – кешек сияқты заманауи заттарға таңсық көзбен қарайды. Алайда фильм соңында бәрі жақсы аяқталып, өз сүйген ханзадасын жолықтырады. Немесе керісінше, фильмдегі оқиға желісі бойынша қаланың ерке қыздары ауылға түседі. Бұл жағдайда олардың ауылда кезіккен қиындықтары қандай да бір себептермен әзіл - оспақпен ұсынылады. Дегенменде осы тұста мән беретін басты тенденция - ол әйелдер продюсер

немесе режиссер позициясында түсірілген фильмдердің басым бөлігінде бас кейіпкерлерді әйелдер сомдайдындығы назар аудартады.

Осы тұста БАҚ - да гендерлік мәселелерді зерттеумен айналысатын Америкадағы Джин Дэвис институты сарапшыларының «БҰҰ - әйелдер» бөлімінің қолдауымен әлемдік заманауи киноиндустрияда гендерлік кемсітушілік мәселесі бойынша жүргізген зерттемесіне тоқталып кетсек. «БҰҰ-әйелдер» қоғамдық ақпарат департаментінің жетекшісі Нанетт Браун былай дейді: «Әйелдер бейнесі кинематографта жеткілікті түрде көрсетілмейді. Сценарий бойынша қандайда бір айтылатын сөзді тек үштен бір әйелдер ғана сөйлейді. Негізгі рөлдердің тек 23 % -ы «нәзік жандыларға» тағайындалады. Егер сіз жұмыспен қамту саласына қарасаңыз, онда шынайы өмірде әйелдер жұмыс істейтін халықтың 40 % - дан 50 % - на дейін қамтиды, ал кинода әйелдердің тек 23 % -ы ғана жұмысқа барады. Былайша қарасаңыз, жақсы кино түсірген адам - ер немесе әйел болғаны маңызды емес сияқты. Алайда, фильмді жасаушы автордың жынысына байланысты қанша әйелдің кадрға түсетіні көрінеді. Зерттеу көрсеткендей, егер әйел режиссер немесе сценарий авторы ретінде фильмде жұмыс істейтін болса, онда ерлер жасаған фильмдерге қарағанда 7% - ға көбірек әйел бейнесін көруге болады. Яғни, әйел кейіпкерлерінің саны фильмнің ер немесе әйел екеніне тікелей байланысты» [171] Бұл жағдайда Н. Браун өзінің зерттемесінде әлемдік кинода көрсеткен көрсеткіштер тұстарын отандық фильмдер өндірісінде де байқау қиын емес. Соңғы кездерде елімізде жарық көріп жатқан фильмдерде әйел бейнесінің өзгеріс тапқанын көреміз. Ол ең алдымен көрермендердің қабылдау деңгейіне байланысты десек те болады.

Заманауи қазақ киносындағы әйел бейнесі жайлы киносыншы К. Қадырбаев: «Как ни печально это признавать, но героями большинства отечественных фильмов являются мужчины, женщина же, как правило, обозначена как «друг человека». Попытки вывести женский персонаж в центр повествования, как правило, на монументальность не тянут. Будь то попсовые золушки и железные леди в проектах Баян Есентаевой, вечные мамочки в исполнении Гульнары Дусматовой или окологламурные невесты Асель Сагатовой. Неудивительно, что символом настоящей (монументальной, если угодно) героини казахского кино вот уже больше сорока лет остается Жибек в исполнении Меруерт Утекешевой. За 43 года в казахстанском кино так и не появилось героини, которая бы могла конкурировать с Жибек за звание главной героини казахстанского кино. Меруерт Утекешева сыграла еще несколько десятков ролей в кино и на телевидении, но ролью всей жизни стала ее дебютная роль. И самое главное, что трагическая история Жибек и Тулегена все - таки закончилась хэппи – эндом, но уже в реальной жизни – сразу после окончания съемок «Кыз Жибек» Куман Тастанбеков сделал предложение Меруерт Утекешевой и уже больше сорока лет они по праву носят звание самой крепкой семейной пары в казахстанском кино» [172], - деп жазады. Осылайша отандық киносыншы К. Қадырбаевтың пайымдауы бойынша қазақ киносында жарты ғасырға жуық уақыт өтсе де Жібек бейнесін әлі басып озған әйел

бейнесінің жоқтығы. Бар болса да ол қандай да бір қатып қалған шеңбер аясында қалып қалу көрінісін аңғартады.

Яғни, заманауи фильмдерде орын алған әйел бейнелері жан – жақты көрсетілмей, бір клише тұрғыдан орын алуы. Олар динамикалық тұрғыда даму таппай, фильмдегі оқиғада тек өзінің белгілі бір міндетін атқарушы болып табылады. Бұл ойды ашу барысында қазақ киносындағы әйел режиссерлердің фильмдеріндегі орын алған әйел бейнелерін жасаудағы өзіндік ерекшеліктерін қарастырған дұрыс. Бұл зерттеме 6 кестеде көрсетілген.

Кесте 6 - Қазақ киносындағы әйел режиссерлердің әйел репрезентациясын жасау көріністері

Фильмдегі басты кейіпкер әйел бейнесінің репрезентациясы	Режиссер	Фильм атауы	Кейіпкер әйел бейнесі
Тағдырдың, сыртқы ер адам тұрғысындағы күштің құрбандары. Өз шындығы үшін күрескерлер. Тұлға болуға ұмтылыс.	Жанна Серікбаева	«Өмір - әйел»	Мадина
	Жанна Исабаева	«Нағима»	Нағима
	Ұлжан Қолдауова	«Намыс»	Айғаным
Жас ұрпаққа салт – дәстүр сақтауға насихаттаушы. Өз балалары, туған жер үшін күрескер. Тылсым табиғат күшін бойына сіңіруші. Отанды сүйеге, отбасының бірлігін сақтауға, туыс бауырлар арасында ауызбіршілікті болуды насихаттаушы.	Гүлшат Омарова	«Бақсы»	Айдай
	Жанна Исабаева	«Ойпырмай» немесе менің құрметті балаларым.	Нурия әже
	Жанна Исабаева	«Қарой»	Азаттың анасы
Қоғамда өз орнын табуға ұмтылыс жасау әрекет үстіндегі күрескерлер, романтикалық көңіл – күй әсеріндегі кейіпкерлер, қиялындағы шындықпен өмір сүруші әйелдер.	Шапиға Мусина	«Семья охотника»	Келін
	Айхан Чатаева	«Түнгі блюз»	Айша
	Эля Гильман	«Сүт, қаймақ және сүзбе»	Салтанат
	Гүлшат Омарова	«Шиза»	Зинка
	Айхан Чатаева	«Мама Роза»	Роза

Осы тұста салыстырмалы түрде ер режиссерлердің әйел бейнесін жасау барысында әйел табиғатын өзіндік ер адам тұрғыда қабылдау деңгейінде көрсетеді десек, әйел режиссерлер әйел бейнесін жасау барысында қандай түйсіктер мен жеңіктерге сүйенеді деген ой туындайды. Сонымен қоса жоғарыда көрсетіліп кеткен Н. Брауннің «егер әйел режиссер немесе сценарий авторы ретінде фильмде жұмыс істейтін болса, онда ерлер жасаған фильмдерге карағанда, онда 7 % - ға көбірек әйел бейнесін көруге болады» деген зерттеу көрсеткіші бар. Яғни, әйел режиссерлер өз фильмдері арқылы әйел бейнелерін репрезентациялау барысында өмірлік тәжірибеге сүйене ме? Осы тұста ресейлік кинотанушы, кино өнеріндегі әйел режиссерлердің шығармашылығын зерттеп жүрген А. Усманованың пікірін қарастыруға болады. Ол өз ойын: «Идея «женского кино» почти целиком базируется на фигуре Автора – не случайно здесь и предпочтение жанра документалистики в “женском кино”, ибо это кино с “гиперакцентированным присутствием автора” (по выражению М. Ямпольского). Присутствие Автора -женщины отчетливо прослеживается и в выборе тем - дети, рутинная работа, секс, изнасилования, развод, насилие в семье, старение, здоровье и т.д. (в отличие, например, от глобальных тем - война, прогнозирование будущего, большая политика, национальная идея и т.д.). Но, думается, что документалистика, к которой привязаны как феминистки, так и просто женщины-кинematографистки, привлекательна еще и в силу своих эстетических достоинств: на уровне средств выражения мы имеем здесь взгляд, обращенный в объектив, явное присутствие камеры, специфическое использование звука (опять же способ выражения авторской точки зрения) и т.д. Это возвращает нас к ранее поставленному вопросу о том, какие формальные, стилистические или тематические метки указывают на присутствие женщины за камерой? О том, существует ли особый язык «женского кино» или же оно, в терминах феминистской теории, все еще остается в лоне доминирующего мужского кинematографа, прибегая лишь к некоторым косметическим средствам? В «женском кино» явственно прослеживается стремление дать новое, неколонизированное видение традиционных женских занятий и ролей – мы имеем полное право сказать, что «женское кино», несомненно, создает свою иконографию женских образов (отличную от той, которая представлена на телевидении, в рекламе и в массовом кинematографе). Но феминистская критика задается вопросом о «женском кино» не только с точки зрения представленности в нем новых женских образов (нового содержания), не только с точки зрения самореализации женщин-режиссеров, - но и с точки зрения другого по своей форме кино. Арсенал новой эстетики – это иная стилистика, иные способы организации повествования, иное обращение с камерой и объектом ее «преследования» (выбор «точек зрения», асинхронный звук, вообще – иные отношения между звуком и изображением). В контексте традиции экспериментализма имело бы смысл здесь коснуться проблемы отношения феминистской эстетики к реалистическому искусству и свойственным ему средствам выражения. Из-за глобальности затрагиваемой мимоходом

проблемы , ограничусь, однако, лишь репликой» [64, б. 232] - деп жазады. Осылайша А. Усманова кинематограф саласында «әйел киносының» ізденіс үстінде екенін, олардың тақырып таңдау барысындағы өзіндік ерекшеліктерін атап көрсеткен.

Негізі әйел режиссерлер өз шығармашылықтарын киноиндустрия жүйесінде ауқымды қаржы талап ететін көркемфильм өндіруден гөрі, аз бюджетті арт хаус жанрында немесе деректі фильмдер түсіру барысында шындап жатады. Бұл жерде «режиссура мамандығы ер адам үшін лайықты» деп қалыптасқан таптаурындық түсініктің әсері де жоқ емес. Дегенменде, заманауи кезеңде жас буын мамандар кино саласында тиімді жайғасымға көптеп тартылуда. «Егер бұрын қыз балалардың кино мамандықтар дайындайтын киномектептерге оқуға түсу мүмкіншілігі төмен делінсе, бүгінгі күні керісінше режиссер мамандығында 40 % жуық студенттер қыз бала санын құрайды. Соған қарамастан ұлттық кино өндірісімізде, тіпті әлемдік кинематограф нарығында әйел-режиссерлердің шығармашылығы саусақпен санарлықтай десе де болады. Сондықтанда олардың шығармашылығы назардан тыс қалып жатады» [97, б. 368].

Әйел-режиссерлердің киноиндустриядағы жұмыс істеу мүмкіндіктеріне кедергі келтіретін факторлар анықтамасы былай берілген:



Сурет 1.

1 сурет [97, б. 368] бойынша жалпы кинематограф өндірісінде негізгі 42 % басымдылық бөлігін ер адамдардың құрайтыны байқалады. Әрине, кино саласы оңай емес. Онда фильм дайын болып экранға шыққанға дейінгі режиссер мамандығының өзіндік қиындықтары бар. Оған түсірілім тобындағы 100 - ге жуық әртүрлі мамандармен жұмыс істеу, ауа – райының ыңғайына қарай түсірілім жүргізу, фильм оқиғасына сай географиялық орынға бейімделу, ауыр техникалық құралдар тетігінің сырын білу және сол сияқты өзге де бірнеше факторларды атап айтуға болады. Бұл жерде тек денеге ауыр түсетін физиологиялық тұрғыдан ғана емес, психологиялық тұрғыдан да үлкен күш –

жігерді талап етеді. Сонымен қатар әйел адам табиғатынан отбасында маңызды рөл атқарушы, дүниеге ұрпақ әкелуші болып жаратылғандықтан отбасы және жұмыс арасындағы теңдікті сақтау қиындығы туындап жатады. Бұл мәселе 22 % орын алады. Ал содан кейін ғана «әйел режиссер» деген ұғымның жағымсыз түрде қабылдануы мен гендерлік кемсітушілік орын тапқан. Осы тұрғыда жалпы кино саласында көптеген қыз бала, әйел режиссерлер санаулы ғана толықметражды көркем фильм жарыққа шығаратындығы түсіндірілген. Көптеген талантты қызбалалар кино саласындағы киномектептерде оқу қабырғасында қысқаметражды фильмдер түсірумен шектеліп жатады.

Соған қарамастан қазіргі таңда отандық жас режиссер қыздар өздерінің қысқаметражды фильмдерімен халықаралық кинофестивальдерде жүлделі орын алып, елімізді әлемге паш етіп жүр. Оған А. Исмаилованың IX Қазан (Татарстан) ХКФ «Ең үздік қысқаметражды фильм», «New York Eurasian Film festival» ХКФ «Үздік фильм», II «Бастау» (Қазақстан) ХКФ «Гран-при» жүлделеріне ие болған «Көке» (2012) деп аталатын қысқаметражды көркемфильмін, Ж. Рахымбердиеваның «Шәкен жұлдыздары-2013» ХКФ «Арнайы жүлде», «New York Eurasian Film festival» ХКФ «Үздік студенттік кино» марапатталған «Женя» (2012) деректі фильмін, Ш. Уразбаеваның Канн (Франция, Канны) фестивалінің «Short film corner» бағдарламасының қатысушысы, «Бұл Мен» 2014 (Ереван, Армения) ХКФ «Ең үздік фильм», «8th Varesh Int'l Filmfestival» 2015 (Иран) ХКФ «Ең үздік эксперименттік фильм» жүлделеріне ие болған «Бастау» (2013) қысқаметражды көркемфильмін, VI «Бастау» (Қазақстан) халықаралық кинофестивалінде «Ең үздік деректі фильм», «Навхоз» (Душанбе) ХКФ «Гран-при» жүлдесін жеңіп алған М. Беспаяеваның «Сүйінші» (2015) қысқаметражды деректі фильмін, Ж. Шураеваның XV «Еуразия» халықаралық кинофестивалінің қатысушысы «Ақырғы теңізге» (К последнему морю, 2016), А. Ақсамбиеваның «Отцы и дети» (Ресей) ХКФ «Үздік шет елдік фильм» номинациясының иегері «Саз-махаббат» (Глина любовь, 2017) фильмдерін атап айтуға болады. Сонымен қатар А. Баймуратованың «Тыныштықты жерлеу» (Похоронить молчание, 2016), А. Шаймерденованың «Мен саған сенем» (2016), О.Коротконың «Анамның үйі» (Дом мамы, 2016), Б. Рамазанованың «Жер - ана» (2016), Ф. Танаеваның «Әке» (2016), В. Қайржанованың «Тығылмақ» (Прятки, 2017), А. Емелханның «Құс» (2017), С. Омардың «Түнгі түйткіл» (2017) қысқаметражды көркемсуретті және Қ. Тойшы «Ауыл тынысы» (2017), Қ. Рахимованың «Наири» деректі фильмдерін де көрсетіп кеткен жөн. Аталған фильмдер өзіндік стильдік, пішіндік ерекшеліктермен көркемдік бағытта шешім тапқан. Сонымен қатар мұнда тақырыптық тұрғыдан қоғамда болып жатқан әлеуметтік мәселелердің экрандық бейнесін көруге болады. Фильмдердің ұзақтығы 30 минуттан аспайды. Соған қарамастан фильмдерде оқиғаны баяндау барысында режиссерлік тәсілдер шынайылық эстетикасына сай шешім тапқан. Осыған орай 7 кестеде мысалдар келтірілген.

Кесте 7 – Заманауи жас буын қыз бала режиссерлерінің қысқаметражды фильмдеріндегі әлеуметтік және бейнелік көріністер

Фильмдердегі психологиялық және әлеуметтік көріністер	Режиссер	Фильм атауы, ұзақтығы	Фильмдегі кейіпкер бейнесі
Кішкентай бала психологиясы, олардың дүниетанымы, түйсігі. Әке мен бала, ата-ана мен бала арасындағы түсінбеушілік.	Айнұр Исмаилова	«Көке» 20 мин	8 - 13 жастар арасындағы аңғал, кіршіксіз кішкентай ұл бала немесе қыз бала
	Фариза Танаева	«Әке» 20 мин	
	Венера Каиржанова	«Тығылмақ» 28 мин	
Жасөспірім қыз бала психологиясы, өзінің жеке «Мен» дәлелдеуге ұмтылысы, қыз бала мен ана арасындағы әйелдік байланыс, отбасы құндылықтарын сақтау көріністері, денсаулық, отбасындағы зорлық – зомбылық, махаббаттың құрбаны болған әйелдердің тағдыры, сезім құрбандары	Жаннар Шураева	«Ақырғы теңізге» 38 мин	16 - 25 жастар арасындағы қыз балалар, сенгіш, өзін қоғамға, жақындарына дәлелдеу барысында қайсарлық танытушы кейіпкер. Алғашқы махаббат сезімінің құрбаны, өз сүйгені жолында адал, сөзіне берік, шыншыл, сенгіш әрі аңғал.
	Бану Рамазанова	«Жер - ана» 19 мин	
	Шұғыла Сержан	«Самал» 17 мин	
	Ольга Коротко	«Анамның үйі» 20 мин	
	Айгуль Ақсамбиева	«Саз-махаббат» 20 мин	
Ересектер психологиясын ашуға талпыныс, деректі фильм арқылы өмірдің шынайылығын көрсету, болашаққа үмітпен қарау, өз арманына қол жеткізу үшін еңбек ету, өз әрекеттері әрі кішігірім жетістіктерін үлгі тұту	Жанана Рахымбердиева	«Женя» д/ф 18 мин	18 жастан жоғары әртүрлі жастағы кейіпкерлер, қоғамда қарапайым әлеуметтік топтардың өкілі, өз табысын адал еңбек ету жолында тауып жүрген қайсар азаматтар, тәлімтәрбие тұрғысынан үлгі боларлық тұлға.
	Мадина Беспаета	«Сүйінші» д/ф 20 мин	
	Қайша Рахимова	«Наири» д/ф 30 мин	
	Қымбат Тойшы	«Ауыл тынысы» д/ф 25 мин	

«Кино шынайы өмірді тура бейнелемейді, алайда қоғамның көпшілік әлеуметтік саласын қамти отырып, шынайылықты әдемі ертегі елесі ретінде көрсетуге мүмкіндік береді. Кино саласы адам баласына өмірдің қыр-сырын кеңірек және тереңірек түсінуге, кез-келген шекараны бұзып, ішкі кеңістікті арттыруға мүмкіндік береді. Экрандағы бейне арқылы жиі адамзат өзін түсінуге және қабылдауға қабілеттілігі артады. Кино адамдарды біріктіруге қабілетті екендігі құпия емес. Кино экран – ол әлемдегі оқиғалар туралы білетін, танымдық және ойын-сауық фильмдерін көретін, белгілі бір өмір жағдайында тілдерді және әрекеттерді үйренетін үлкен және қуатты ақпараттық алаң деуге болады» [94, б. 39]. Кино өнері саласының ерекше әрі ұтымды тұсы – ол басты құндылық болып саналатын адамның өмірі және өмір сүру ортасындағы әртүрлі шынайы оқиғалар мен қағидаларды тақырып шеңберіне (сценарий мазмұнына) сыйғызып, киноға тарту мүмкіндігі болып табылады. Осы орайда қоғамда орын алып жатқан әр алуан әлеуметтік жағдайларды режиссер саралап экранға шығарады. Режиссер өзінің шығармашылық туындысы арқылы халықтың әртүрлі топтарына әсер етеді, олардың өмірге көзқарасын өзгертуге, армандарға жетелеуге, мақсат мүдделерінің оянуына ықпал етеді. Бір сөзбен айтқанда, заманауи қазақ киносындағы гендердің репрезентациялану мәселесі қоғамның аяқ алысындағы бұқара халықтың болашаққа көзқарасын, сенімін шындауына ықпал ететін үлкен стратегиялық күштің бір бөлшегі десек болады. Өйткені, ұлттық идеологияны дәріптейтін және әлемге танытатын бірден-бір сала – бұл кино саласы. Біздің зерттеу шеңберімізге кірген кинофильмдерде әйел режиссурасының өздік қайталанбас қолтаңбасымен, пішіндік және стильдік жағынан ерекшелене отырып, қоғамдық мәселелерді шығармаларына арқау еткенін көруге болады. Қазақ киносындағы әйел режиссерлердің фильмдерінен ұстаным кредосын тану қиынға соқпайды. Десекте, заманауи қазақ киносындағы гендердің репрезентациялануы мәселесіне қатысты ой айтудағы мақсат – жаһандану ағымында ұлттық идея әйел режиссерлердің шығармашылығында қаншалықты маңызды әрі қай тұсынан ерекшеленеді деген сауалдар төңірегіндегі көзқараспен бөлісу болмақ.

III бөлім бойынша тұжырым

Үшінші бөлімде заманауи қазақ киносындағы әйелдің орны жан-жақты талданды. Қазақ әйелінің бейнелік ерекшеліктері заманауи қазақ киносындағы репрезентациялану мәселесі аясында қарастырылды. Қазақ киносындағы ер режиссерлердің әйел репрезентациясын жасау стратегиялары мәдени ұлттық-ғұрыптық ұстаным парадигмалары негізінде басты назар аударылған. Ұлттық өнер, ұлттық киім үлгілері, әйел әшекейлерінің таңбалық түрде қолданылуы, халық жазушыларының әйелдерге арнаған шығармалары әйел бейнелерін ашуда үлкен маңызы бар. Осы тұрғыда отандық режиссерлер әртүрлі мәселелерді ашу барысында ұлттық кодты сақтай отырып, қазақтың дәстүрлі тәрбие салтының жүйелеріне жүгініп, халықтың өзіндік өмірді, табиғатты қабылдау талғамының ерекшеліктерін жоғалтпай, фундаментальді тәрбие құралының негізгі көзі ретінде көрсетуге ұмтылғанын байқауға болады.

Сонымен қатар қазақ киносындағы әйел режиссерлер шығармашылығының қалыптасуы мен даму тарихына көз жіберу арқылы олардың дүниетаным пайымы мен философиялық көзқарастарын, дәстүрлік ерекшеліктерге мән беруге ұмтылысын айтып кеткен жөн. Кино түсіруді мақсат еткен режиссердің ойындағы ең алғашқы туындайтын сауал «шығарманың қоғамға қаншалықты қажеттілігі, идеологиялық бағыты қоғамдағы сұранысқа жауап бере ала ма, бере алатындай болғанда қаншалықты шындыққа жанасады, қоғамдық мәселелердің шынайы тұстарын ашып көрсеткенде бұқараның қабылдау деңгейіне, менталитет ауқымына сәйкестене ала ма?» деген сияқты қарапайым тұстарынан бастау алатыны белгілі. Сондықтан да, тақырыптың мейлінше ашылу мақсатында әртүрлі деңгейдегі және бірнеше саладағы сараптамаларды сұрыпталды. Шынайы оқиғалардың экрандық қойылым үрдісіне жаһандану замандағы дүниетанымдық, ұлттық және пәлсапалық негіздердің жұтылып кетпеу жағы мен қоғамдық, адамгершілік, әлеуметтік жауапкершіліктің тұратындығы қаперге алынды.

Заманауи қазақ киносындағы әйел режиссерлердің әйел репрезентациясын жасау көріністері олардың өзіндік ізденістерін көрсетеді. Әйел режиссерлердің фильмдерінде негізінен басты кейіпкерлерді әйел актрисалар сомдайды және басым бөлігінде әйел бейнелері көрініс табады. Бұл ең алдымен әйел адамның таным – түйсігі мен ішкі психологиясын әйел адамның өзі тереңірек түсініп, қабылдайды деуге саяды. Ал, жас буын қыз балалардың режиссерлік еткен фильмдерінде балалардың, әсіресе кішкентай қыз балалардың бейнелік көрінісін байқауға болады. Бұл үрдіс ең алдымен, әрбір суретші өз шығармаларына өзінің сол кездегі өмір сүру жасына дейінгі өмірлік тәжірибесінде түйген ойлары мен қабылдаған түйсіктерінің басым бөлігін арқау етеді деген қағида негізінде түсіндірілетіні хақ.

ҚОРЫТЫНДЫ

Бұл диссертациялық жұмыста заманауи қазақ киносындағы гендер репрезентациясының теориялық негіздері айқындалып, эстетикалық сипаттық белгілері бір жүйеге келтірілген. Мұнда тақырыпты зерттеу тарихи кинотанушылық тұрғыдан кешенді экскурс жасау арқылы жүзеге асты.

Жұмыстың зерттеу пәні теориялық ізденістерге арналғандықтан «Кино өнеріндегі гендер репрезентациясы зерттеуінің теориялық негіздері» деп аталатын бірінші тарауда танымал режиссерлердің фильмдері әлемдік кино өнерінде «гендер» және «репрезентация» терминдерінің теориялық негіздерін қалаған ғалымдардың тұжырымдамалары тұрғысынан өнертанушылық әдіс арқылы талданды.

Бірінші тараудың «Кино тарихындағы гендер феномені және ондағы «репрезентация» ұғымының сипаты мен тұжырымдамалары» атты тараушасында автор отандық және шетелдік танымал ғалымдардың еңбектерінде қарастырылған «гендер» ұғымының анықтамасына тоқталып, кино саласында гендер феноменіне байланысты теориялық сипаттар мен тұжырымдамаларды зерттеді. Сондай-ақ, «репрезентация» теориясына талдау жасаған ғалымдардың еңбектеріне шолу жасалды. «Репрезентация» ұғымын зерттеген шетелдік Стюарт Холл, Маркс Вартофский, Шон Берн, Жак Деррида, Нельсон Гудман, Йорк Зандкюлер сынды ғалымдардың еңбектерін саралай келе, оның әлемдік кинотану ғылымындағы негізгі тұжырымдамалары қазақ киносында интерпретациялау тәсілдері көрсетілді.

Бірінші тараудың «Әлемдік кинематографтағы «әйел киносының» рөлі, сабақтастық пен жаңашылдық мәселелері» атты екінші тараушасында әлемдік кинематографтағы «әйел киносы» ұғымы, сабақтастық және жаңашылдық бағыттары қарастырылды.

Жұмыстың «Гендерлік ұстаным контекстіндегі қазақ кино өнерінің өзіндік ерекшеліктері» деп аталатын екінші тарауы «Қазақстандағы гендерлік саясаттың ұлттық кинодағы бейнелік үлгісі және психоаналитикалық тұрғыдағы көркемдік шешімдер» және «Қазақ кино тарихындағы әйел режиссерлер шығармашылығының қалыптасуы» атты екі тараушадан тұрады.

Бұл бөлімнің бірінші тараушасында ұлттық киномыздың тарихындағы әр кезеңде орын алған гендер саясатының көріністеріне және экрандағы бейнелік үлгі тұстарын қарастыруға көңіл бөлінді. Қазақ қоғамындағы гендер феномені түсінігінің тарихи түптамыры мен жүйесінің талдану бағытын заманауи қазақ киносындағы танымал режиссерлер фильмдері арқылы психоаналитикалық тұрғыда сарапқа салуға талпыныс жасалды.

Осы бөлімнің екінші тараушасында қазақ киносының тарихында өзіндік қолтаңбасымен дараланған Дариға Тналина, Лейла Аранышева, Шапиға Мусина, Әсия Сүлеева, Ұлжан Қолдауова, Айхан Чатаева, Әсия Байғожина, Жанна Исабаева, Гүлшат Омарова сынды әйел режиссерлер шығармашылығының қалыптасуы мен даму кезеңдері қарастырылып, шығармашылық амплуасына басты назар аударылды.

«Қазақ кинорежиссерлерінің шығармашылық даму үрдістері» деп аталатын үшінші тарауда қазақ киносындағы әйелдің орны, қазақ әйелінің бейнесі, дүниетанымы, қоғамдағы өзіндік орны жан - жақты талданды. Соның негізінде заманауи қазақ киносындағы ер режиссерлердің әйел репрезентациясын жасаудағы эстетикалық ерекшеліктері айқындалды. Сонымен қатар, аталған тарауда автор тарапынан жас буын әйел кинорежиссерлерінің экрандық мәдениетінің әлеуметтік көрініс ерекшеліктері, болашақтағы даму бағыттары қарастырылды.

Осы кезеңге дейін қазақ кинотану ғылымында гендердің «репрезентациялық» зерттеулерінің әдістемелік жүйесі жасалмаған. Қоғамдағы гендер жайлы таптаурындардан арылу, қазақ киносындағы ер және әйел режиссурасындағы гендер репрезентациясын қарастыру кинотану, өнертану ғылымына тың серпілістер әкеледі. Сондықтанда автор қазақ кинотану ғылымын халықаралық деңгейдегі кинотану саласына интеграциялау мақсатында «әйел киносы» терминін қолданысқа енгізуді ұсынады. Өйткені әлемдік кинотану ғылымында бұл термин ғылыми айналым ретінде жарты ғасыр бұрын енген және оның көркемдік бағыттары үздіксіз даму үстінде. Ізденуші заманауи қазақ киносындағы гендердің репрезентациясын кешенді түрде зерттеу барысында алдына қойылған мақсат-міндеттеріне сай ғылыми жаңалығы бар төмендегідей нәтижелерге қол жеткізді:

- Зерттеу жұмысының жаңалығы таңдап алған тақырыптың әлі де болса қазақ киносында теориялық тұрғыда қарастырыла қоймағанымен ерекшеленіп, оны толықтай зерттеу мақсатында әлемдік кинематограф пен кинотану ғылымында гендер түсінігіне байланысты теориялық көзқарастар сарапталды;

- «Репрезентация» ұғымының кинотеорияға қатысты сипаттық белгілері айқындалып, оның әлемдік кинотану ғылымындағы негізгі тұжырымдамалары жүйелене келе қазақ киносында интерпретациялау тәсілдері қарастырылды;

- Әлемдік ғылымда ұғым ретінде қалыптасқан «әйел киносының» негізгі сипаттық белгілерін сараптау негізінде қазақ киносындағы әйел режиссерлердің фильмдеріндегі көркемдік негіздер және режиссерлік шешімдерінің деңгейі жүйелі түрде талданды.

- Тәуелсіз Қазақстан қоғамындағы жалпы гендер саясатының қалыптасуы мен даму ерекшеліктерінің қазақ киносындағы әр кезеңде орын алған бейнелік үлгісі жүйеленді;

- Қазақ көркемсуретті киносындағы ер режиссерлердің әйел бейнесін жасаудағы көркемдік – эстетикалық ерекшеліктері бағаланды;

- Отандық жас буын әйел режиссерлердің шығармашылығындағы жаңа тенденциялар мен даму перспективалары бәсекеге қабілеттілігін арттыру мәселесіне сай автор өз еңбегін зерттеу нәтижесінде отандық кинотану саласының ғылыми айналымына «әйел киносы» халықаралық кинотанушылық терминді енгізуді ұсынды.

Диссертациялық жұмыста автор заманауи қазақ киносындағы гендердің репрезентациялану мәселелерін зерттеу барысында келесі тұжырымдамаларды ұсынды және алынған нәтижелер негізінде оларды дәлелдеді:

- Гендер ұғымы мәдени метафора болып табылады. Кинематограф бұқаралық мәдениеттің маңызды бөлшегі. Ал әлемдік тәжірибеде гендер репрезентациясы экрандық өнердің ажырамас бір бөлігіне айналған. Әлеуметтік топтар, әсіресе жастар отбасындағы гендерлік тәрбиені экран арқылы тереңірек түсініп, заманауи қоғамдық құбылыс ретінде қабылдайды. Кинотану ғылымында гендер түсінігіне байланысты теориялық көзқарастар әдістері экрандағы кейіпкерлер мен көрермендерді сәйкестендіре отырып бейнелік жүйе құрайды.

- Репрезентация белгілердің конститутивті функциясы болып табылатындықтан да, «репрезентация» ұғымы мен «белгі» ұғымы бір – бірін толықтырып отырады. Репрезентация түрлі белгілерді туындату арқылы өзі де белгі феномені болып табылады. Кинодағы репрезентация, бізге адамдардың, заттардың немесе оқиғалардың шынайы дүниесін және сонымен қатар адамдардың қиялындағы заттардың немесе оқиғалардың дүниесін сипаттауға, түсіндіруге, баяндауға ықпал ететін тіл мен ұғым арасындағы байланыс болып табылады.

- Әлемдік кинематографта 1970 жылдардан бастап әйелдер қоюшы режиссер ретінде кино түсіре бастады. Олардың белсенділік таныту нәтижесінде «әйелдер киносы» (*women's cinema*) феномені қалыптасты. Әлемдік кино тарихына өзіндік қолтаңбаларын қалдырған әйел режиссерлер ерлерден қалыспай тақырып таңдауда батылдық таныта алды. Соның нәтижесінде мелодрамалар, шым – шытырыққа толы триллерлер, қорқынышты фильмдер жанрын қою басты тенденцияға айналды.

- Қазақ көркемсуретті киносының тарихында гендер репрезентациясының өндірістік және көркемдік ерекшеліктері бар. Өндірістік ерекшеліктеріне Мемлекетіміздің тарихи қалыптасу барысындағы әр кезеңінде орын алған гендерлік саясаттың және идеологиялық құндылықтардың экрандық бейне арқылы жүзеге асырылуын айтамыз. Ал қазақ киносындағы гендерлік репрезентациясының эстетикалық ерекшеліктері ол Батыс Еуропалық гендерлік моделдің ұстанымын және Шығыстық гендерлік принциптерін үйлесімді түрде жүзеге асыру барысында ұлттық болмысты жоғалтпай, рухани бағытта дамиды. Сондықтанда еліміздегі экрандық гендер саясаты тікелей көшіріп алу жолымен емес, ұлттық қайталанбас идиоэтникалық компоненті болып табылады.

- Кеңестік Орталық Азия елдерінің ең алғашқы әйел-режиссері Дариға Тналинадан кейін отандық кинода Лейла Аранышева, Шапиға Мусина, Әсия Сүлеева, Ұлжан Қолдауова, Айхан Чатаева, Әсия Байғожина, Жанна Исабаева, Гүлшат Омарова, Эля Гильман және т.б. жас буын әйел режиссерлер өзіндік қолтаңбаларымен дараланды. Олар қоғамдағы әлеуметтік мәселелерді өз шығармаларына арқау ете отырып, экрандық режиссура мектебін шыңдауға үлестерін қосты.

- Отандық кино саласындағы ер режиссерлердің әйел бейнесін жасаудағы өзіндік ерекшеліктері гуманистік парадигма шеңберінде сипат алды. Фильмдерде кино тілі арқылы басты кейіпкерлердің гендерлік мінез-құлық,

этникалық психология, пассионарлық қабілет ерекшеліктері ескерілді. Экрандық әйел бейнелері халқымыздың тарихи дамуындағы әр кезеңдерінде пайда болған түрлі идеологиялық жүйеге байланысты және салт-дәстүр ұстанымының көрінісін таңбалық, рәміздік түрінде көрсету мақсатында өзгеріске ұшырап отырды.

- Бүгінгі таңдағы әйел режиссурасының ауқымын мақсатты түрде дамыту қажет. Заманауи қазақ киносындағы гендердің репрезентациялану зерттемесі барысында ғылыми жұмыстың тәжірибелік нәтижесі ретінде қоғамға пайдалы, болашақ ұрпақ тәрбиесіне оңды жол көрсетуге лайықты «Қазақ әйелдері» көп сериялы кинофильм ұсынамыз. Оның ауқымында тек атақты, даңқты әйелдер ғана емес, жалпы адамгершілік ұстанымы жоғары заманауи қазақ әйелінің протопиптері басты нысанда болмақ. Ол көркемсуретті және деректі фильмдер жинағы болады.

Қорыта айтқанда, қазіргі кезде кино саласының басты міндеті – кино сапасын, мазмұндық идеясын арттыру. Бейне, сөз, имидж, типаж сынды түсініктер шығармашылық топтың кәсіби шеберліктерінің басты көрсеткіші болады. Осы тұста ғылыми жұмыстың мақсаты қазақ киносын жаһандық уақыттың талаптарына сай жаңғырту, әлемдік деңгейдегі сұраныстарға сәйкес даму үрдістерін саралау болып табылады. Ендеше аталмыш зерттеу жұмысы алдына қойған мақсат пен міндетін толықтай орындады деуге негіз бар.

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕРТІ ТІЗІМІ

1. Назарбаев Н.Ә. Болашаққа бағдар: Рухани жаңғыру. Статьи, интервью, выступления, экспертные комментарии и справочно-аналитические материалы. - Астана, 2017. - б.33
2. Қазақстан - 2050 Стратегиясы – қалыптасқан мемлекеттің жаңа саяси бағыты.Қазақстан Республикасының Президенті – Елбасы Н.Ә. Назарбаевтың Қазақстан халқына Жолдауы//Егемен Қазақстан, 2012, 15 желтоқсан, №828-831
3. Кант И.О. Различии возвышенного и прекрасного у мужчин и женщин//Собр. соч. в 6 т.- М.: Мысль, 1966. - Т. 5, - с. 69
4. Гегель Г.В.Ф. Философия права/ ред. Д.А.Керимов, В.С.Нерсисянц. - М.: Мысль, 1990. - с. 524
5. Шопенгауэр А. Афоризмы и максимы. - М.:Мысль, 1991. - с. 695
6. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности// «Я» и «Оно». - Тбилиси: Мерабо, 1991, - с. 11-20
7. Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству//Феномен духа в искусстве и науке. - М.: Прогресс-Академия, 1992, - с. 116
8. Адлер А. Воспитание детей. Взаимодействие полов/Пер с англ. А.А. Валеева и Р.А. Валеевой . - Ростов н/Д: Феникс, 1998, - с. 147-165
9. Бадентер Э. Мужская сущность / Э.Бадинтер. - М.:Прогресс, 1995, - с.87
10. Берн Ш. Гендерная психология. - СПб: Прайм-Еврознак, 2003. - с.236-237
11. Bernard Jessie. The Future of Marriage. - London: Publisher: Yale University Press, 1982, - p. 364
12. Мид М. Мужское и женское. Исследование полового вопроса в изменяющемся мире. - М.: РОССПЭН, 2004, - с. 23-86
13. Фридан Б. Загадка женственности. - М.: Прогресс - Литера, 1994, - с. 69-254
14. Миллет К. Теория сексуальной политики//Феминизм и гендерные исследования. Хрестоматия. – Тверь, 1999, - с. 54
15. Кон И.С. Психология ранней юности. - М.: Просвещение, 1989, - с. 17-89
16. Хорни К. Женская психология//Хорни К. Собр. соч.: в 3-х тт. Т.1. - М.: Смысл, 1997, - с. 24-164
17. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда. - М.:Русское феноменологическое общество, издательство Логос, 1997. - с. 109
18. Фуко М. История сексуальности. - Москва: Грунт, 1998. - с. 280
19. Делез Ж. Логика смысла//Делез Ж. Логика смысла Фуко М. - М.: Раритет, 1998, - с. 74
20. Деррида Ж. Шпоры стили Ницше//Философские науки. 1991. - № 2.
21. Де Бовуар С. Второй пол. - СПб.: А-сad, 1997, - с. 5-104

22. Введение в теорию гендера. Учебное пособие. - Учебно-методический комплект для студентов высших учебных заведений по курсу «Введение в теорию гендера». Выпуск 1. - Алматы: Акыл кітабы, 1999, - с. 17-45
23. Пол женщины. Сб. статей по гендерным исследованиям. Под ред. С.Шакировой и М.Сеитовой. - Алматы: Центр гендерных исследований. 2000.
24. Нысанбаев Ә.Н. Гендер и народонаселение // В кн.: Проблемы гендера в контексте трансформации казахстанского общества. - Алматы: КазГосЖенПи, 2001.
25. Габитов Т.Х. Мәдени антропологиядағы гендер мен модерн. PhD докт. ғыл. дәреж. алу үшін дайын. дис. - Алматы, 2010. - б. 5-18
26. Есім Ғ. Тәуелсіздік философиясы Тәуелсіз Қазақстан философиясы 20 т. - Астана, 2006
27. Құлсариева А. Гендер мен дәстүр қалай қабыспақ? Алаш Республикалық қоғамдық-саяси ақпараттық газет // www.alashainasy.kz (дата обращения: 17.06.2018)
28. Масалимова Ә.Р. Гендерный аспект проблемы маргинальности/А. Р.Масалимова//Қаз ҰУ хабаршысы. Философия сериясы. 2007. - №2
29. Орынбеков М.С. Предфилософия протоказахов. - Алматы: Изд-во «Өлке», 1994.
30. Қондыбай С. Қазақ мифологиясына кіріспе. - Алматы: Арыс, 2008, - б. 12 - 98
31. Байтенова Н.Ж. Дінтану негіздері. - Алматы, 2008, - б. 23-57
32. Нұрланова Қ.Ш. Ауызша мәдениеттің философиясы // Қазақ философиясы: онтологиялық көзқарастар тарихы. - Алматы: Қайнар, 2006, - б. 57-88
33. Соловьева Г.Г. Гендер и постмодернизм // Философия Евразии. - Алматы: Наука, 2004, - с. 8 - 44
34. Исмағамбетова З.Н. Проблематичность бытия и пути ее развития: историко-философский аспект. - Алматы: Қазақ Университеті, 2000, - с. 14-117
35. Мұқашев З.А. Женские образы как символы культуры. - Алматы: Аркаим, 2004, - с. 6 - 121
36. Усачева Н.А. Женщина: ее статус, судьба и образ в мировой литературе. - Алматы: Наука, 1994, - с. 4-97
37. Қодар З.М. Гендерная политика в Республике Казахстан. Баяндама. «Құқықтық мемлекеттегі гендерлік теңдік» халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция. 2013, 24 сәуір
38. Адаева Г. Түркі мәдениетіндегі әйел бейнелері // Абай-ақпарат. 2012, 13 желтоқсан
39. Карпыкова С.С. Женщины Казахстана: проблемы историографии (20-е-80-е годы XX века). - Алматы, 1997.
40. Шакирова С.М. Феминизм как философская проблема: дисс...канд. фил.н. - Алматы, 1996.
41. Шеденова. Н.У. Женский труд в условиях рыночных отношений : социальные аспекты: автореф... канд.фил.н. - Алматы, 1998.

42. Сүлейменова И.Б. Становление политического лидерства женщин в независимом Казахстане: автореф... канд.полит.н. - Алматы: КазНУ им. Аль-Фараби, 2002.
43. Айкупешова Д.М. ҚР әйел күші рыногының қалыптасуындағы гендерлік теңдіктің дамуы: автореф... канд. эконом.н. - Алматы: Қорқыт-Ата ат. Қызылорда мем. ун-т, 2008.
44. Жубанова Б.Х. Гендерные идеи в истории педагогической мысли Казахстана: дисс...канд. филос.н. - Қарағанды, 2008.
45. Самакова А.Б. Гендерная политика в контексте социальной трансформации казахстанского общества: автореф... канд.полит.н. - Алматы, 2003
46. Тұрдалиева Р.С. Көркем әдебиеттегі гендерлік сипат: психолінгвистикалық талдау: дисс...канд. фил.н. - Алматы, 2003.
47. Ғаниева Г.Х. Гендерные аспекты асоциального поведения личности: дисс...канд. фил.н. - Астана, 2010.
48. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Laura Mulvey. Visual and Other Pleasures. Houndmills: Macmillan, 1989b. - p.14-26.
49. de Lauretis Teresa. Lauretis, Teresa de, Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1987. - p.155-100
50. Де Лауретис Т. Американский Фрейд//Гендерные исследования. 1998. № 1. - с.138-139
51. Clover, Carol J. Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film. Princeton: Princeton University Press, 1992, - p. 25-47
52. Bem S. Assessment of psychological androgyny. Journal of Consulting and Clinical Psychology, 1974, Vol.42, N2, - p.155
53. Ruby Rich B. Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement Durham, N.C.: Duke University Press, 1998, - p. 12-87
54. Elizabeth Cowie. Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis. London: Macmillan Press, 1997, - p. 23-114
55. Baudry J.-L. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus// Film Quarterly, 1974, Vol. 28(2). - p. 39-45
56. Butler J. P. Gender trouble:Feminism and the subversion of identity. London: Routledge, 1990. - p. 33
57. Silverman, Kaja, The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1988. - p. 98
58. Johnston, Claire. Women's Cinema as Counter-Cinema, Notes on Women's Cinema, (1973) SEFT, Glasgow: Screen Reprint, 1991. – p. 24-29
59. Ярская-Смирнова Е.Р. Гендер, власть и кинематограф. <http://www.old.jourssa.ru/2001/2/5a> (дата обращения: 05.11.2017)
60. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Изд-во «Ээсти Раамат», 1973. - с. 13
61. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: «Искусство СПб», 2000. –с. 222-223
62. Яковлева Н.И. Роль кино в формировании гендерных репрезентаций. [//http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/150841/1](http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/150841/1) (дата обращения: 21.08.2017)

63. Яковлева Н.И. Кино как гендерная технология в процессе вторичной социализации молодежи. // <http://www/institutemvd.by/components> (дата обращения: 27.07.2017)
64. Усманова А. Политическая эстетика «женского кино» в контексте феминистской кинотеории. Гендерные исследования, 1999, №3, Харьков, - с. 232
65. Hall S. «The Work of Representation», in Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, Hall S., ed. The Open University: Milton Keynes, 1997. - p. 17-113
66. Вартофский М. Модели. Репрезентация и научное понимание / ауд. И.Б.Новика и В. Н. Садовского. - М.: Прогресс, 1988, - с. 67-88
67. Bern S.L. Androgyny and Gender Schema Theory // Nebraska Symposium on Motivation, edited by Teho V. Sonderegger, 1984. - p. 7 - 93
68. Деррида Ж. Голос и феномен, - СПб.: Алетейя, 1999, - с. 25-32
69. Goodman, N. Languages of art / N.Goodman. Indianapolis: Hackett Publishing, 1976. - p. 264
70. Зандкюлер Х.Й. Репрезентация или Как реальность может быть понята философски // Вопросы философии. №9, 2002, - с. 58 - 204
71. Сиранов К. В семье единой // Очерки истории казахского кино. – Алматы: Наука, 1980. - б.54- 66
72. Смаилов К. Қазақ киносының тарихы. - б. 74-76
73. Абдулахатова Р. На экране народный герой // Очерки истории казахского кино. - Алма-Ата: Наука, 1980
74. Оспанова Р. Казахское киноискусство 60-х годов (на материале художественных фильмов) // Очерки истории казахского кино. - Алматы: Наука, 1980
75. Айнагулова К., Алимбаева К. Тенденции развития киноискусства Казахстана. - Алма-Ата: Гылым, 1990.
76. Ногербек Б.Р. Кино Казахстана. - Алматы: НПЦ, 1998. – с. 26
77. Абикеева Г.О. Меня зовут Секер. Территория кино, 2009.
78. Омирбаев Д. Все они вышли из «общаги» // Алматы-Art, 2005. - N1(7).
79. Наурызбекова Г. Қазақ киноөндірісінің жаңа толқыны // Өмір № 4, 2004. - б. 48-50
80. Мұқышева Н.Р. Образ женщины в казахском кино//Egemen Qazaqstan, 2017, 11 наурыз
81. Асымова Д.Б. Саурықова Ж. Көрнекілік құбылыс және визуалды мәдениет эволюциясы. Қазақ тарихы, - Алматы, 2017. - N7 (154). - б. 29 - 31
82. Мұрсалимова Г.А. 90-жылдар қазақ киносындағы балалар киносы мәселелері // <http://kazgazeta.kz/?p=5783> (дата обращения: 08.07.2018)
83. Смаилова И.Т. Три поколения казахских кинематографистов: действие – противодействие – изменение действительности. Киноман. 2008, 13 қаңтар, №1(35)

84. Ергебеков М.А. Гендерлік стереотиптер және заманауи қазақ киносындағы әйелдердің репрезентациясы. Шеберлік сабақтар. https://youtu.be/h_yiuJqYQIQ
85. Көбекова Г. «Жаңа толқынға» - жаңа көзқарас: // Жұлдыз. 2012, 02 ақпан, №2. - б. 202
86. Ногербек Б.Б. Город и аул в современном казахском кино: две культуры, два героя // <https://articlekz.com/article/8336> (дата обращения: 08.07.2018)
87. Айдар А.М. Қазақ көркемсуретті киносындағы арт-синема ерекшеліктері: PhD докт. ғыл. дәреж. алу үшін дайын. дис. Алматы, 2015. – б. 50-59
88. Tasbulatova, Dilyara. The 'Woman of the East': The Portrayal of Women in the Kazakh Cinema. - London: Pandora, 1993, - p. 47
89. Dömez-Colin, Gönül. Women, Islam and Cinema. - London:Redaktion, 2004, - p. 24-45
90. Abikeyeva, Gulnara. The Heart of the World: Films from Central Asia. Trans. Dana Zhamanbalina-Mazur. Ed. Jonathan Mazur. Almaty: Tengizchevroil, Kazakhfilm, SKIF, Kino Firm, 2003.
91. Абикеева Г.О. Кино Центральной Азии (1990-2001). – Алматы, 2001, - с.16-103
92. Абикеева Г.О. Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе: автореф. ... канд. искуc. - Москва, 2010. - с.18-33
93. Уразбаева Ш. «Венгр режиссері Корнель Мундруцонның «Белый Бог» және қазақстандық режиссер В.Тюлькиннің «Не про собак» фильмдеріндегі иттердің кейіптерін интерпретациялау» // Халықаралық ғылыми – тәжірибелік конференция «Казахское и венгерское кино и телевидение: самоидентификация, современность и историческое наследие». - Алматы, 2015, - б.53
94. Уразбаева Ш. Махметжанова А. Развитие игрового кино в Казахстане и его значение в обществе // XI халықаралық ғылыми - тәжірибелік конференция «Проблемы филологии, культурологи и искусствоведения в свете современных исследований». - Махачкала, 2015. - б.37 - 41
95. Уразбаева Ш.Н. Кинематографтағы жанр синтезінің негізгі мәселелері//International conference «The 2nd International conference on development of history of art and cultorology in Eurasia». - Вена, 2015. – б. 14
96. Уразбаева Ш.Н. Ұлттық деректі кинодағы негізгі тенденциялар және ондағы әйел документалист режиссерлердің өзіндік қолтаңбасы//ҚР ҰҒА хабарлары. Қоғамдық және гуманитарлық ғылымдар сериясы. - Алматы, №4. 2016. - б.164
97. Уразбаева Ш.Н. Қазақ киносындағы әйел режиссерлер шығармашылығының қалыптасуы және олардың әлеуметтік философиялық көзқарастары//ҚР ҰҒА хабарлары. Қоғамдық және гуманитарлық ғылымдар сериясы. - Алматы, №2. 2016. – б. 367-368

98. Tuyakbayeva A. Urazbayeva Sh. Spiritual culture of the Kazakh people in films//Indian Journal of Science and Technology. - India, 2016. - № 9 (21). - p. 4-5
99. Уразбаева Ш.Н. Заманауи қазақ киносындағы гендерлік мәселелердің көрініс табу ерекшеліктері// Қазақстанның ғылымы мен өмірі. -Астана, 2017. № 1(43). - б.34
100. Stoller R.J. Sex and gender: On the Development of Masculinity and Femininity. - New York: Science House, 1968. - p.124
101. Гидденс Энтони. Социология. М.: Эдиториал УРСС, 1999. - с. 46
102. Батлер Дж. Гендерное беспокойство // Антология гендерной теории / под ред. Е. Гаповой. Мн.: ПроPILEI, 2000. - с. 302
103. Elizabeth Grosz. Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies. New York and London: Routledge, 1995. - p. 9-14
104. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. М.: Политиздат, 1975. - с. 173
105. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Кристиан. Метц; пер. с фр. Д.Калугина, Н.Мовниной, науч.ред.А.Черноглазов. - изд.2-е. - с. 26
106. Enloe C. H. The Morning After : Sexual Politics at the End of the Cold War. Berkeley, etc.: University of California Press, 1993. - p. 14-15
107. Паперный В.З. Культура Два. - М.:Новое литературное обозрение, 1996. - с. 254
108. Туровская М. Зубы дракона. Мои 30-е годы. <https://books.google.ru/books?isbn=5457861368> - с. 132
109. Whitney J. Women: Russia's Seconds Class Citizens // Look. 1954. Nov., 30. 1954. - p. 115
110. Брудный А.А. Значение слова и психология противопоставлений // Семантическая структура слова. М.: Наука, 1971. - с. 18-19
111. Лаузен М. //Cinemotionlab.com// (дата обращения: 14.03 2015)
112. «Ерлер мен әйелдердің тең құқықтарының және тең мүмкіндіктерінің мемлекеттік кепілдіктері туралы» Қазақстан Республикасы Заңына түсіндірмелер // <http://rs.business.kz/module/project/img/221>
113. Гендерлік саясат және ұлттың ұйысуы//Skifnews.kz. 2015, 14 қараша
114. Көпбалалы аналардың зейнетке шығу жасын 50 жасқа дейін төмендету // <http://emirb.org/kopbalali-analardi-zejnetke-shifu-jasin-50-jasa-dejintomendet.html?page=2>
115. Панова В.Ф. Вахтин Ю.Б. Жизнь Мухаммеда. - М.: Политиздат, 1990. - с.108
116. Көшерова Г. Еркектің диванмен дос болғанына әйел кінәлі ме? //Қазақ үні. Ұлттық портал. 2014, 01 сәуір
117. Құдайбергенова А.И. Қазақстандағы гендерлік теңдіктің өзекті мәселелері. Баяндама. «Құқықтық мемлекеттегі гендерлік теңдік» халықаралық ғылыми - тәжірибелік конференция. 2013, 24 сәуір
118. Политика в отношении женщин и мужчин в современном Казахстане. Гендерное исследование. - Алматы, 2017. - с. 158- 164

119. Шәмші Ж. Гендерлік саясат қазақты қайда апарды?. Qazaquni.kz ақпараттық порталы// <https://qazaquni.kz/2011/08/08/8152.html> (дата обращения: 04.04.2018)
120. Тастанбаева Г.О. Қазақстан Республикасының гендерлік саясаты//Закон кз. 2017, 01 шілде
121. Асаұтай М. Қазақ киносында ана бейнесімен танылған талант иесі - Әмина Әмірзақованың туғанына 90 жыл. Азаттық Радиосы. - Мәдениет. 2009, 11 сәуір.
122. Азаров А. В подземельях «Казахфильма». Азаттық радиосы. - Мәдениет. 2016, 12 наурыз.
123. Әмірбекова Д. Қазақ «жаңа толқын» киносы шығармаларындағы режиссерлік ізденістер мен ерекшеліктер. «Бастау» студенттік фильмдер мен киномектептердің VI халықаралық кинофестивалі аясында Халықаралық ғылыми – практикалық конференция материалдары. - Алматы, 2016. - б.41
124. «2009 Жылғы Қазақстан Республикасы халық санағы, Қысқаша қорытындылар» Статистикалық жинақ, Редакциясын басқарған Ә.А. Смайылов, - Астана, 2010. - б.110
125. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. - М.,Наука, 1989. -450б.
126. Эриксон Э. Детство и общество. СПб., 1996. - 589б.
127. Жанболат Ә. «Кардиограмма» немесе өмір мектебінің алғашқы сабақтары//<https://www.oner.kz/cozinning-karasy/view/8492-cardiogramma-nemese-omir-mectebining-algashky-sabaktary>
128. Турсунов Е. Мелочи жизни. – Алматы, 2016. - б. 269
129. Уразаева К.Б. Поиски национальной идеи в современном казахском кинематографе: мифологизация и демифологизация Ермека Турсунова.// VIA EVRASIA евразийский центр, 2018
130. Berger A. Media Analysis Techniques. - Beverly Hills, CA:Sage, 1982. - p. 48-55
131. Сәукетай Т. Досханның «Құнанбайы». - Жұлдыз журналы, №7, 2015. –б.180 - 183
132. Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения 2-е изд. Т. 21 - М., - с. 12 - 49
133. Аймауытов Ж. Тәрбие // Абай журналы, 1919. N1, - б. 8
134. Ветхий Завет. Второзаконие 22:5. Глава 22 // http://days.pravoslavie.ru/Bible/B_wtor22.htm
135. Vincent Norah. Self-Made Man. One Woman's Journey Into Manhood and Back Again. USA, 2006. - p. 5 - 200
136. Тохтабаева Ш. Этикетные нормы казахов. Часть II. Семья и социум. - ЛитРес. 2017.
137. Сугирбаева М. Стоп. Снято! Titus//Агенство гражданской журналистики. 2009, 26 қазан
138. Платон. Пир. Соч. в 2-х т. Т.2. - М., Мысль, 1998. - с. 98-100
139. Эриксон Э. Суть Духа Истинного - Андрогинность. 2009. - с. 87

140. Кабанов А.А. Образ женщины в декадентском искусстве. автореф. ... докт. дис. иск. PhD. - М. 2009. - с. 25-48
141. Аристарко Г. История теорий кино. М., Искусство, 1966. - с. 36
142. Шортанбай Қанайұлы шығармалары. Сыни - зерттеулер, мақалалар. Құраст. Мәдібаева Қ. - Алматы, «Ана тілі», 2013. - б.10
143. Қойгелдиев М. Саяси элита және ұлт мүддесі//Егемен Қазақстан. 1999, 26 ақпан
144. Жапарова Ж. Андрогина бейнесі қазіргі жастардың тұтыну ғадеті// <http://www ofsana.kz/publications/250/> 2018, 24 қазан (дата обращения: 26.04.2018)
145. Cleo: a journal of film and television interview //sallypotter.com by Tim Hayes, 2014, 3 Desember
146. Шығыс Қазақстанның басты сайты// Altaynews. 2012, 27 сәуір (дата обращения: 03.02.2015)
147. Жанна Исабаева «Алматыда пәктігінен айырылу» фильмін не үшін түсіргенін айтты //Nur.kz 2012, 5 сәуір.
148. Эля Гильман, кинорежиссер, продюсер: «Киноны өзің және көрермендерің үшін түсіру қажет» // <https://massaget.kz/layfstayl/madeniet/kino/5073/> (дата обращения: 17.09.2016)
149. Сулейменова А. С какими вызовами сталкиваются казахстанские актеры// https://forbes.kz/life/hero/masterstvo_igryi_1/ (дата обращения: 05.06.2018)
150. Жанузакова К.Т. Дулат Исабеков прозасы// http://www.rusnauka.com/39_VSN_2014/Philologia/
151. Тушкина Г. У кино неженское лицо. Новое поколение, № 04 (244), 2003, 31 қаңтар
152. Жұмабаев Мағжан шығармалары. 1-том: Өлеңдер, дастандар / Құраст. Сәндібек Жұбаниязов. - Алматы: Жазушы, 2013. – б. 273-278
153. Мұратқызы Б. Бізге қандай кино керек немесе қызға таласқан батырлар қалай ел қорғайды? Ақ желкен, №1. 2014, 20 қаңтар
154. Әмірбекова Д. Кино тіліне тың серпіліс әкелген «Догма-95» бағытының қазақ киносына тигізген әсері. Ораз Әбішевтің 100-жылдығына арналған «Қазіргі кездегі кинематограф пен телевизия. Ұлттық және ғаламдық өзгерістер аясында: мәселелер, тенденциялар, перспективалар» Халықаралық ғылыми-практикалық материалдары. - Алматы: Т.Жүргенов ат. ҚазҰӨА, 2016. - б.78
155. Энциклопедия символики и геральдики // <http://www.symbolarium.ru/index.php/пес> (дата обращения: 11.04.2013)
156. Қамзабек Ұ. Тарихи фильмдердегі әйелдер бейнесі. «Қазақ хандығы тұсындағы ханымдар мен арулар»: халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция материалдары/(даярлаған Д.Қамзабекұлы) - Астана: «Форма Плюс», 2015. - б.281
157. Әлімақын Ж. Алматыда «Қазақ киносындағы әйел репрезентациясы» атты ғылыми семинар өтті // Oner.kz 2018, 11 сәуір

158. Ақұштап Бақтыгереева: Боз даланың жусан иісін сақтасақ // <http://elorda.info/kk/interview/view/6476-aqushtap-baqtygereeva-boz-dalanyng-zhusan-iisin-saqtasaq> (дата обращения: 03.02.2018)
159. Кударова Е. Женские образы современного казахстанского кино. //Brod.kz 2013, 13 маусым
160. Б.Р.Нөгербек, Г.Қ.Наурызбекова, Н.Р.Мұқышева. Қазақ киносының тарихы. – Алматы: ИздатМаркет, 2005. - 58 - б. 284
161. Артюх А.А. Женщины – режиссеры в современном глобальном мире. Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. Том. 9. № 4. Часть 1. – с. 99-106
162. Hansen-Miller D., Gill R. Lad Flicks: Discursive Reconstructions of Masculinity in Popular Film. In Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema, edited by Hilary Radner and Rebecca Stringer, London: Routledge. 2011. - p. 36-50
163. Петри Н. Баланда! Заснули, что ли? Рецензия на фильм «Жизнь-женщина» //киноПоиск. 2018, 15 ақпан
164. Штефанова И. Шиза: Запад с восточным характером. Рецензия на фильм «Шиза» //ruskino.ru 2004, 24 маусым.
165. Арцишевский А. Магия «Баксы». Территория кино алаңы. N1-2/2009. - с.45
166. Мұратқызы Б. Бізге қандай кино керек немесе қызға таласқан батырлар қалай ел қорғайды? //Ақ желкен. 2014, 31 қаңтар, №1.
167. Мұқанқызы М. «Пәктіктен айырылу» жайлы фильм дау тудырды. // Азаттық Радиосы. 2012, 11 сәуір
168. Кадырбаев К. Фильм недели. Нагима: история нелюбви. Central Asia Monitor // <https://camonitor.kz/14235-film-nedeli-nagima-istoriya-nelyubvi.html> (дата обращения: 02.03.2018)
169. Абдуллаева З. ММКФ-2014. Нелюбовь. // Искусство кино. 2014, 10 шілде
170. Интервью Алина Мигалина: Смертные грехи Эли Гильман. //Brod.kz. 2013, 11 шілде.
171. Новости ООН. Женщины в современном кино – продавщицы и секретарши. //news.un.org 2016, 08 наурыз
172. Кадырбаев К. Кыз-Жибек – лучшая девушка экрана. //Today.kz. 2014, 07 наурыз

Қосымша А

ФИЛЬМОГРАФИЯ

(Хронологиялық тәртіп бойынша)

«Көктемгі фея» (Весенняя фея) (La Fée Printemps)

Франция, 1906, 03 мин

Сценарий авторы: Х. Гудвин. Қоюшы - режиссер: Алис Ги Грэй, Д. Приндл. Композитор: А. Глассер.

«Цирк»

«Мосфильм», 1936, 87 мин.

Сценарий авторлары: Г. Александров, И. Ильф, В. Катаев. Қоюшы - режиссер: Г. Александров. Қоюшы - оператор: В. Нильсен, Б. Петров. Қоюшы - суретші: Г. Гривцов. Композитор: И. Дунаевский, Рөлдерде: Л. Орлова, Е. Мельникова, В. Володин.

«Ниночка» («Ninotchka»)

АҚШ, «Warner Home Video», 1939, 110 мин.

Сценарий авторлары: Ч. Брэккетт, Б. Уайлдер, В. Райш. Қоюшы -режиссер: Э. Любич. Қоюшы - оператор: У. Х. Даниелс. Қоюшы - суретші: С. Гиббонс, Б. Уилли. Композитор: Вернер Р. Хейманн. Рөлдерде: Г. Гарбо, М.Даглас, И. Клер.

«Райхан»

«Киностудия Алма-ата», 1940, 72 мин.

Сценарий авторы: М. Ауезов. Қоюшы - режиссер: М. Левин. Қоюшы - оператор: Х. Назарьянц. Композитор: В. Великанов. Рөлдерде: Х. Бөкеева, Е. Өмірзақов, С. Қожамқұлов, Қ. Қуанышпаев, Ш. Айманов.

«Ребекка» («Rebekka»)

АҚШ, 1940, 130 мин

Сценарий авторлары: Р. Э. Шервуд, Д. Харрисон, Д. Дю Морье. Қоюшы - режиссер: А. Хичкок. Қоюшы - оператор: Д. Барнс. Қоюшы - суретші: Лайл Р. Вилер, У. Кэмерон Мензиес. Композитор: Ф. Ваксман, Рөлдерде: Л. Оливье, Д. Фонтейн.

«Дала қызы» («Дочь степи»)

«Киностудия Алма-ата», 1954, 92 мин.

Сценарий авторы: Р. Фатуев. Қоюшы - режиссер: Ш.Айманов, К.Геккель. Қоюшы - оператор: М.Аранышев. Рөлдерде: З. Шәріпова , Жағда Оғызбаев, Елубай Өмірзақов.

«Бұл Шұғылада болған еді» («Это было в Шугле»)

«Киностудия Алма-ата», 1955, 80 мин.

Сценарий авторы: Ә.Тәжібаев. Қоюшы - режиссер: М. Бегалин. Қоюшы - оператор: А. Фролов. Рөлдерде: Ы. Ноғайбаев, К. Қожабеков, С. Қожамқұлов, С. Майқанова.

«Ботагөз»

«Киностудия Алма-ата», 1957, 92 мин.

Сценарий авторлары: А. Филиппов, М. Хасенов. Қоюшы - режиссер: Е. Арон. Қоюшы - оператор: И. Гитлевич, Б. Сигов. Қоюшы - суретші: П. Зальцман. Композитор: А. Бычков, Г. Гризбил. Рөлдерде: Г. Исмаилова, И. Ноғайбаев, В. Макаров, Э. Даулбаев.

«Тұлпардың ізі» («Следы уходят за горизонт»)

«Қазақфильм», 1964, 85 мин.

Сценарий авторы: Ә. Тарази. Қоюшы-режиссер: М. Бегалин. Қоюшы-оператор: А. Ашрапов. Қоюшы - суретші: Р. Сахи. Рөлдерде: Ф. Шарипова, А. Әшімов, К. Абдраимов, К. Кенжетаяев, Х. Бөкеева.

«Шыңдағы шынарда»

«Қазақфильм», 1965, 86 мин.

Сценарий авторлары: Қ. Мұхамеджанов, С. Ходжиков. Қоюшы - режиссер: С. Ходжиков. Қоюшы-оператор: А. Ашрапов. Қоюшы - суретші: Ю. Вайншток. Рөлдерде: С. Папов, Г. Аділова, Н. Жантурин, И. Ноғайбаев.

«Атамекен» («Земля отцов»)

«Қазақфильм», 1966, 85 мин.

Сценарий авторы: О. Сүлейменов. Қоюшы - режиссер: Ш. Айманов. Қоюшы - оператор: М. Айманов. Қоюшы - суретші: Қ. Қожықов. Рөлдерде: Е. Өмірзақов, М. Ахмадиев, В. Шевцов, Ю. Померанцев, Т. Кокова.

«Қилы кезең» («Тревожное утро»)

«Қазақфильм», 1966, 91 мин.

Сценарий авторы: З. Шашкин. Қоюшы - режиссер: А. Қарсақбаев. Қоюшы - оператор: Ә. Қастеев. Қоюшы – суретші: Ю. Вайншток, Е. Феллер. Рөлдерде: Ы. Ноғайбаев, А. Шамиев, Е. Попов, А. Әшімов, А. Молдабеков.

«Тақиялы періште»

«Қазақфильм», 1968, 97 мин.

Сценарий авторлары: Ш. Айманов, Я. Зискинд. Қоюшы - режиссер: Ш. Айманов. Қоюшы - оператор: М. Беркович. Композитор: А. Зацепин. Рөлдерде: А. Өмірзақова, А. Исмаилов, Б. Төлегенова, Б. Римова.

«Мәншүк туралы ән» («Песнь о Маншук»)

«Қазақфильм», 1969, 74 мин.

Сценарий авторы: А. Кончаловский. Қоюшы - режиссер: М. Бегалин. Қоюшы - оператор: А. Кастеев. Қоюшы - суретші: В. Леднев. Рөлдерде: Н. Аринбасарова, Н. Михалков, И. Рыжов, В. Авдюшко, Н. Ихтымбаев.

«Қыз жібек»

«Қазақфильм», 1970, 145 мин.

Сценарий авторы: Ғ. Мүсрепов. Қоюшы - режиссер: С. Қожықов. Қоюшы - оператор: А. Ашрапов. Қоюшы - суретші: Ғ. Исмаилова. Рөлдерде: М.Өтекешова, К. Тастанбеков, А. Әшімов, А. Молдабеков, Қ. Қожабеков.

«Ванда» («Wanda»)

АҚШ, 1970, 114 мин.

Сценарий авторы: Б. Лоден. Қоюшы - режиссер: Б. Лоден. Қоюшы - оператор: Николас Т. Проферес. Рөлдерде: Б. Лоден, М. Хиггинс, Д. Тиер, М. Тиер, М. Л. Кеннеди, Д. Гриппо, М. Джиттлман, Л. Джиттлман, А. Кэниг, Д. Дэннис.

«Гауһартас»

«Қазақфильм», 1975, 83 мин.

Сценарий авторы: Д. Исабеков. Қоюшы - режиссер: Ш. Бисембаев. Қоюшы - оператор: А. Ашрапов. Қоюшы - суретші: К. Ходжиков, Р. Каримов. Рөлдерде: Ж. Қуанышева, А. Боранбаев, С. Жәкішев, А. Өмірзақова, К. Кенжетаев.

«Энни Холл» («Annie Hall»)

АҚШ, 1977, 93 мин.

Сценарий авторлары: В. Аллен, М. Брикмен. Қоюшы - режиссер: В. Аллен. Қоюшы - оператор: Г. Уиллис. Қоюшы - суретші: М. Борн, Р. Морли, Р. Драмхеллер. Рөлдерде: В. Аллен, Д. Китон.

«Тутси» («Tootsie»)

АҚШ, 1982, 116 мин.

Сценарий авторлары: Л. Гелбарт, М. Шисгал, Б. Левинсон. Қоюшы - режиссер: С. Поллак. Қоюшы - оператор: О. Ройзман. Қоюшы - суретшілер: Питер С. Ларкин, Р. Морли, Т. Тонери. Композитор: Д. Грузин. Рөлдерде: Д. Хоффман, Д. Лэнг, Т. Гарр, Д. Коулмен, Ч. Дёрнинг.

«Менің әпкем Люся» («Сестра моя Люся»)

«Қазақфильм», 1985, 86 мин.

Сценарий авторы: А. Ким. Қоюшы режиссер: Е. Шынарбаев. Қоюшы оператор: Г. Гидт. Қоюшы суретші: В. Трапезников. Рөлдерде: Қ. Адамбаева, О. Остроумова, А. Молдабеков, Н. Гринько, Л. Левикацкая.

«Жалында дүниеге келген» («Born in Flames»)

АҚШ, 1983, 80 мин.

Сценарий авторлары: Л. Борден, Эд Боус. Қоюшы - режиссер: Л. Борден. Қоюшы - оператор: Эд Боус, Аль Сантана. Рөлдерде: Хони, Д. Сэттерфилд, Б. Джонстон, П. Мерфи, К. Бигелоу.

«Сүйрік» («Сладкий сок внутри травы»)

«Қазақфильм», 1984, 65 мин.

Сценарий авторлары: З. Ерғалиева, С. Бодров-үлкені. Қоюшы - режиссер: А. Эльпиев. Қоюшы - оператор: Ф. Аранышев. Қоюшы - суретші: В. Кострин, А. Ророкин. Композитор: Т. Мухамеджанов. Рөлдерде: Г. Омарова, А. Беккулова, Э. Минашвили, Н. Аринбасарова.

«Пантераның үштік қарғуы» («Тройной прыжок пантеры»)

«Қазақфильм», 1986, 82 мин.

Сценарий авторлары: В. Петелин, Г. Терь-Ованесов. Қоюшы - режиссер: Л. Аранышева. Қоюшы - оператор: Г. Гидт. Қоюшы - суретші: І. Қарсақбаев. Композитор: Т. Сарыбаев. Рөлдерде: А. Абдрахманов, Л. Перфилов, С. Колтаков, С. Рулли.

«Несібелі» («История слабой женщины»)

«Қазақфильм», 1986, 70 мин.

Сценарий авторы: С. Нарымбетов. Қоюшы - режиссер: Ш. Бейсембаев. Қоюшы-оператор: Э. Даулбаев, А. Қадырбеков, Т. Жунусов. Қоюшы - суретші: В. Леднев. Композитор: С. Байтерекөв. Рөлдерде: Г. Аспетова, М. Бахтыгереев, Б. Аюханов, А. Шапкенова.

«Ине» («Игла»)

«Қазақфильм», 1988, 81 мин.

Сценарий авторлары: А. Баранов, Б. Килибаев. Қоюшы-режиссер: Рашид Нұғманов. Қоюшы - оператор: М. Нұғманов. Қоюшы - суретші: М. Мусин. Рөлдерде: В. Цой, М. Смирнова, П. Мамонов, А. Баширов.

«Бұрышты болат» («Blue Steel»)

АҚШ, 1989, 122 мин.

Сценарий авторлары: К. Бигелоу, Э. Ред. Қоюшы-режиссер: К. Бигелоу. Қоюшы - оператор: Амир М.Мокри. Қоюшы - суретшілер: Р. Шисслер, С. Кауфма. Композитор: Б. Фидель. Рөлдерде: Д. Ли Кёртис, Р. Сильвер, К. Браун, Э. Пенья.

«Қиян»

«Қазақфильм», 1989, 80 мин.

Сценарий авторы және қоюшы-режиссері: С. Апрымов. Қоюшы -оператор: М. Нұғманов. Қоюшы - суретші: С. Құрманбеков. Рөлдерде: С. Құрманбеков, М. Ахметов, Б. Әлпейсов, Н. Самаев.

«Ғашық балық» («Влюбленная рыбка»)

«Қазақфильм», 1989, 70 мин.

Сценарий авторлары: А. Қарпықов, Б. Ряховский. Қоюшы - режиссер: А. Қарпықов. Қоюшы - оператор: Г. Гидт. Қоюшы - суретші: А. Сабитов. Рөлдерде: Б. Жандаев, Г. Шатенова, С. Дикамбаев, А. Қарпықов, Н. Новикова.

«Күні бойғы әйел» («Женщина дня»)

«Қазақфильм», 1989, 87 мин.

Сценарий авторы: Б. Қилыбаев. Қоюшы - режиссер: Б. Қилыбаев, А. Баранов. Қоюшы - оператор: Г. Гидт. Қоюшы - суретші: А. Золотухин, А. Розенберг, А. Сабитов. Рөлдерде: А. Смехова, А. Розенберг, В. Ефимов, А. Осипов.

«Ұлтуған»

«Катарсис» студиясы, 1989, 93 мин.

Сценарий авторы: Е. Болысбаев. Қоюшы - режиссер: Е. Болысбаев. Қоюшы - оператор: М. Дуганов. Композитор: Р. Салаватов. Рөлдерде: М. Ержанова, Ж. Құдайбергенов, Т. Шакирова, А. Машанов.

«Өмір - әйел» (*Жизнь - женщина*)

«Қазақфильм», 1991, 82 мин.

Сценарий авторлары: Ж. Серікбаева, Н. Филиппова. Қоюшы - режиссер: Ж. Серікбаева. Қоюшы - оператор: С. Койчуманов, К. Сартов. Композитор: И. Кантюков. Рөлдерде: В. Нығматуллина, Е. Аминова, Н. Журавель, Т. Орлова, Л. Баранова, А. Джангорозова.

«Мама роза»

«ӘЛЕМ», «Қазақфильм», 1991, 56 мин.

Сценарий авторлары: А. Чатаева, З. Ерғалиева. Қоюшы - режиссер: А. Чатаева. Қоюшы - оператор: С. Койчуманов. Қоюшы - суретші: Р. Фатиков. Рөлдерде: А. Өмірзақова, Ж. Тапсу, Р. Саид Шах, И. Оспанов, Г. Омарова.

«Қайрат»

«Қазақфильм», «Алем», 1991, 72 мин.

Сценарий авторы және қоюшы - режиссері: Д. Өмірбаев. Қоюшы - оператор: Ә.Сүлеев. Қоюшы - суретші: М. Иманбергенов. Рөлдерде: Қ. Махметов, И.Жексембаева, Б. Бисембекова, С. Бейсембин, Т. Әсетов.

«Әзәзіл қыз» («Разлучница»)

«Қазақфильм», 1991, 90 мин.

Сценарий авторы және қоюшы - режиссер: Ә. Қарақұлов. Қоюшы - оператор: Д. Передня. Қоюшы - суретші: М. Мусин. Рөлдерде: Д. Қайырбекова, А.Түркенбаев, Р. Түркенбаев.

«Улы шырмауық 2: Лили» («Poison Ivy II: Lily»)

АҚШ, 1992, 109 мин.

Сценарий авторы: Х. Кинг. Қоюшы - режиссер: Э. Гурсо. Қоюшы - оператор: С. Меденчевич. Қоюшы - суретшілер: Р. де Вико, К. Стокинг, П. Вульф. Композитор: Д. Уильямс. Рөлдерде: А. Милано, Д. Шек, К. Беркли, Б. Бауэр.

«Қылмыстық махаббат» («Love Crimes»)

АҚШ, Ұлыбритания, 1992, 104 мин.

Сценарий авторлары: А. Мойле, Л. Фрэнк. Қоюшы - режиссер: Л. Борден. Қоюшы - оператор: Джек Н. Грин. Қоюшы - суретшілер: А. Ганз, И. Олбрайт, И. Льюис. Композитор: Г. Ревелл. Рөлдерде: Ш. Янг, П. Бергин.

«Орландо» («Orlando»)

Великобритания, Россия, Италия, Франция, Нидерланды, 1992, 94 мин.

Сценарий авторлары: С. Поттер, В. Вулф. Қоюшы - режиссер: С. Поттер. Қоюшы - оператор: А. Родионов. Қоюшы - суретшілер: Бен ван Ос, Я. Рулфс, М. Бьюкэн. Композитор: Д. Моушн, С. Поттер. Рөлдерде: Т. Суинтон, Б. Зейн, Л. Блюто, Д. Вуд.

«Батыр Баян»

«Қазақфильм», 1993, 87 мин.

Сценарий авторы: С. Елубай. Қоюшы-режиссер: С. Тәукел. Қоюшы - оператор: А. Даулбаев. Қоюшы - суретші: І. Қарсақбаев, Е. Әбдурахман. Композитор: С. Тұрысбеков. Рөлдерде: Ж. Әбдіқадыров, С. Санбаев, А. Махметова, К. Нұрланов.

«Сұр үшбұрыштағы орын» («Место на серой треуголке»)

«Қазақфильм», «Экран», 1993, 82 мин.

Сценарий авторы: Н. Жылқыбаев. Қоюшы - режиссер: Е. Шынарбай. Қоюшы - оператор: С. Косманев. Қоюшы - суретші: В. Трапезников. Рөлдерде: А. Есенболат, С. Сүлейменова, А. Мельник, Ю. Сухова.

«Аңшы отбасы» («Семья охотника»)

«Қазақфильм», 1994, 80 мин.

Сценарий авторы: Ш. Мусина. Қоюшы - режиссер: Ш. Мусина. Қоюшы - оператор: С. Куйчуманов. Қоюшы - суретші: В. Дик. Композитор: Қ. Шілдебаев. Рөлдерде: А. Бағаева, М. Өтекешева, Т. Қосубаева, Д. Кыдыралиев.

«Көгершіндер қоңыраушысы» («Голубинный звонарь»)

«Қазақфильм», 1994, 70 мин.

Сценарий авторлары: Е. Полохова, Ә. Қарақұлов. Қоюшы - режиссер: Ә. Қарақұлов. Қоюшы - оператор: Ф. Аранышев. Қоюшы - суретші: Р. Әбдірашев. Рөлдерде: Ш. Ноғайбаев, Э. Махмудова.

«Көзімнің қарасы» («Жизнеописание юного аккордеониста»)

«Қазақфильм», 1994, 70 мин.

Сценарий авторы: И. Измагамбетова. Қоюшы - режиссер: С. Нарымбетов. Қоюшы - оператор: Х. Қыдыралиев. Қоюшы - суретші: Р. Әбдрашитов. Рөлдерде: Д. Таниев, П. Хайтович, Б. Әлпейсов, Р. Айтқожанова, С. Жұмаділов.

«Абай»

«Қазақфильм» «Д`АТКино (Алматы) – АСС (Париж)», 1995, 135 мин.

Сценарий авторлары: А. Әмірқұлов, Л. Ахинжанова, А. Баранов, С. Апрымов. Қоюшы - режиссер: А. Әмірқұлов. Қоюшы-оператор: А. Сүлеев, Х. Қыдыралиев. Қоюшы - суретші: Ө. Шманов. Рөлдерде: Г. Тұрықбаев, Тұңғышбай-аль-Тарази, Б. Бейшеналиев, Ф. Жантелова, Д. Ахимов.

«Кардиограмма»

«Қазақфильм», 1995, 75 мин.

Сценарий авторы және қоюшы-режиссері: Д. Әмірбаев. Қоюшы -оператор: Б.Трошев. Қоюшы - суретші: С. Құрманбеков. Рөлдерде: Ж. Асауов, С.Тоқтыбаева, А. Таттыбекова, Г. Дұсматова, С. Жұбандықов.

«Кімнің жаны нәзік болса» («Тот кто нежнее»)

«Роскомкино», «Қазақфильм», 1996, 92 мин.

Сценарий авторлары: Л. Ахинжанова, А. Қарпықов. Қоюшы - режиссер: А. Қарпықов. Қоюшы - оператор: Н. Кириенков, А. Беркович, Г. Гидт. Композитор: Л. Десятников. Рөлдерде: Б. Жандаев, К. Качалина.

«Намыс»

«Қазақфильм», 1998, 80 мин.

Сценарий авторы: Ұ. Қолдауова. Қоюшы - режиссер: Ұ. Қолдауова. Қоюшы - оператор: С. Қойчуманов, Т. Тайшанов. Қоюшы - суретші: М. Иманбергенов. Композитор: С. Тұрысбеков. Рөлдерде: Ш. Асқарова, Г. Қалыбаева, Д. Қадыралиев, Г. Әжибекова, Т. Жаманқұлов (эль-Тарази).

«Үш ағайынды» («Три брата»)

Қазақстан, 1999, 78 мин.

Сценарий авторлары: С. Апрымов, М. Карбозов. Қоюшы - режиссер: С. Апрымов. Қоюшы -оператор: Ф. Аранышев. Рөлдерде: Қ. Жәкібаев, Ж. Вилямов, Б. Мажағұлов, Б. Қуатбаев, Р. Қабдалиева, А. Теменов.

«Десант»

«Қазақфильм», 2000, 95 мин.

Сценарий авторлары: А. Баранов, Р. Самигуллин. Қоюшы - режиссер: Л. Аранышева. Қоюшы - оператор: В. Мюльгаут. Қоюшы - суретші: Ю. Пашигорев. Композитор: Р. Қара. Рөлдерде: А. Серебряков, А. Трубицын.

«Қуыршақтар» («Волшебный спонсор/Куклы колдуна»)

«Қазақфильм», 2002, 80 мин.

Сценарий авторы: С. Райбаев. Қоюшы - режиссер: А. Сулеева, С. Райбаев. Қоюшы - оператор: Б. Сулеев. Композитор: А. Мамбетов. Рөлдерде: Б. Омаров, Ф. Абдраимов, Д. Ахимов, Р. Айткожанова.

«Жылама»

«Қазақфильм», 2002, 80 мин.

Сценарий авторлары: Ә. Қарақұлов, Е. Гордеева, Р. Байғужаева. Қоюшы - режиссер: Әмір Қарақұлов. Қоюшы - оператор: М. Нұғманов Рөлдерде: М. Мұхамедқызы, Б. Алдабергенова, Б. Шақынбаева.

«Қызжылаған» («Молитва Лейлы»)

«Қазақфильм», 2002, 149 мин.

Сценарий авторлары: Ә. Тарази, С. Нарымбетов, Р. Мұқанова. Қоюшы - режиссер: С. Нарымбетов. Қоюшы - оператор: С. Қойшыманов, А. Өтеулин. Рөлдерде: А. Есмағамбетова, Д. Ақмолда, Б. Сүлейменов, Ғ. Құлжанов, Н. Аринбасарова, Б. Цуладзе.

«Трудности перевода» («Lost in Translation»)

АҚШ, Жапония, 2003, 102 мин.

Сценарий авторы: С. Коппола. Қоюшы - режиссер: С. Коппола. Қоюшы - оператор: Л. Экорд. Қоюшы - суретші: К.К. Баррет, Энн Росс, М. Томита. Композитор: К. Шилдс. Рөлдерде: Б. Мюррей, С. Йоханссон, Д. Рибизи, А. Фэрис, А. Такэсита.

«Шиза»

Қазақстан, Ресей, Германия, Франция, 2004, 86 мин.

Сценарий авторлары: С. Бодров, Г. Омарова. Қоюшы - режиссер: Г. Омарова. Қоюшы - оператор: Х. Қыдыралиев. Композитор: Зигфрид. Қоюшы - суретші: Т. Асыранқұлов. Рөлдерде: О. Нүсіпбеков, О. Ландина, Э. Табишев, В. Сухоруков, Г. Ералиева.

«Сардар»

«Қазақфильм», 2004, 90 мин.

Сценарий авторлары: О. Агішева, Б. Қалымбетов. Қоюшы - режиссер: Б. Қалымбетов. Қоюшы - оператор: Х. Қыдыралиев, Р. Қосай Қоюшы - суретші: Ә. Шманов, А.Ророкин. Композитор: Б. Далденбаев, А. Тоқсанбаев. Рөлдерде: Қ. Қыстықбаев, С. Шандыбаева, Е. Нұрымбет, Тұңғышбай Жаманқұлов, Р. Мұраталиев, Д. Қыдыралиев.

«Аңшы»

«Қазақфильм», 2004, 93 мин.

Сценарий авторы және қоюшы - режиссері: С. Апрымов. Қоюшы - оператор: Х. Қыдыралиев, Б. Сүлеев. Қоюшы - суретшілер: Б. Шманов. Рөлдерде: Д. Қыдыралиев, А. Жуасбаев, Г. Омарова.

«Түнгі блюз» («Ночной блюз»)

«Қазақфильм», 2005, 75 мин.

Сценарий авторлары: А. Чатаева, Р. Бектұрғанова. Қоюшы - режиссер: А. Чатаева. Қоюшы - оператор: М. Алиев. Қоюшы - суретші: Е. Қодаров. Рөлдерде: А. Аюпова, Б. Ғалымгереев, З. Шегабутдинова, Э. Табишев.

«Көшпенділер»

«Қазақфильм», «Ибрус» 2005, 112 мин.

Сценарий авторы: Р. Ибрагимбеков. Қоюшы - режиссер: И. Пассер, С. Бодров-үлкені, Т. Теменов. Қоюшы - оператор: Ю. Стейгер, Д. Лаустсен. Композитор: К. Силиотто. Рөлдерде: Д. Эрнандес, А. Есмагамбетова, К. Бекер, М. Дакаскос, Т. Жаманқұлов, Д. Жолжақсынов.

«Күнә»

«Қазақфильм», 2005, 85 мин.

Сценарий авторлары: Б. Шәріп, А. Кемельбаева. Қоюшы - режиссер: Б. Шәріп. Қоюшы - оператор: Б. Трошев. Қоюшы - суретші: А. Ророкин. Композитор: Қ. Шілдебаев. Рөлдерде: Д. Қашағанова, Е. Жолжақсынов, З. Шарипова.

«Кек»

«Қазақфильм», 2006, 85 мин.

Сценарий авторы: С. Елубай. Қоюшы - режиссер: Д. Манабай. Қоюшы - оператор: Б. Сүлеев, М. Алиев. Қоюшы - суретші: С. Құрманбеков. Композитор: А. Бестыбаев. Рөлдерде: З. Тасырова, Е. Жолжақсынов, Н. Әбдіғапаров, А. Шалбаев, Х. Нарлиев.

«Сұр қарлығаш» («Стриж»)

«Қазақфильм», Қазақстан, 2007, 74 мин.

Сценарий авторлары: А. Құлбаев, Е. Звонкин. Қоюшы - режиссер: А. Құлбаев. Қоюшы - оператор: А. Костылев. Қоюшы - суретші: А. Шиндин. Рөлдерде: И. Кислова, А. Кәкенова, М. Қалдыбалин, Л. Айдарова, Б. Әлпеисов, М. Пуписов.

«Қарой»

Қазақстан, 2007, 94 мин.

Сценарий авторы: Ж. Исабаева. Қоюшы - режиссері: Ж. Исабаева. Қоюшы - оператор: Р. Қосай. Қоюшы - суретші: С. Құрманбеков. Композитор: Қ. Шілдебаев. Рөлдерде: Е. Түсіпов, Е. Оспанқұлов, Қ. Демесін.

«Шұға»

«Қазақфильм», «Қадам», РВ Film, Art Cam (Қазақстан-Франция), 2007, 88 мин.

Сценарий авторы және қоюшы - режиссері: Д. Өмірбаев. Қоюшы-оператор: Б. Трошев. Қоюшы - суретші: А. Шиндин. Рөлдерде: А.Тұрғамбаева, А. Сағат.

«Дауыл әміршісі» («The Hurt Locker»)

АҚШ, SUMMIT Intertainment , 2008, 130 мин.

Сценарий авторы: М. Боал. Қоюшы - режиссер: К. Бигелоу. Қоюшы - оператор: Б. Экройд. Қоюшы - суретшілер: К. Юлиуссон, Д. Брайан, Д.Л. Литтл. Композитор: М. Белтрами, Б. Сандерс. Рөлдерде: Д. Реннер, Э. Маки, Б.Джерати, Э. Лилли, К. Камарго, Г. Пирс.

«Қош бол, Гүлсары!»

Қазақстан, 2008, 102 мин.

Сценарий авторлары: Е. Рүстембеков, Ш. Айтматов. Қоюшы - режиссер: А. Өмірқұлов. Қоюшы - оператор: А. Рубанов. Рөлдерде: Д. Қыдыралиев, Р.Айтқожанова, Ж. Мақажанова, Б. Әбділманов, Е. Өтеулинов, Н. Сегізбаев.

«Бақсы»

Казахстан, Россия, Германия, Франция, 2008, 83 мин.

Сценарий авторлары: С. Бодров-үлкені, Г. Омарова. Қоюшы - режиссер: Г. Омарова. Қоюшы - оператор: Р. Галеев. Қоюшы - суретші: А. Меңлібаева. Композитор: Зигфрид. Рөлдерде: Н. Омарбекова, Ф. Аманқұлов, А. Аянов, Т. Байсақалов, А. Абутова, Н. Әлімжанов, Т. Бексенов, С. Мерекенов, О. Нусупбаев.

«Мұстафа Шоқай»

«Қазақфильм», 2008, 140 мин.

Сценарий авторлары: А. Тарази, Е. Тұрсынов, С. Бодров-үлкені. Қоюшы - режиссер: С. Нарымбетов. Қоюшы - оператор: Х. Қыдыралиев, М. Алиев. Қоюшы - суретші: Р. Одинаев, Ю. Левицкая. Композитор: Қ. Шілдебаев. Рөлдерде: А.Бейшеналиев, К. Абдуллина, Л. Нэльская, Т. Қамшыбай, Б. Айтжанов, М. Исо Абдұлхайров, И. Гузун, А. Зорба (Мясников), Н. Аринбасарова, С. Уфимцев.

«Ойпырмай» («Дорогие мои дети/Ойпырмай»)

КосмосАрт, 2009, 82 мин.

Сценарий авторы: Ж. Исабаева. Қоюшы - режиссері: Ж. Исабаева. Қоюшы - оператор: В. Зажерило, И. Нарымбетов. Қоюшы - суретші: Б. Жандарбеков. Композитор: П. Ли. Рөлдерде: А. Ідришева, Е. Төлегенов, А. Қалықов, Р. Адығанова, Е. Жарылқасынұлы, Д. Әбікеева.

«Секер»

«Қазақфильм», 2009, 72 мин.

Сценарий авторлары: Ғ. Насыров, Б. Шекеров. Қоюшы-режиссер: С.Құрманбеков. Қоюшы-оператор: Р. Қосай. Композитор: А. Тосқанбаев. Рөлдерде: А. Ахметбекова, И. Гринева, Н. Ыхтымбаев, Б. Қалымбетов.

«Келін»

«Қазақфильм», 2009, 82 мин.

Сценарий авторлары: А. Құбат, Е. Тұрсынов, М. Сарулу. Қоюшы - режиссер: Е.Тұрсынов. Қоюшы - оператор: М. Алиев. Қоюшы - суретші: А.Ророкин. Рөлдерде: Г. Жабаева, Т. Садықов, Е. Нұрымбет, Қ. Қыстықбаев, Н.Тұрғанбаев.

«Біржан сал»

«Қазақфильм», 2009, 76 мин.

Сценарий авторы: Т. Әсемқұлов. Қоюшы - режиссер: Р. Әлпиев, Д. Жолжақсынов. Қоюшы - оператор: Р. Ибрагимов. Қоюшы - суретші: Р. Одинаев. Композитор: Т. Мұхамеджанов. Рөлдерде: Д. Жолжақсынов, А. Матай, А. Исмағұлов, Б. Әбділманов, Т. Қуаныш, С. Оразбаев, Г. Тутова.

«Трубатур»

Россия, Қазақстан, 2010, 40 мин

Сценарий авторы: Э. Гильман. Қоюшы - режиссер: Э. Гильман. Қоюшы - оператор: О. Свиридова. Қоюшы - суретші: Э. Шибанов. Композитор: М. Макарова. Рөлдерде: Б. Сүйөншалина, Т. Байсақалов, А. Кортнев.

«Жеңіс семсері» («Меч победы»)

Қазақстан, 2012, 100 мин.

Сценарий авторы: Ә. Сулеева, А. Райбаев. Қоюшы - режиссер: Ә. Сулеева. Композитор: А. Мамбетов. Рөлдерде: Е. Нұрымбет, Д. Садыбеков, А. Бейшеналиев.

«Жаужүрек Мың бала»

«Sataifilm», 2012, 133 мин.

Сценарий авторлары: Т. Жақсылықов, Ж. Сыздықов, М. Мамырбеков. Қоюшы - режиссер: А. Сатаев. Қоюшы - оператор: Х. Қыдыралиев. Қоюшы - суретші: Қ. Тлеубаев, Ә. Шалабаева. Рөлдерде: А. Төлепов, А.Өтепбергенов, Қ. Анарбекова, Т. Мейрамов, Ә. Әнуарбек, Т. Аралбай, Э.Ондар.

«Молодая кровь» («Son of a Gun»)

Австралия, Великобритания, Канада, 2013, 110 мин.

Сценарий авторы: Д. Эйвери, Д. Колли. Қоюшы - режиссер: Д.Эйвери, Қоюшы- оператор: Н. Блэк. Қоюшы-суретші: Ф. Кромби, С. Нэш, Т. Ламера. Композитор: Д. Курзель. Рөлдерде: Б. Туэйтс, Ю. МакГрегор, А. Викандер.

«Нағима»

«Sun Production», 2013, 120 мин.

Сценарий авторы: Ж. Исабаева. Қоюшы - режиссері: Ж. Исабаева. Қоюшы - оператор: С. Жангазинов. Қоюшы - суретші: А. Болкунов. Рөлдерде: Д. Тукубаева, Г. Пьянова, Н. Шархан, М. Неженцева, А. Мухаметжанов.

«Сүт, қаймақ және сүзбе»

Қазақстан, 2013, 70 мин.

Сценарий авторы: Э. Гильман. Қоюшы - режиссер: Э. Гильман. Қоюшы - оператор: Б. Шалдарбеков. Қоюшы - суретші: С. Доттер, Н. Жапақов. Рөлдерде: Л. Нығматуллина, Г. Силбаева, Т. Садықова, Д. Әбдіғалпаров.

ҚОСЫМША Б

Зерттеу жұмысына үлес қосқан материалдар



Сурет Б 1 – Любовь Орлова, «Цирк» фильміндегі
Марион Диксон бейнесі
(1936, реж.Г.Александров, КСРО)



Сурет Б 2 – Грета Гарбо, «Ниночка» фильміндегі
Нина бейнесі
(1939, реж.Э.Любич, АҚШ)



Сурет Б 3 – Тильда Суинтон, «Орландо» фильміндегі
Орландо бейнесі
(1992, реж.С.Поттер, Ұлыбритания)



Сурет Б 4 – Ксения Волынцева, «Сұр қарлығаш» фильміндегі
Айнұр бейнесі
(2007, реж.А.Құлбаев, «Қазақфильм»)



Сурет Б 5 – Аяулым Ахметбекова, «Секер» фильміндегі
Секер бейнесі
(2009, реж.С.Құрманбеков, «Қазақфильм»)