

*Садан И., магистрант
магистрант 2 курса кафедры «История и теория кино»
Казахская национальная академия искусств имени Темирбека
Жургенова
Казахстан, г. Алматы*

ЖЕНСКАЯ ЖЕРТВЕННОСТЬ КАК УСТОЙЧИВЫЙ СТЕРЕОТИП В КАЗАХСТАНСКОМ КИНО

Аннотация: в статье рассматривается женская жертвенность как один из устойчивых гендерных стереотипов казахстанского игрового кино. Актуальность исследования определяется тем, что образ страдающей женщины продолжает воспроизводиться в национальном кинематографе в формах материнского подвига, семейного долга, социального выживания и телесного страдания. Цель статьи заключается в выявлении исторических и визуально-драматургических механизмов формирования данного стереотипа. На основе гендерного, историко-культурного и кинотекстуального анализа показано, что современное казахстанское кино одновременно сохраняет архетип женской жертвенности и постепенно проблематизирует его через появление новых форм женской субъектности.

Ключевые слова: казахстанское кино, гендерные стереотипы, женский образ, жертвенность, материнство, мужской взгляд, субъектность.

*Sadan I., Master's student
2nd-year Master's student, Department of History and Theory of Cinema
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Kazakhstan, Almaty*

FEMALE SELF-SACRIFICE AS A STABLE STEREOTYPE IN KAZAKHSTANI CINEMA

***Abstract:** the article examines female self-sacrifice as one of the stable gender stereotypes in Kazakhstani feature cinema. The relevance of the research is determined by the fact that the image of the suffering woman continues to be reproduced in national cinema through motherhood, family duty, social survival and bodily suffering. The aim of the article is to identify the historical, visual and dramaturgical mechanisms through which this stereotype is formed. Using gender, historical-cultural and film-textual analysis, the study shows that contemporary Kazakhstani cinema both preserves the archetype of female self-sacrifice and gradually problematizes it through new forms of female subjectivity.*

***Keywords:** Kazakhstani cinema, gender stereotypes, female image, self-sacrifice, motherhood, male gaze, subjectivity.*

ВВЕДЕНИЕ

Кинематограф Казахстана на протяжении всей своей истории выступал не только зеркалом социально-культурных процессов, но и активным инструментом конструирования гендерной идентичности. Одним из самых устойчивых и глубоко укорененных архетипов на казахстанском экране является женская жертвенность. Этот стереотип, переходящий из эпохи в эпоху, представляет женщину как существо, чья социальная и моральная значимость напрямую зависит от ее готовности жертвовать личными интересами, талантом, свободой выбора или самой жизнью ради семьи, детей, мужа, рода или Родины.

Актуальность темы определяется тем, что образ жертвенной женщины продолжает воспроизводиться даже в тех фильмах, которые внешне претендуют на критику патриархального порядка. На уровне сюжета героиня может быть показана как страдающая от давления семьи, бедности, насилия или социальных обстоятельств, однако сама структура повествования нередко по-прежнему оценивает ее через терпение, самоотречение и способность сохранять нравственную чистоту. Поэтому

женская жертвенность в казахстанском кино требует анализа не только как отдельный мотив, но и как устойчивый механизм формирования гендерного стереотипа.

Цель статьи - рассмотреть, каким образом в казахстанском игровом кино формируется и трансформируется стереотип женской жертвенности. Для достижения этой цели необходимо проследить исторические формы данного образа, выявить его связь с традиционными и советскими моделями женственности, а также показать, как современное кино одновременно воспроизводит и проблематизирует этот стереотип. В центре внимания находятся фильмы, в которых женский персонаж оказывается включен в систему семейного долга, материнского подвига, социального выживания или телесного страдания.

Научная проблема статьи заключается в том, что жертвенность в экранном образе женщины часто воспринимается как естественное качество женственности, хотя в действительности она является результатом культурного, идеологического и визуального конструирования. В этом смысле анализ женской жертвенности позволяет выявить, как кино не только отражает существующие гендерные нормы, но и участвует в их эмоциональном закреплении в массовом сознании.

МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Методологическую основу статьи составляет качественный анализ кинематографического текста, совмещающий гендерный, историко-культурный и визуально-драматургический подходы. Гендерный анализ позволяет рассматривать женский образ не как нейтральный художественный элемент, а как систему социальных ожиданий, связанных с материнством, семейным долгом, браком, терпением и моральной ответственностью.

Историко-культурный метод применяется для сопоставления советского, постсоветского и современного этапов развития

казахстанского кино. Такой подход дает возможность проследить, как меняется форма жертвенности: от сакрализованного материнского подвига и социалистической идеи служения коллективу к постсоветской уязвимости и современным сюжетам социального выживания.

Анализ направлен на изучение не только сюжета, но и экранной формы: композиции кадра, крупного плана, молчания, телесности, ритма, света, цвета и драматургической функции женского персонажа. Особое значение имеет концепция «мужского взгляда» Лауры Малви, поскольку она позволяет рассматривать женщину в кино как объект визуальной организации кадра и зрительского восприятия.

Материалом исследования выступают казахстанские игровые фильмы разных периодов: «Сказ о матери», «Гауһартас», «Келін», «Айка», «Мариям», «Жылама», а также современные картины, в которых возникает попытка переосмыслить женский образ через активность, сопротивление и субъектность. Выбор фильмов обусловлен тем, что в них мотив женской жертвенности выражен наиболее отчетливо и позволяет выявить устойчивые модели репрезентации.

РЕЗУЛЬТАТЫ ОРИГИНАЛЬНОГО АВТОРСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Анализ показывает, что в советский период женский образ в казахстанском кино формировался под влиянием двух векторов: идеологического требования показать «освобожденную женщину Востока» и культурного культа матери-героини. Эталонным примером жертвенности стал фильм Александра Карпова «Сказ о матери» (1963). Образ Матери, воплощенный Аминой Умурзаковой, стал национальным архетипом. Героиня теряет на войне единственного сына, но находит в себе силы продолжать жить и помогать другим, становясь олицетворением коллективного страдания и стойкости. Здесь жертвенность сакрализуется:

немота, слезы и статичность материнской фигуры в кадре выступают не просто как эмоции, а как элемент ритуала коллективной памяти.

В подобных фильмах материнское страдание получает высокую моральную оценку. Женщина становится символом народа, памяти и исторической травмы, но при этом ее индивидуальная биография отходит на второй план. Зритель видит не столько личность со своими желаниями, сколько обобщенный образ Матери, чья ценность определяется способностью пережить утрату и сохранить нравственную силу. Таким образом, жертвенность превращается в эстетическую и идеологическую норму, через которую кино объясняет женскую значимость.

Параллельно развивался стереотип «просвещенной жертвенности» в фильмах о строительстве социализма, где героиня жертвует традиционным укладом и личным выбором ради служения государственным интересам. В таких сюжетах женщина получает доступ к образованию, труду и общественной активности, однако эта активность часто оказывается подчинена внешнему идеалу. Ее освобождение показывается не как право на индивидуальную судьбу, а как включение в новый коллективный порядок. В результате субъектность женщины остается ограниченной: она может быть активной, но только в той мере, в какую ее активность совпадает с государственным или общественным заданием.

Особое место в казахстанском кино занимает фигура келін, то есть невестки, чья роль в экранных сценариях часто сводится к «бремени молчания» и терпения. В классической картине «Гауһартас» (1975) героиня Салтанат предстает как примерная невестка, страдающая от грубости мужа и непонимания, но сохраняющая кротость до самого трагического финала. Визуально этот образ строится через мягкость, сдержанность, внутреннее достоинство и невозможность открытого протеста. Именно молчание становится главным знаком ее нравственной чистоты.

Однако проблема заключается в том, что подобная поэтизация страдания может закреплять опасную культурную формулу: хорошая женщина - это та, которая терпит. Даже если фильм вызывает сочувствие к героине, он одновременно воспроизводит представление о женской добродетели как о способности переносить унижение без разрушения семейного порядка. В этом смысле образ Салтанат остается важным не только как художественный символ, но и как пример того, как кино формирует эмоциональную привычку воспринимать женское страдание как естественную часть семейной жизни.

Этот стереотип получил радикальное и спорное переосмысление в фильме Ермека Турсунова «Келін» (2009). Здесь женщина лишена голоса, поскольку в фильме отсутствуют диалоги, и представлена как объект родового обмена и биологического воспроизводства. Жертвенность в данном контексте тесно переплетена с телесностью: тело женщины становится пространством борьбы мужских интересов, а ее способность терпеть боль, насилие и подчинение возводится в ранг «естественной» природной функции. При всей художественной условности фильма такая модель вновь связывает женственность с молчанием и подчинением телесному циклу рода.

После распада СССР, в период «казахской новой волны», характер жертвенности изменился. Героини 1990-х годов часто изображались как пассивные жертвы социального коллапса, насилия, бедности или моральной дезориентации. Женские персонажи лишались даже той символической опоры, которую давала советская идеология, и оказывались в мире, где мужская агрессия, экономическая нестабильность и отсутствие социальных гарантий делали женскую уязвимость почти неизбежной. В таких сюжетах жертвенность уже не прославляется напрямую, а становится симптомом разрушенной социальной среды.

В современном кино 2010-2020-х годов стереотип жертвенности продолжает доминировать, но приобретает форму социального выживания. В фильме «Айка» (2018) материнская тема доведена до предельной телесной и психологической напряженности: героиня существует в пространстве миграции, долгов, холода и постоянного страха. Ее материнство не романтизируется, а показывается как тяжелейшая социальная нагрузка. Тем не менее зрительская эмоция все равно строится вокруг женской способности выдерживать нечеловеческие обстоятельства, то есть вокруг той же формулы жертвенности, только перенесенной в реалистический и жесткий контекст.

В фильме Шарипы Уразбаевой «Мариям» (2019) жертвенность приобретает иной оттенок. Героиня остается без мужа и вынуждена самостоятельно обеспечивать детей в аульной среде, где социальные институты не дают ей достаточной поддержки. Здесь важно, что фильм не превращает страдание в красивый символ. Напротив, он показывает рутину выживания: работу, усталость, бытовую неопределенность, давление обстоятельств. В этом случае жертвенность уже не выглядит только нравственным идеалом; она становится следствием социального устройства, в котором женщина вынуждена брать на себя ответственность за семью при отсутствии реальной защиты.

Фильм «Жылама» (2002) демонстрирует еще один вариант данного мотива - жертвенность через талант и творческое призвание. Кульминация фильма связана с самопожертвованием героини-певицы, которая рискует навсегда потерять голос, чтобы спеть арию ради больной девочки. Здесь женская жертва приобретает возвышенный, почти мелодраматический характер: искусство, материнская забота и самоотречение соединяются в единую эмоциональную формулу. Но и в этом случае женская ценность определяется не только талантом, а готовностью поставить чужую жизнь и чужую боль выше собственной судьбы.

В результате можно выделить несколько устойчивых моделей женской жертвенности. Первая модель - материнская, где женщина сакрализуется через потерю, заботу и бесконечное терпение. Вторая - семейно-патриархальная, связанная с образом келін, жены или дочери, обязанной сохранять порядок даже ценой собственного счастья. Третья - социальная, где героиня становится жертвой бедности, миграции, насилия или институционального равнодушия. Четвертая - творческая или духовная, где женщина жертвует своим даром ради другого человека. Эти модели различаются по историческому и жанровому контексту, но все они связывают женственность с отказом от себя.

Особую роль в закреплении этих моделей играет визуальный язык. Женская жертвенность часто передается через крупные планы лица, слезы, паузы, неподвижность тела, приглушенную цветовую гамму и замедленный ритм. Камера как будто предлагает зрителю не столько услышать женщину, сколько созерцать ее страдание. В результате женский персонаж оказывается эмоциональным центром фильма, но не всегда получает полноценное право на действие. Он может вызывать сочувствие, однако его голос, выбор и протест остаются ограниченными.

Устойчивость стереотипа жертвенности во многом обусловлена преобладанием мужского взгляда в режиссуре и сценарном мышлении. Женщина в таких нарративах нередко выступает второстепенной социальной ролью, приложением к мужскому образу, объектом спасения или моральным испытанием для мужчины. Ее страдание помогает раскрыть кризис семьи, общества или мужской идентичности, но сама женская судьба при этом может оставаться инструментом чужого драматургического развития.

Однако появление женщин-режиссеров начинает трансформировать этот стереотип. В работах Жанны Исабаевой, Шарипы Уразбаевой и других авторов страдание женщины не исчезает, но меняется его смысл.

Героиня уже не просто терпит обстоятельства, а принимает решения, действует, ошибается, сопротивляется и несет ответственность за свой выбор. В такой оптике жертвенность перестает быть обязательным доказательством женской нравственности и становится проблемой, которую фильм предлагает критически осмыслить.

Показателен и более широкий сдвиг в сторону героинь, которые не сводятся к образу страдальницы. В фильме «Томирис» архетип жертвы замещается архетипом женщины-воина: героиня защищает свой народ не через пассивное страдание, а через активную борьбу и политическую волю. Такой образ также может быть мифологизированным, однако он важен тем, что расширяет набор допустимых женских ролей в национальном кино. Женщина получает возможность быть не только матерью, женой или жертвой, но и субъектом исторического действия.

Вместе с тем полное преодоление стереотипа женской жертвенности пока не произошло. Даже современные фильмы, стремящиеся к социальной критике, часто строят драматургию вокруг женской боли. Это связано с тем, что страдающая женщина остается одним из самых узнаваемых и эмоционально сильных кодов национального кино. Он легко считывается зрителем, вызывает сочувствие и позволяет говорить о сложных социальных проблемах. Но именно поэтому данный код нуждается в критическом анализе: привычность образа не означает его нейтральности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный анализ показывает, что женская жертвенность является не случайным мотивом, а устойчивым гендерным стереотипом, проходящим через разные исторические периоды и жанровые формы казахстанского кино. В советском кино она сакрализуется через материнство и коллективную память; в постсоветском кино становится

симптомом социального распада; в современном кино часто превращается в образ выживания, сопротивления и вынужденной ответственности.

Решение поставленной научной проблемы заключается в выявлении того, что жертвенность не является естественным свойством женского образа, а формируется системой культурных ожиданий, драматургических схем и визуальных приемов. Казахстанское кино на протяжении длительного времени закрепляло представление о женственности как о терпении, молчании и готовности к самоотречению. При этом в современных фильмах все чаще возникает критический взгляд на данную модель: страдание женщины начинает восприниматься не как норма, а как следствие социального и патриархального устройства.

Практическое значение результатов исследования состоит в возможности их применения при дальнейшем изучении гендерной репрезентации в казахстанском кино, при разработке учебных курсов по истории национального кинематографа, а также при анализе современных экранных образов женщины. Перспективным направлением дальнейшего исследования является сопоставление жертвенной женственности с новыми формами женской субъектности, где героиня получает право не только страдать, но и самостоятельно определять траекторию собственной жизни.

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Абикеева Г. О. Динамика женских образов в кино Центральной Азии // Вестник ВГИК. 2010. № 6. С. 37-45.
2. Габдрашитова К., Мукушева Н. Поэтические символы в современном феминистическом кино Казахстана // Central Asian Journal of Art Studies. 2023. Т. 8, № 1. С. 30-48.
3. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории / под ред. Е. Гаповой. Минск: ПроPILEи, 2000.

4. Мурсалимова Г., Аманжол А. Архетипические женские образы в фильмах женщин-режиссеров современного казахского кинематографа // Central Asian Journal of Art Studies. 2025. Т. 10, № 1.
5. НАО «КИОР «Рухани жаңғыру». Методические рекомендации по трансформации гендерных стереотипов в кино. Нур-Султан, 2020.
6. Ногербек Б. Р. Экрано-фольклорные традиции в казахском игровом кино. Алматы: RUAN, 2008.
7. Уразбаева Ш. Н. Репрезентация гендера в современном казахском кино (1991-2016): дис. ... д-ра философии (PhD). Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2019.
8. Усманова А. А. Трансформация женского образа в постсоветском кинематографе: от альтруистической жертвенности к автономной субъектности // Universum: филология и искусствоведение. 2025. № 6 (132).