ҒТАМР 13.11.25 https://doi.org/10.26577/jpcp97320269

Д.А. Маткерим[1*], Ж.Б. Болдыков[2], А. Рафет Озкан[3]

[1] Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Алматы, Қазақстан
[2] «Бозоқ» мемлекеттік тарихи-мәдени мұражай-қорығы, Астана, Қазақстан
[3] Анкара университеті, Анкара, Түркия
*e-mail: onertanu@kaznai.kz

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ШЕТЕЛДІК ДРАМАТУРГИЯНЫҢ ЭКРАНДЫҚ АДАПТАЦИЯСЫ: МАҒЫНАЛАР ТРАНСФОРМАЦИЯСЫ ЖӘНЕ МӘДЕНИ БІРЕГЕЙЛІКТІ ІЗДЕУ

Мақалада шетелдік драматургияның Қазақстан кинематографындағы экрандық адаптация тетіктері мәдени бірегейлікті іздеу және әмбебап мағыналарды реконтекстуализациялау құралы ретінде қарастырылады. Зерттеу материалы ретінде әзербайжан драматургі Исмаил Иманның «Астара бақтары немесе Цитрусты теракт» пьесасы, тәуелсіз «Şam» театрының «№37» спектаклі және режиссер Жандос Айбасовтың осы аттас көркем фильмі алынды. Мағыналар трансформациясы алты өзара байланысты бағыт бойынша талданады: ономастикалық бейімдеу, тілдік саясат, әйел бейнесін «ұят» концептісі арқылы репрезентациялау, отбасы институтын қайта пайымдау, геосакралды контекстегі Балқаш көлінің метафорасы және ұлттық рәсімдердің жаһандану ықпалымен өзгеруі. Зерттеу әдіснамасы компаративтік, герменевтикалық және кросс-мәдени талдау тәсілдерін біріктіреді.

Зерттеу нәтижелері пьесаның әмбебап драматургиялық өзегі сақталғанымен, кейіпкер есімдері, тіл, мінез-құлық үлгілері, кеңістік символдары және рәсімдік формалар қазақстандық экран кеңістігінде жаңа мәдени мағына иеленетінін көрсетті. Кинонұсқада ашық саяси экспрессия бәсеңдеп, отбасы жарақаты, жады және жауапкершілік мәселелері алдыңғы қатарға шығады. Зерттеудің ғылыми жаңалығы шетелдік мәтінді ұлттық кинокеңістікке бейімдеудің алты стратегиясын жүйелеуінде және экрандық адаптацияны деколониялық рефлексия мен қазіргі қазақстандық бірегейлікті құрастыру тетігі ретінде түсіндіруінде. Практикалық маңызы ұсынылған үлгіні шетелдік драматургиялық шығармаларды отандық театр мен киноға бейімдеу барысында қолдану мүмкіндігімен айқындалады.

Түйін сөздер: қазақстандық кино, экрандық адаптация, шетелдік драматургия, мәдени бірегейлік, реконтекстуализация.

D. Matkerim[1*], Zh. Boldykov[2], A. Rafet Ozkan[3]

[1]Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Almaty, Kazakhstan
[2]Bozok State Historical and Cultural Museum-Reserve, Astana, Kazakhstan
[3]Ankara University, Ankara, Türkiye
*e-mail: onertanu@kaznai.kz

Screen Adaptation of Foreign Drama in Kazakhstan: Transformation of Meanings and the Search for Cultural Identity

This article examines screen adaptation of foreign drama in Kazakhstani cinema as a means of recontextualizing universal meanings and constructing cultural identity. The study focuses on Azerbaijani playwright Ismail Iman's The Gardens of Astara, or the Citrus Terror Attack, the stage production No. 37 by the independent Şam Theatre, and its film adaptation directed by Zhandos Aibasov. The analysis is organized around six interrelated dimensions: onomastic adaptation, language policy, the representation of the female character through the concept of uyat, the rethinking of the family institution, the geosacral context of Lake Balkhash, and the transformation of national rituals under globalization. The methodology combines comparative, hermeneutic, and cross-cultural analysis and draws on Linda Hutcheon's and Robert Stam's theories of adaptation, together with Benedict Anderson's and Erik Erikson's approaches to cultural identity.

The findings show that, while the universal dramatic core of the play is retained, names, language, behavioural models, spatial symbols, and ritual forms acquire new meanings in the Kazakhstani screen context. The film reduces overt political expression and shifts the emphasis toward

 © 2026 Al-Farabi Kazakh National University

family trauma, memory, and responsibility. The study's contribution lies in systematizing six transformation strategies through which a foreign text becomes a tool for decolonial reflection and for imagining a contemporary Kazakhstani identity. The proposed model also has practical value for filmmakers, playwrights, and theatre practitioners adapting foreign dramatic works to local cultural settings.

Keywords: Kazakhstani cinema, screen adaptation, foreign drama, cultural identity, recontextualization.

Д.А. Маткерим[1*], Ж.Б. Болдыков[2], А. Рафет Озкан[3]
[1]Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова, Алматы, Казахстан
[2]Государственный историко-культурный музей-заповедник «Бозок», Астана, Казахстан
[3]Университет Анкары, Анкара, Турция
*e-mail: onertanu@kaznai.kz

Экранная адаптация зарубежной драматургии в Казахстане: трансформация смыслов и поиск культурной идентичности

В статье рассматриваются механизмы экранной адаптации зарубежной драматургии в кинематографе Казахстана как способ реконтекстуализации универсальных смыслов и конструирования культурной идентичности. Материалом исследования служат пьеса азербайджанского драматурга Исмаила Имана «Сады Астары, или Цитрусовый теракт», спектакль «№37» независимого театра «Şam» и одноимённый фильм режиссёра Жандоса Айбасова. Анализ проводится по шести взаимосвязанным направлениям: ономастическая адаптация, языковая политика, репрезентация женского образа через концепт «ұят», переосмысление института семьи, геосакральный контекст метафоры озера Балхаш и трансформация национальных обрядов под влиянием глобализации. Методология объединяет компаративный, герменевтический и кросс-культурный подходы и опирается на теории адаптации Л. Хатчеон и Р. Стэма, а также концепции культурной идентичности Б. Андерсона и Э. Эриксона.

Результаты показывают, что при переносе пьесы в казахстанское экранное пространство её универсальное драматургическое ядро сохраняется, тогда как имена, язык, модели поведения, пространственные символы и обрядовые формы получают новое культурное значение. Фильм ослабляет внешнюю политическую экспрессию и переносит акцент на семейную травму, память и ответственность. Научная новизна исследования заключается в систематизации шести стратегий трансформации, посредством которых зарубежный текст становится инструментом деколониальной рефлексии и поиска современного казахстанского образа. Практическая значимость состоит в возможности использовать предложенную модель при адаптации зарубежной драматургии для отечественного театра и кино.

Ключевые слова: казахстанское кино, экранная адаптация, зарубежная драматургия, культурная идентичность, реконтекстуализация.

Кіріспе

Жаһандану және халықаралық мәдени алмасу қарқын алған кезеңде қазақстандық кино өзін-өзі айқындау мен жаңа көркемдік формаларды іздеу үдерісін бастан өткеруде. Осы зерттеу қазіргі экран өнерін талдауға мүмкіндік беретін шетелдік пьесалардың бейімделуіне бағытталған. Қазақстандық кинодағы мұндай туындыларды саралау шетелдік драматургияны бейімдеу тақырып пен көркемдік тәсілді жай ғана көшіру емес, бастапқы мәтінді жаңа мәдени контексте қайта мағыналандыратын үдеріс екенін көрсетеді.

Зерттеуде заманауи қазақстандық кинода мәдени бірегейлікті іздеудің өзіндік тәсілдеріне баса назар аударылады. Шетелдік драматургияны Қазақстанның театр және кино кеңістігіне бейімдеу мәселесіне қызығушылықтың артуы отандық өнердің классикалық және заманауи әлемдік сюжеттермен диалог құруға ұмтылысын танытады. Осы тұрғыдан шетелдік драматургия мәдени өзін-өзі танудың «айнасы» ретінде қарастырылады. Шетелдік сюжетті қазақстандық қала немесе ауыл болмысына икемдегенде жеке таңдау мен ұжымдық жауапкершілік, отбасы институтының нормалары мен кейіпкердің дербес мүддесі арасындағы қайшылықтар айқындалады.

Ұжымдық жарақат пен апатты бейнелеу мәдениеттер арасындағы айырмашылықтарды анық көрсетеді. Кейбір батыстық драматургиялық үлгілерде қаза болғандарды еске алу рәсімі ашық қоғамдық формада берілсе, қазақстандық

мәдени тәжірибеде қайғыны еңсеру көбіне отбасылық және туыстық рәсімдермен (ас беру, құран бағыштау) сабақтасып, сакралды сипат алады.

Мәдениеттер арасындағы көзге бірден байқала бермейтін айырмашылықтарды экран тілімен жеткізу күрделі. Сондықтан қазақстандық режиссерлер кейіпкер қасіретінің тереңдігін көрсете отырып, қазақ мәдениетіне тән «ұят», сабыр, ұстамдылық және салт-дәстүр нормаларын кино тілінің бейнелік құралдарымен үйлестіруге тиіс. Осылайша, кинематографиялық тәсілдер көркемдік шешімді ғана емес, «Қазіргі қазақстандық кім?» деген мәдени-әлеуметтік сауалға берілетін жауаптың сипатын да айқындайды.

Зерттеудің мақсаты – әзербайжан драматургі Исмаил Иманның «Астара бақтары немесе Цитрусты теракт» пьесасы негізінде түсірілген режиссер Жандос Айбасовтың «№37» көркем фильмі мысалында шетелдік драматургиялық мәтінді қазақстандық кинокеңістікке бейімдеу және реконтекстуализациялау тәсілдерін кешенді түрде айқындау.

Зерттеудің міндеттері: Л. Хатчеон мен Р. Стэмнің тұжырымдамаларына сүйене отырып, драмалық мәтіннің аудиовизуалды жүйеге ауысуындағы мағыналық өзгерістер мен жаңа символдардың қалыптасуын анықтау; Э. Эриксон мен Б. Андерсонның теориялары аясында трансформацияның алты бағыты арқылы мәдени бірегейліктің құрастырылуын талдау; шетелдік мәтіннің отандық кинода деколониялық рефлексияның «айнасына» айналу тетіктерін көрсету.

Зерттеу қазақстандық өнертануда экрандық адаптацияны мәдени бірегейлікпен сабақтастыра талдаудың әдіснамалық үлгісін ұсынады және көшпелі мәдениет этикасы мен жаһандық трансформациялар тоғысында қалыптасатын қазіргі қазақстандық бірегейліктің көркемдік моделін теориялық тұрғыдан негіздейді. Нәтижелер шетелдік классикалық және заманауи мәтіндерді ұлттық кинокеңістікке бейімдейтін сценаристер мен режиссерлер үшін практикалық бағдар бола алады.

Зерттеудің теориялық негізін мәдени және ұлттық бірегейлік мәселелерін қарастырған Б. Андерсон, Э. Эриксон, С. Хантингтон, С. Бенхабиб және С. Холл еңбектері, сондай-ақ экрандық адаптацияны интертекстуалдық және семиотикалық үдеріс ретінде түсіндіретін Л. Хатчеон, Р. Стэм және Дж. Блюстоун тұжырымдамалары құрайды. Бұл еңбектер дәстүр мен жаһандану арасындағы қайшылықты, мәдени кодтардың қайта жазылуын және драмалық мәтіннің аудиовизуалды жүйеге ауысуын кешенді түрде талдауға мүмкіндік береді.

Пайдаланылған әдебиеттерді шолу Қазақстандағы шетелдік драматургияның экрандық бейімделуін зерттеу бірнеше ғылыми бағыттың тоғысында жүзеге асатынын көрсетеді. Жалпы адаптация теориясы (Дж. Блюстоун, Л. Хатчеон, Р. Стэм) экрандық туындыны түпнұсқадан туындайтын, бірақ одан дербес көркем шығарма ретінде қарастырады. Мәдени бірегейлік теориялары (Э. Эриксон, С. Хантингтон, Б. Андерсон, В. Малахов, С. Бенхабиб, С. Холл) экрандық бейімдеудің ұлттық мәдени мағыналарды қалыптастырудағы рөлін түсіндіруге мүмкіндік береді. Сондықтан адаптация теориясы мен мәдени бірегейлік тұжырымдамаларын өнертану және мәдениеттану тоғысында қолдану зерттеудің әдіснамалық негізін айқындайды.

Соңғы онжылдықтардағы жаһандану үдерістері әлемдік өнер кеңістігін өзгертіп, көптеген қоғамдарды ұлттық сана-сезімді қайта пайымдау қажеттілігімен бетпе-бет келтірді. Көші-қон ағындары мен жаһандық медианың ақпараттық ықпалы күшейген жағдайда дәстүрлі әлеуметтік институттардың құндылық қалыптастырудағы бұрынғы басымдығы әлсірейді. С. Хантингтон қазіргі әлемде «өзіміздікі» мен «өзгенікі» арасындағы шекаралардың көмескіленуі «Біз кімбіз?» деген сұрақты өзекті ететінін атап көрсетеді (Хантингтон, 2004, бб. 34–35).

Зерттеудің базалық ұғымы – мәдени бірегейлік. «Бірегейлік» ұғымы латынның idem («сол», «бірдей») түбірінен тарайтын identity/identité терминдерінің мағыналық өрісімен байланысты. В. С. Малахов орыс тіліндегі академиялық дәстүрде «идентичность» ұғымының «тождество» түсінігімен сабақтасатынын көрсетеді (Малахов, 1998, бб. 43–44). Э. Эриксонның классикалық тұжырымдамасында бірегейлік адамның өзін өзгелермен салыстыра бағалауы мен осы бағаларды ішкі өзіндік қабылдауымен ұштастыруы нәтижесінде үздіксіз қалыптасатын динамикалық үдеріс ретінде түсіндіріледі (Эриксон, 1996, б. 32).

Қазіргі ғылыми айналымда бірегейлік туа біткен әрі өзгермейтін қасиет емес, әлеуметтік өзара әрекет барысында қалыптасатын құрылым

ретінде қарастырылады. Б. Андерсонның «қиялдағы қауымдастық» тұжырымдамасы бойынша адам өз ұлтының немесе мәдени қауымының басқа мүшелерімен тікелей таныс болмаса да, олармен ортақ менталдық байланысын елестетеді (Андерсон, 2001). С. Бенхабиб мәдениет пен бірегейліктің қазіргі дискурста өзара тығыз байланысып, бірін-бірі түсіндіретін ұғымдарға айналғанын атап өтеді (Бенхабиб, 2003).

Қазіргі әлеуметтік-гуманитарлық ғылымда мәдени бірегейлік қатып қалған мән емес, жеке тұлға немесе топтың әлеуметтік-мәдени кеңістікте өзін тануы мен айқындауының үздіксіз үдерісі ретінде түсіндіріледі. С. Холл мәдени бірегейлікті тек «болмыс» емес, тарих, тіл және мәдениет тоғысында үнемі қалыптасып отыратын «қалыптасу» үдерісі ретінде сипаттайды (Холл, 1990). Осы тұрғыдан мәдениет бірегейлікті мифтер, кодтар, құндылықтар және үжымдық жады арқылы құрастырады, ал бірегейлік сол элементтерді өзектендіру арқылы мәдениеттің сабақтастығын қамтамасыз етеді. Демек, мәдениет ұжымдық жадыны, тарихи тәжірибені, этникалық және ұлттық өзіндік сананы сақтаудың маңызды тетігі ретінде қарастырылады.

Осы теориялық негізге сүйене отырып, мақалада мәдени бірегейліктің кинематографиялық кеңістікте қалыптасуы талданады. Заманауи қазақстандық киноның әлемдік әдебиет пен драматургияға жүгінуі жаңа көркемдік шешімдердің пайда болуына жол ашады. Бұл құбылысты отандық драматургияның әлсіздігі немесе тоқырауы деп емес, жас киногерлердің әлемдік драматургиялық мұрамен диалог орнатуға және оның мүмкіндіктерін ұлттық кино тілінде қайта игеруге ұмтылысы деп бағалаған жөн.

Әдіснама

Мақаланың әдіснамалық негізін компаративтік, герменевтикалық және кросс-мәдени талдауды ұштастыратын кешенді тәсіл құрайды. Л. Хатчеонның адаптация теориясына сүйенген компаративтік әдіс Исмаил Иманның «Астара бақтары немесе Цитрусты теракт» пьесасы мен оның кинонұсқасын салыстыруға, сондай-ақ семиотикааралық ауысу барысында авторлық екпіндердің қалай өзгергенін анықтауға қолданылады.

Герменевтикалық талдау Р. Стэмнің адаптацияны «түпнұсқаға адалдық» өлшемімен ғана бағаламай, мәтінаралық диалог үдерісі ретінде қарастыру тұжырымдамасына негізделеді. Бұл тәсіл аудиовизуалды репрезентацияларды интерпретациялауға, жаңа символдар мен метафораларды айқындауға мүмкіндік береді. Экрандық интерпретация мағыналарды қайта кодтайтын динамикалық кеңістік ретінде қарастырылады; мұнда монтаж, мизансцена және дыбыстық ландшафт тәрізді аудиовизуалды маркерлер жаңа астарлы мағыналар қалыптастырады.

Кросс-мәдени талдау шетелдік мәтін мен қазақстандық әлеуметтік-мәдени шындық арасындағы менталдық айырмашылықтарды айқындауға бағытталған. Э. Эриксон мен Б. Андерсонның тұжырымдамалары аясында бұл әдіс мәдени бірегейлікті құрастыру динамикасын және дәстүр мен жаһандану тоғысындағы ұжымдық жадтың сақталу тетіктерін зерттеуге мүмкіндік береді.

Шетелдік драматургияға қызығушылық қазақ киносының қалыптасу кезеңінен-ақ байқалды. Қазақстандағы кино өндірісінің бастауын 1925 жылы Қызылордада өткен Республика Кеңестерінің V съезін хроникалық таспаға түсірумен байланыстырады; институционалдық қалыптасу 1929 жылы Алматыда «Востоккино» трестінің бөлімшесі ашылып, 1934 жылы Алматы кинохроника студиясы құрылған кезде жалғасты. 1930 жылдардан бастап «Советтік Қазақстан» деректі киножурналы жүйелі шығарылып, сол кезеңдегі идеологиялық саясатқа сәйкес әдеби туындыларды экрандау тәжірибесі қалыптасты.

1920–1930 жылдардағы қазақ киносы қатаң идеологиялық бақылау мен партиялық цензура ықпалында дамыды. 1928 жылы режиссер С. Тимошенко Д. Фурмановтың романы негізінде «Мятеж» көркем фильмін, ал 1935 жылы режиссер И. Правов И. Шуховтың «Ненависть» романы желісімен «Жау сүрлеуі» фильмін түсірді. Ол кезеңде КСРО аумағындағы халықтар бірыңғай кеңестік мәдени кеңістік құрамында қарастырылғандықтан, Д. Фурманов пен И. Шухов шығармаларын сол уақыттың өлшемімен «шетелдік» деп атау мүмкін емес еді.

Тәуелсіз Қазақстан жағдайында киноның қалыптасу кезеңіндегі мұндай экрандаулар жаңаша пайымдалады. Бұл тарихи тәжірибе кейінгі зерттеулерде ұлттық киноның бірегейлікті іздеу жолдарын қарастыруға негіз болады.

Р. Дебре әдеби-драматургиялық түпнұсқа мен дайын фильм арасындағы ауысуды трансмедиалық үдеріс ретінде қарастырады. Драмалық мәтін вербалды құралдармен құрылса, фильм сол материалды экран өнерінің аудиовизуалды құралдары арқылы қайта ұйымдастырады. Екі коммуникациялық кеңістіктің тоғысында бастапқы мағыналық құрылым авторлық мақсатқа сәйкес өзгеріп, жаңа мазмұн иеленеді. Макромәдени тұрғыдан адаптация ақпарат пен мәдени мағыналардың уақыт пен кеңістікте берілуін қамтамасыз ететін маңызды интеллектуалдық қызмет түрі болып саналады (Дебре, 2000, б. 113).

Л. Хатчеон адаптацияны мәтінді көркемдік тұрғыдан қайта өңдеудің нәтижесі ретінде түсіндіреді. Ол экрандық туындыны тек түпнұсқаға тәуелді көшірме ретінде бағалаудан бас тартып, киноның өзіндік көркемдік құралдары шығармаңы жаңа медиада дербес жүзеге асыруға мүмкіндік беретінін көрсетеді (Хатчеон, 2006, б. 82). Сондықтан қазіргі кинотануда киноадаптация дербес интерпретациялық стратегиясы бар өнер туындысы ретінде қарастырылады. Бұл ұстаным әлемдік драматургиялық мұраны ұлттық кеңістікке енгізу тәсілдерін зерттеуге жол ашады. Қазақстандағы экрандық бейімдеу фабуланы тұтас көшіру емес, негізгі мағыналарды жергілікті мәдениет, көшпелі дүниетаным және посткеңестік эстетика арқылы қайта құру үдерісі ретінде көрінеді.

Бұл трансформация семиотикааралық аударма негізделеді: вербалды жүйе аудиовизуалды жүйеге түрленеді. Дж. Блюстоун әдебиет пен киноның әртүрлі таңбалық жүйелерге жататынын, сөз абстракцияға сүйенсе, экран бейнені көрнекі түрде жүзеге асыратынын атап көрсетеді (Блюстоун, 1961, б. 78). Пьесаны киноға бейімдеу операторлық шешім, дыбыстық ландшафт және монтаж арқылы бір мезетте мол ақпарат ұсынуға мүмкіндік береді. Р. Стэм киноадаптация кеңістік, ракурс және уақыттың динамикалық алмасуы арқылы көрерменде шынайылық әсерін қалыптастыратынын көрсетеді (Стэм, 2000, б. 61). Осы қасиет кинематографқа мәдени бірегейлік элементтерінен шынайы әрі қиялға негізделген тұтас әлем құруға мүмкіндік береді.

Нәтижелер мен пікірталас

Мағыналар трансформациясы мәдени бірегейлікті іздеу құралы ретінде

Жаһандану жағдайында мәдениеттер арасындағы өзара ықпалдастықтың күшеюі экрандық адаптацияны көркем мәтінді жаңа формада қайта жасау ғана емес, мәдени мағыналарды қайта пайымдау үдерісі ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Мәдениеттанулық және мәдени-философиялық тұрғыдан экрандық бейімдеу әртүрлі мәдени кодтар тоғысатын кеңістік ретінде ұлттық бірегейлікті сақтау мен жаңаша қалыптастыруда маңызды рөл атқарады. Осы тұрғыдан Қазақстандағы шетелдік драматургияның экрандық адаптацияларын зерттеу мағыналар трансформациясы арқылы ұлттық болмыс пен мәдени бірегейліктің экранда қалай көрініс табатынын айқындауға мүмкіндік береді.

Қазақстандық режиссерлер шетелдік пьесаны жергілікті болмысқа бейімдегенде өзге мәдени контекске тән, бірақ қазақ көрерменіне жат немесе түсініксіз детальдарды іріктеп, оқиға мен хронотопты ұлттық тәжірибеге жақын бейнелермен толықтырады.

Шетелдік драматургия өзгертуге болмайтын эталон ретінде емес, өзге мәдени мәтіннен өз тарихымыз бен бейнемізді тануға мүмкіндік беретін диалогтік кеңістік ретінде қарастырылады. Мұндай тәсіл мәдени бірегейлікті іздеуге және ұлттық болмысты әлемдік кино кеңістігінде танытуға жағдай жасайды.

Мағыналар трансформациясы мен ономастика арқылы бірегейлікті іздеудің айқын мысалы – әзербайжан драматургі Исмаил Иманның 2017 жылы жарық көрген «Астара бақтары немесе Цитрусты теракт» пьесасы. Осы шығарма желісімен тәуелсіз «Şam» театрының «№37» спектаклі сахналанып, кейін толықметражды кинонұсқа жасалды. Спектакльдің премьерасы 2022 жылғы 4–5 қыркүйекте М. Әуезов атындағы Қазақ ұлттық драма театрының сахнасында өтті; қоюшы режиссері – Фархад Молдағали (М. Әуезов атындағы Қазақ ұлттық драма театры, 2022). Жандос Айбасовтың режиссерлік дебюті болған «№37» фильмі 2025 жылы түсіріліп, 2025 жылғы 20 қарашада қазақстандық прокатқа шықты (Айбасов, 2025).

Пьеса террорлық акт салдарынан ұлын жоғалтқан отбасының күйін баяндайды. Он бес жылдан кейін Расул үйіне оралады; қаза болғандар тізімінде оған №37 берілген еді. Оның оралуы отбасы мүшелерінің жылдар бойы жасырған қайшылықтарын ашып көрсетеді. Әкесі ұлын еске алу шараларындағы көпшілік алдындағы сөзін пайда көзіне айналдырған; анасы қайғыдан

кейін денсаулығынан айырылып, мүгедектер арбасына таңылған. Інісі Әнуар ағасының бұрынғы жары Зейнепке үйленіп, Расулдың құрметіне аталған баланы тәрбиелеп отыр. Сырттай тұтас көрінетін отбасы мүшелері бірін-бірі естіп, түсінуден қалған.

Фархад Молдағали түпнұсқаның негізгі драматургиялық өзегін сақтай отырып, кейіпкер есімдерін қазақ тілінің фонетикалық және мәдени ерекшеліктеріне икемдейді. Расул Ягубов пен оның аты берілген баланың есімі өзгермейді; інісі Анар – Әнуар, Сейнап – Зейнеп болып беріледі. Бұл ономастикалық өзгерістер оқиғаны жергілікті мәдени кеңістікке жақындататын ұжымдық жады маркерлері ретінде қызмет етеді. Кинонұсқада осы есімдер мен спектакльдегі бірқатар визуалды шешімдердің сақталуы театрлық интерпретация мен фильм арасындағы сабақтастықты көрсетеді.

«Анар» әзербайжан тілдік-мәдени ортасына тән болса, «Әнуар» қазақ қоғамында кең таралған есімдердің бірі. Ауыстырудың негізгі қызметі – кейіпкерді қазақ көрерменіне фонетикалық әрі мәдени түрғыдан жақындату. Сонымен бірге «Әнуар» есімінің нұр, жарық семантикасымен сабақтастығы кейіпкер бейнесіне қосымша символдық реңк береді.

Сейнап есімінің Зейнеп болып өзгертілуі де фонетикалық бейімдеумен шектелмейді. Зейнеп – жалпымұсылмандық мәдени кеңістікте орныққан, қазақ қоғамына жақсы таныс есім. Кейіпкерді отбасылық трагедияның орталығына орналастыру оның дәстүр, жауапкершілік және жеке таңдау арасындағы күрделі күйін күшейтеді. Осылайша, ономастикалық өзгерістер өзге ортадағы отбасылық драманы қазақ мәдениетінің рухани-этикалық координаттарында қайта оқуға мүмкіндік береді.

Көптеген есімдерді қазақша баламалармен ауыстырып, басты кейіпкер мен оның аты берілген баланың есімін өзгеріссіз қалдыру да маңызды. Расул бұл оқиғада түркітілдес кеңістікке ортақ әрі транзиттік тұлға ретінде көрінеді. Оның жоғалу, оралу және өзін қайта тану тәжірибесі нақты ұлттық шеңберден асып, әмбебап сипат алады. Сондықтан басты кейіпкер есімінің тұрақтылығы оның түрлі мәдени контекстерді жалғайтын қызметін күшейтеді.

Кейіпкер есімдерінің өзгертілуі «өз» кеңістігін танудың сыртқы маркері болса, олардың сөйлейтін тілі мәдени бірегейлікті қалыптастырудың терең қабатын ашады. Пьесаны қазақ тіліне драматург Әлішер Рахат аударған. Спектакльдің қазақ тілінде қойылуы және фильмнің қазақ тілінде, орыс және ағылшын субтитрлерімен прокатқа шығуы оқиғаны жергілікті аудиторияның тілдік тәжірибесіне енгізеді. Мұнда тіл көрерменге сюжетті түсіндіретін техникалық құрал ғана емес, ұлттық дүниетаным мен эмоционалдық интонацияны жеткізетін көркемдік тетікке айналады.

Салыстырмалы талдау Жандос Айбасовтың фильмін пьесаның қарапайым экрандық көшірмесі емес, дербес интерпретация ретінде қарастыруға негіз береді. Кинонұсқада ашық саяси маркерлер мен көші-қон тақырыбы әлсіретіліп, басты назар отбасы ішіндегі психологиялық драмаға аударылады. Осы өзгерісте қазақ тілі кейіпкерлер арасындағы эмоционалдық және мәдени жақындықты қалыптастыратын негізгі құралдардың біріне айналады.

Ономастика мен тілдік бейімдеуден кейін мәдени бірегейлікті құрастырудың үшінші бағыты – әйел бейнесінің репрезентациясы. Фильмде Зейнеп ұлттық құндылықтарды сақтап, ұрпаққа жеткізетін, сонымен бірге жеке қалауы мен туыстық міндеттері арасында шешім қабылдайтын күрделі тұлға ретінде көрінеді.

«№37» фильміндегі қақтығыстар дәстүрлі отбасы мен туыстық институттары жүктейтін өзара міндеттемелердің салмағын айқындайды. Оқиғада ақ пен қара, жақсылық пен жамандық арасында айқын шекара жоқ: әр кейіпкердің өз уәжі мен шындығы бар. Режиссер көрерменді бір ғана кейіпкермен толықтай сәйкестендірмей, «Олардың орнында мен не істер едім?» деген этикалық сауалмен бетпе-бет қалдырады.

Ж. Айбасовтың режиссерлік оптикасы кейіпкерлердің ішкі арпалысына, өкінішіне және бірін-бірі түсіне алмауына бағытталған. Фильм адамның өзімен және жақындарымен қарым-қатынасын зерттейді. Қақтығыс міндетті катарсиспен шешілетін классикалық драмалық модельден айырмашылығы, кинонұсқаның финалы көрерменнің жеке пайымдауы мен интерпретациясына ашық қалады.

Ұлт пен гендер қатынасын зерттеген A. Parker, M. Russo, D. Sommer және P. Yaeger редакциялаған «Nationalisms & Sexualities» жинағы ұлттық шекаралардың гендерлік бейнелер арқылы да құрылатынын көрсетеді (Паркер және т.б., 1992). Осы перспективада әйел кейіп-

кері тіл, салт-дәстүр және мәдени кодтардың тасымалдаушысы ретінде түсіндіріледі. «№37» фильмінде Зейнептің бейнесі дәл осындай мәдени бағдар қызметін атқарады, бірақ ол тек дәстүрді сақтаушы емес, моральдық таңдау жасайтын дербес субъект ретінде де беріледі.

Кинематографта мәдени тамырдан ажырау абстрактілі ұғым күйінде қалмауы үшін режиссер нақты бейнелік маркерлерге жүгінеді. Бұл фильмде Расулдың Зейнепке және отбасына қатынасы оның рухани дағдарысын айқындайтын драматургиялық құралға айналады. Бөгде ортада ұзақ уақыт өмір сүрген кейіпкер үйіне оралғанда бұрынғы құндылықтарымен және өзі қалдырған адамдардың өзгерген өмірімен бетпе-бет келеді. Осы тұрғыдан Зейнеп Расул үшін өткен өмір мен қазіргі болмысты салыстыратын рухани «айна» қызметін атқарады.

Спектакль мен фильмді салыстыру сезімді жеткізу тәсілдеріндегі айырмашылықты айқын көрсетеді. Фархад Молдағалидің қойылымында Зейнеп пен Расул оңаша қалып, кейіпкер ішкі жарасы мен жасырын сырларын сөз арқылы ашады. Театрда дауыс ырғағы мен ым-ишара алдыңғы қатарға шықса, кинода жақын план, пауза және көзқарас секілді құралдардың мүмкіндігі кең. Жандос Айбасов фильмде кейіпкерлердің ішкі толғанысын ашық сөзден гөрі жанардың түйісуі, үнсіздік және мизансцена арқылы береді; бұл шешім ұстамдылық эстетикасын күшейтеді.

Экрандағы Зейнеп – этикалық және дәстүрлі ұстанымдарды берік сақтайтын, сонымен бірге ішкі қайшылығы терең кейіпкер. Оның мінез-құлқы фильмнің мәдени логикасында «ұят» концептісімен, яғни ар-ұждан, отбасы алдындағы жауапкершілік және қоғамдық нормаларды ескеру қажеттілігімен реттеледі.

Фильм контексінде «ұят» ескішіліктің біржақты белгісі ретінде емес, кейіпкерлердің әрекетін шектейтін әрі отбасылық тұтастықты қорғауға бағыттайтын күрделі этикалық тетік ретінде ұсынылады. Расул мен Зейнептің қарым-қатынасында бұл сезім шаңырақтың бұзылуына жол бермеу, үлкендердің тыныштығын сақтау және бұрынғы шешімдердің салдарын мойындау қажеттілігімен ұштасады. Зейнеп өткен мен бүгінді жалғайтын тұлғаға айналып, оқиғаның қазақ мәдени контексінде қайта мағыналануына ықпал етеді.

Кейіпкер есімдері, тіл және әйел бейнесінен кейінгі төртінші бағыт – отбасы институты мен туыстық қатынастар жүйесінің қайта пайымдалуы.

Отбасы қазақстандық кино дәстүрінде ұлттық құндылықтар шоғырланатын негізгі кеңістіктердің бірі. Жандос Айбасов жұбайлар, ағайындылар және ата-ана мен бала арасындағы қайшылықтарды үйреншікті идеалдандырылған ракурстан емес, ішкі жарақат пен жауапкершілік тұрғысынан көрсетеді. Зейнеп пен Әнуардың өзара сырласатын көріністері ерлі-зайыптылар арасындағы ашық коммуникацияның жетіспеуін және жылдар бойы жиналған үнсіздіктің салдарын байқатады.

Бұл бағыт киноның көркемдік тілі мен диалогтарында айқындалады. Камера ескі отбасылық фотосуреттерге үңілу арқылы әулет жадысы мен шаңырақ тұтастығының символдық маңызын көрсетеді. Алайда суреттегі үйлесімді отбасы мен қазіргі шынайы қатынастар арасында алшақтық бар. Б. Андерсонның «қиялдағы қауымдастық» ұғымына ұқсастыра отырып, фильмдегі отбасыны да ортақ естелік пен елес арқылы сақталған «қиялдағы отбасы» ретінде түсіндіруге болады.

Зейнеп Расулмен оңаша сөйлескенде әдеп шегінен аттамайды. Бұрынғы жарының енді қайын ағасы ретінде оралуы олардың қарым-қатынасына жаңа моральдық шекара қояды. Спектакльдегі Зейнеп сезімін ашығырақ білдірсе, фильмдегі кейіпкер өзіне мұндай еркіндік бермейді. Расул жоғалған күні өзінің жүкті екенін білген Зейнеп баланың әулет ішінде өсуін және ұрпақ сабақтастығын жеке ренішінен жоғары қояды. Бұл шешім фильмде дәстүрлі туыстық жауапкершіліктің көрінісі ретінде ұсынылады.

Зейнептің отбасынан кетпеуіне Расулдың ата-анасына деген құрметі де әсер етеді. Ұлының қазасы туралы хабардан кейін анасының денсаулығы нашарлап, әкесінің еңсесі түскенде, ол қарттардың қайғысына ортақтасады. Кейін Әнуарға түрмысқа шығуы фильмде әмеңгерлік дәстүрімен байланыстырылып, отбасы мен ұрпақтың сабақтастығын сақтауға бағытталған шешім ретінде түсіндіріледі. Сонымен бірге бұл таңдау кейіпкерлерге жүктелген міндеттердің ауырлығын және жеке ерік пен ұжымдық жауапкершілік арасындағы ымыраның күрделілігін ашады. Фильм әмеңгерлікті қазіргі қоғамға дайын үлгі ретінде ұсынудан гөрі, туыстық институттың кейіпкер тағдырын қалай айқындайтынын көрсетеді.

Мәдени бірегейлікті іздеудің бесінші бағыты – киелі география мен туған жер образы. Фильмде Расул он бес жыл бойы хабарсыз кеткен кезеңін Балқаш көлімен байланыстырады. Қазақстанның табиғи және мәдени кеңістігінде ерекше орны бар Балқаш кино мәтінінде нақты географиялық нысаннан кейіпкердің жадысы мен ішкі тыныштығын бейнелейтін символдық мекенге айналады. Расулдың анасына «Балқашта ештеңе өзгерген жоқ» деуі уақыт тоқтап қалғандай көрінетін, ауыр тәжірибеден уақытша паналайтын кеңістік идеясын туғызады. Осы мағынада әр кейіпкердің өз қиялында қалыптастырған «Балқашы» бар деп түсіндіруге болады.

Көлдің бір бөлігінің тұщы, екінші бөлігінің тұзды болуы режиссерлік интерпретацияда өткен мен бүгіннің, үміт пен өкініштің қатар өмір сүруіне метафора болады. Әзербайжан пьесасын кросс-мәдени тұрғыдан жаңғырта отырып, Ж. Айбасов ішкі дағдарыстан жол таба алмай жүрген кейіпкер бейнесін жасайды. Фильмде мәдени бірегейлік ана тілі, туған жер, отбасы және ұжымдық жады арқылы құрылады. Бұл элементтер кейіпкердің қиындықты еңсеру үшін қауымдастыққа қайта қосылуға, жауапкершілікті мойындауға және жоғалтумен өмір сүруге ұмтылысын көрсетеді.

Алтыншы бағыт – ұлттық әдет-ғұрыптың жаһандану жағдайындағы өзгерісі. Фильм Расулдың әкесі ұлын еске алу шарасына дайындалып жатқан сәттен басталады. Оқиғаны бірден шиеленіс үстінде бастау көрерменді отбасының ұзаққа созылған жарақатына енгізеді. Еске алу рәсімі қазақ қоғамындағы дәстүрлі ас беру немесе құран бағыштау үлгісін толық қайталамай, батыстық мемориалдық шара элементтерімен аралас формада беріледі. Бұл гибридтік көрініс ұлттық рәсімдердің сыртқы мәдени ықпалмен тоғысуын байқатады.

Әкенің қара түсті ресми киіммен көпшілік алдына шығуы және шараның сахналанған сипаты салт-дәстүрдің қазіргі медиа мәдениетімен араласқанын көрсетеді. Екі халықтың діни негіздерінде ортақтық болғанымен, тарихи-мәдени тәжірибелері мен рәсімдік қалыптары бірдей емес. Сондықтан аударма мен бейімдеу барысында сыртқы форманы жай көшіру емес, оның жергілікті мәдени мағынасын қайта құру қажеттілігі туындайды. Фильмдегі қаралы жиын осы аралық күйді көрсетіп, көрерменді «жаһандық ықпал қай түста аяқталып, ұлттық мәдениет қай түста басталады?» деген сауалға жетелейді.

Дж. Блюстоунның медиалардың айырмашылығы туралы түжырымы (Блюстоун, 1961) және Ф. Джеймисонның мәдени формаларды тарихи-әлеуметтік контекстпен байланыстыра талдауы (Джеймисон, 1991) пьесаның экранға ауысуы барысында болатын өзгерістерді түсіндіруге мүмкіндік береді. Демек, сахналық мәтін киноға көшкенде жай ғана «бұрмаланбайды»; жаңа медианың көркемдік тілі мен қабылдау жағдайына сай қайта құрылады.

Айбасов фильмде жалпы план, жоғары ракурс, монтаж, дыбыстық шешім және Балқаш көліндегі символикалық финалды ұтымды пайдаланады. Қазақ киносының классикалық дәстүрімен сабақтастық танытатын бұл шешімдер отбасының ішкі күйреуін визуалды түрде көрсетеді. Композитор Шырын Базарқұлованың музыкасы мен монтаж ырғағы финалдағы метафоралық мағынаны күшейтеді.

Қорытынды

Зерттеу нәтижелері шетелдік драматургияны Қазақстан киносында экрандау үдерісінің мағыналарды трансформациялау және мәдени бірегейлікті қайта құрастыру сипатына ие екендігі туралы бастапқы болжамды негіздейді.

И. Иманның пьесасы бойынша түсірілген Ж. Айбасовтың «№37» фильміне жүргізілген компаративтік және кросс-мәдени талдау шетелдік мәтінді ұлттық кинокеңістікке бейімдеу мәдениетаралық және семиотикааралық аударманың күрделі үдерісі екенін көрсетті. Бұл үдерісте әмбебап сюжеттік өзек сақталғанымен, кейіпкерлердің тілі, есімдері, мінез-құлқы, кеңістік және рәсімдік белгілер жаңа мәдени контексте қайта мағыналанады.

Мәдени бірегейлікті құрастыру алты өзара байланысты бағыт арқылы жүзеге асады. Біріншіден, кейіпкер есімдерінің фонетикалық және семантикалық бейімделуі сюжетті қазақтың рухани-мәдени кеңістігіне жақындатады. Екіншіден, нарративтің қазақ тілінде берілуі ұлттық дүниетаным мен эмоционалдық интонацияны жеткізетін көркемдік тетікке айналады. Үшіншіден, Зейнеп бейнесі арқылы дәстүрді сақтау, жеке таңдау және туыстық жауапкершілік арасындағы күрделі қатынас ашылады; «ұят» концептісі фильм логикасында ар-ұждан мен

қоғамдық нормаларды ескеру тетігі ретінде көрінеді. Төртіншіден, отбасы институты идеалдандырылған бірлік емес, әулет жадысы, міндет, үнсіздік және ымыралар тоғысқан қайшылықты жүйе ретінде көрсетіледі. Бесіншіден, Балқаш көлі туған жер, жады және ішкі пананың метафорасына айналады. Алтыншыдан, еске алу рәсімінің гибридтік формасы ұлттық салт-дәстүрдің жаһандану ықпалымен өзгеруін бейнелейді. Осы бағыттар фильмнің қазақстандық мәдени контекстегі дербес мағыналық құрылымын қалыптастырады.

Қазақстандық режиссерлер шетелдік мәтіндерді ұлттық болмысқа бейімдеу арқылы әлемдік драматургиямен тең дәрежелі көркемдік диалог орнатады. «№37» мысалы мұндай бейімдеудің түпнұсқадан бас тарту емес, оны жергілікті тарихи жады, тіл және мәдени тәжірибе арқылы қайта оқудың тәсілі екенін көрсетеді. Бұл үдерісті деколониялық рефлексияның бір көрінісі ретінде түсіндіруге болады: қазақстандық кино сырттан келген сюжетті дайын үлгі ретінде қайталамай, оны өзінің көркемдік және мәдени мәселелерін пайымдайтын құралға айналдырады. Мұндай ұстаным 1990-жылдардағы «Қазақ киносындағы жаңа толқыннан» басталған ұлттық киноның дербес дауысын қалыптастыру үрдісімен сабақтас.

Зерттеу нәтижелері отандық кинотануда трансмедиалық зерттеулерді дамыту қажеттігін көрсетеді. Цифрландыру дәуірінде «мәтін–фильм» бағытындағы біржақты салыстыру сюжеттің театр, кино, стриминг платформалары және әлеуметтік медиа арасындағы қозғалысын толық түсіндіре алмайды. Сондықтан алдағы зерттеулерде полиэкрандық және мультиплатформалық трансформацияларды, аудиториялық қабылдауды және цифрлық дистрибуцияның мәдени мағынаға әсерін кешенді түрде қарастыру орынды.

Мүдделер қақтығысы

Авторлар мүдделер қақтығысының жоқтығын мәлімдейді.

Авторлардың үлесі

Тұжырымдама – Д. А. Маткерим; әдіснама – Д. А. Маткерим; валидация – А. Рафет Озкан, Д. А. Маткерим және Ж. Б. Болдыков; формалды талдау – Д. А. Маткерим; зерттеу – Д. А. Маткерим; ресурстар – Ж. Б. Болдыков; деректерді жинақтау – А. Рафет Озкан; бастапқы нұсқаны жазу – Д. А. Маткерим; мәтінді шолу және редакциялау – Ж. Б. Болдыков; визуализация – А. Рафет Озкан; ғылыми жетекшілік және жобаны басқару – Д. А. Маткерим.

Әдебиеттер

Хантингтон, С. (2004). *Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности* (А. Башкиров, пер.). АСТ; Транзиткнига. https://ast.ru/book/kto-my-vyzovy-amerikanskoy-natsionalnoy-identichnosti-022508/

Малахов, В. С. (1998). Неудобства с идентичностью. *Вопросы философии*, (2), 43–53.

Эриксон, Э. (1996). *Идентичность: юность и кризис* (А. В. Толстых, общ. ред. и предисл.). Прогресс. https://search.rsl.ru/ru/record/01001740807

Андерсон, Б. (2001). *Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма* (В. Г. Николаев, пер.; С. П. Баньковская, вступ. ст.). Канон-Пресс-Ц; Кучково поле. https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_bibl_208539/

Бенхабиб, С. (2003). *Притязания культуры: Равенство и разнообразие в глобальную эру* (В. И. Иноземцев, ред.). Логос. https://bigenc.ru/b/pritiazaniia-kul-tury-af77d3

Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222–237). Lawrence & Wishart. https://www.si.edu/object/cultural-identity-and-diaspora-stuart-hall%3Asiris_sil_1085206

Debray, R. (2000). *Introduction à la médiologie*. Presses Universitaires de France. https://mediologie.org/Bibliographie-sommaire.html

Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge. https://books.google.com/books?id=P2iyLIy3oigC

Bluestone, G. (1961). *Novels into film*. University of California Press. https://openlibrary.org/books/OL24391552M/Novels_into_film

Stam, R. (2000). Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. In J. Naremore (Ed.), *Film adaptation* (pp. 54–76). Rutgers University Press.

Parker, A., Russo, M., Sommer, D., & Yaeger, P. (Eds.). (1992). *Nationalisms & sexualities*. Routledge. https://www.routledge.com/Nationalisms--Sexualities/Parker-Russo-Sommer-Yaeger/p/book/9781138340909

inAlmaty.kz. (2022). *№37: спектакль*. https://www.inalmaty.kz/afisha/96773/no37

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.

Байжанова, Г. (2025, 20 ноября). «№37»: кино о нашем посттравматическом синдроме. *Власть*. https://vlast.kz/filmy/67304-no37-kino-o-nasem-posttravmaticeskom-sindrome.html

References

Huntington, S. (2004). *Kto my? Vyzovy amerikanskoi natsional'noi identichnosti* [Who are we? The challenges to America's national identity] (A. Bashkirov, Trans.). AST; Tranzitkniga. https://ast.ru/book/kto-my-vyzovy-amerikanskoy-natsionalnoy-identichnosti-022508/

Malakhov, V. S. (1998). Neudobstva s identichnost'iu [The inconveniences of identity]. *Voprosy filosofii*, (2), 43–53. (In Russian)

Erikson, E. (1996). *Identichnost': Iunost' i krizis* [Identity: Youth and crisis] (A. V. Tolstykh, Ed.). Progress. https://search.rsl.ru/ru/record/01001740807

Anderson, B. (2001). *Voobrazhaemye soobshchestva: Razmyshleniia ob istokakh i rasprostranenii natsionalizma* [Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism] (V. G. Nikolaev, Trans.). Kanon-Press-Ts; Kuchkovo pole. https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_bibl_208539/

Benhabib, S. (2003). *Pritiazaniia kul'tury: Ravenstvo i raznoobrazie v global'nuiu eru* [The claims of culture: Equality and diversity in the global era] (V. I. Inozemtsev, Ed.). Logos. https://bigenc.ru/b/pritiazaniia-kul-tury-af77d3

Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222–237). Lawrence & Wishart. https://www.si.edu/object/cultural-identity-and-diaspora-stuart-hall%3Asiris_sil_1085206

Debray, R. (2000). *Introduction à la médiologie*. Presses Universitaires de France. https://mediologie.org/Bibliographie-sommaire.html

Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge. https://books.google.com/books?id=P2iyLIy3oigC

Bluestone, G. (1961). *Novels into film*. University of California Press. https://openlibrary.org/books/OL24391552M/Novels_into_film

Stam, R. (2000). Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. In J. Naremore (Ed.), *Film adaptation* (pp. 54–76). Rutgers University Press.

Parker, A., Russo, M., Sommer, D., & Yaeger, P. (Eds.). (1992). *Nationalisms & sexualities*. Routledge. https://www.routledge.com/Nationalisms--Sexualities/Parker-Russo-Sommer-Yaeger/p/book/9781138340909

No. 37 [Theatre production]. (2022, September 4–5). *inAlmaty.kz*. Retrieved July 22, 2026, from https://www.inalmaty.kz/afisha/96773/no37

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press. https://doi.org/10.1215/9780822378419

Baizhanova, G. (2025, November 20). "No. 37": Kino o nashem posttravmaticheskom sindrome ["No. 37": A film about our post-traumatic syndrome]. *Vlast.kz*. https://vlast.kz/filmy/67304-no37-kino-o-nasem-posttravmaticeskom-sindrome.html

Авторлар жайлы мәлімет:

Маткерим Дана Әділханқызы – PhD, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының аға оқытушысы (Алматы, Қазақстан, e-mail: onertanu@kaznai.kz). ORCID: 0000-0002-2940-1532.

Болдыков Жандос Бекдильдаевич – PhD, «Бозоқ» мемлекеттік тарихи-мәдени мұражай-қорығының директоры (Астана, Қазақстан, e-mail: teatr_doc@mail.ru). ORCID: 0009-0004-1135-0644.

Али Рафет Озкан – PhD, Анкара университетінің профессоры (Анкара, Түркия, e-mail: arozkan@ankara.edu.tr). ORCID: 0000-0002-7710-5471. Қазақ тілін еркін меңгерген.

Information about the authors:

Dana A. Matkerim – PhD, Senior Lecturer at the Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan, e-mail: onertanu@kaznai.kz). ORCID: 0000-0002-2940-1532.

Zhandos B. Boldykov – PhD, Director of the Bozok State Historical and Cultural Museum-Reserve (Astana, Kazakhstan, e-mail: teatr_doc@mail.ru). ORCID: 0009-0004-1135-0644.

Ali Rafet Özkan – PhD, Professor at Ankara University (Ankara, Türkiye, e-mail: arozkan@ankara.edu.tr). ORCID: 0000-0002-7710-5471. Fluent in Kazakh.

Сведения об авторах:

Маткерим Дана Адильхановна – PhD, старший преподаватель Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан, e-mail: onertanu@kaznai.kz).

Болдыков Жандос Бекдильдаевич – PhD, директор Государственного историко-культурного музея-заповедника «Бозок» (Астана, Казахстан, e-mail: teatr_doc@mail.ru).

Али Рафет Озкан – PhD, профессор Университета Анкары (Анкара, Турция, e-mail: arozkan@ankara.edu.tr).

Поступила 01.03.2026
Принята 07.07.2026