

Ұ. Нұрғалым^{1*}, Н.Р. Мұқышева², Г.А. Мурсалимова³

^{1,2}Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті, Астана, Қазақстан

³Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Алматы, Қазақстан

E-mail: ¹nurgalymuly.ularbek@gmail.com; ²nmukusheva988@gmail.com;

³gulnara-mursalimova@mail.ru

ORCID: ¹0009-0001-4109-1311, ²0000-0002-8198-283X, ³0009-0001-4518-9391

ШӘКЕН АЙМАНОВ ФИЛЬМДЕРІНДЕГІ ДИАЛОГ ҚҰРЫЛЫМЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ*

Аңдатпа. Қазақ кино өнерінің алыбы, режиссер Шәкен Айманов ұлттық кинематографияның негізін салушы, әрі әрбір фильмінде терең психологизм мен көркемдік эстетиканы үйлестіре білген тұлға. Оның фильмдеріндегі диалогтар – тек кейіпкерлер арасындағы қарым-қатынастың құралы ғана емес, тұтас нарративті дамыту, кейіпкерді ашу және көрерменге эмоциялық әсер ету тәсілі. Бұл мақалада Айманов фильмдеріндегі диалогтардың құрылымдық ерекшеліктері, олардың кино нарративіндегі орны, кейіпкердің мінезін ашудағы рөлі мен стилистикалық әдістері зерттеледі. Сонымен қатар, кино диалогтарындағы субтекст пен интертекст, постколониялық дискурс тұрғысынан жасырын мағыналардың берілуі талданады. Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтардың типологиясы, кино диалогының нарративті және драматургиялық рөлі, кейіпкердің психологиялық бейнесін ашудағы ерекшеліктер, советтік кезеңнің цензурасы және астарлы мағыналар, постколониялық дискурс және жасырын интертекст секілді негізгі мәселелер басты назарға алынады. Мақалада Сара Козлофтың (2000), Паоло Браганың (2019), Хоми Бхабханың (1994), Мадина Тлостанованың (2012) еңбектеріндегі кинодиалог пен постколониялық теория негізінде талдау жүргізіледі. Аймановтың «Біздің сүйікті дәрігер» (1957), «Алдар көсе» (1964), «Атамекен» (1966), «Тақиялы періште» (1969), «Атаманның ақыры» (1970) фильмдерінің диалогтарынан мысалдар келтіріліп, олардың құрылымдық және мазмұндық ерекшеліктері сараланады.

Түйін сөздер: Шәкен Айманов, кинодиалог, постколониалды дискурс, интертекст, советтік қазақ киносы, кинонарратив, субтекст.

У. Нұрғалым^{1*}, Н.Р. Мукушева², Г.А. Мурсалимова³

^{1,2}Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой
Астана, Казахстан

³Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова
Алматы, Казахстан

E-mail: ¹nurgalymuly.ularbek@gmail.com; ²nmukusheva988@gmail.com;

³gulnara-mursalimova@mail.ru

ORCID: ¹0009-0001-4109-1311, ²0000-0002-8198-283X, ³0009-0001-4518-9391

СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДИАЛОГА В ФИЛЬМАХ ШАКЕНА АЙМАНОВА

Аннотация. Гигант казахского кино, режиссер Шакен Айманов, не только основатель национальной кинематографии, но и фигура, мастерски сочетавшая глубокий психологизм и художественную эстетику.

* **Бізге дұрыс сілтеме жасаңыз:**

Ұ. Нұрғалым^{1*}, Н.Р. Мұқышева², Г.А. Мурсалимова. Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалог құрылымының ерекшеліктері // "Керуен". - 2026. №1, (90-том). - Б. 290-303. <https://doi.org/10.53871/2078-8134.2026.1-20>

Диалоги в его фильмах – это не просто средство общения между персонажами, но и инструмент для развития повествования, раскрытия характера и эмоционального воздействия на зрителя. В данной статье рассматриваются структурные особенности диалогов в фильмах Айманова, их роль в кинематографическом нарративе, функция в раскрытии персонажей и стилистические приемы. Кроме того, исследуется субтекст и интертекст в кинодиалогах, а также скрытые значения, передаваемые через призму постколониального дискурса. Основные вопросы, рассматриваемые в статье: типология диалогов в фильмах Шакена Айманова, нарративная и драматургическая роль кинодиалога, психологическое раскрытие персонажей через диалог, цензура советского периода и скрытые смыслы, постколониальный дискурс и скрытая интертекстуальность. Статья основана на аналитических подходах, представленных в трудах Сары Козлофф (2000), Паоло Браги (2019), Хоми Бхабхи (1994) и Мадины Тлостановой (2012), посвященных кинодиалогам и постколониальной теории. Приводятся примеры из фильмов Айманова, включая «Наш любимый доктор» (1957), «Безбородый обманщик» (1964), «Земля отцов» (1966), «Ангел в тюбетейке» (1969) и «Конец атамана» (1970), с целью анализа их структурных и семантических характеристик.

Ключевые слова: Шакен Айманов, кинодиалог, постколониальный дискурс, интертекст, советское казахское кино, кинонарратив, субтекст.

U.Nurgalym^{1*}, N.R. Mukusheva², G.A. Mursalimova³

^{1,2} Kazakh National University of Arts named after Kulyash Bayseitova, Astana, Kazakhstan

³ Kazakh National Academy of Arts named after Temirbek Zhurgenov, Almaty, Kazakhstan

E-mail: ¹nurgalymuly.ularbek@gmail.com; ²nmukusheva988@gmail.com;

³gulnara-mursalimova@mail.ru

ORCID: ¹0009-0001-4109-1311, ²20000-0002-8198-283X, ³0009-0001-4518-9391

THE STRUCTURAL FEATURES OF DIALOGUE IN SHAKEN AIMANOV'S FILMS

Annotation. The giant of Kazakh cinema, director Shaken Aimanov, is not only the founder of national cinematography but also a figure who masterfully combined deep psychologism and artistic aesthetics. The dialogues in his films are not merely a means of communication between characters but serve as a tool for narrative development, character revelation, and emotional impact on the audience. This article examines the structural features of dialogues in Aimanov's films, their role in cinematic narration, their function in character development, and stylistic techniques. In addition, the study explores subtext and intertext in film dialogues, as well as the hidden meanings conveyed through a postcolonial discourse perspective. Key Issues Addressed in the Article: Typology of dialogues in Shaken Aimanov's films; The narrative and dramaturgical role of film dialogue; Psychological characterization of protagonists through dialogue; Censorship during the Soviet era and underlying meanings; Postcolonial discourse and hidden intertextuality. The article is based on analytical approaches from the works of Sarah Kozloff (2000), Paolo Braga (2019), Homi Bhabha (1994), and Madina Tlostanova (2012) regarding film dialogue and postcolonial theory. Examples from Aimanov's films, including "Our Beloved Doctor" (1957), "The Beardless Trickster" (1964), "Ancestral Land" (1966), "The Angel in a Skullcap" (1969) and "The End of the Ataman" (1970), are provided to analyze their structural and semantic characteristics.

Keywords: Shaken Aimanov, film dialogue, postcolonial discourse, intertext, Soviet Kazakh cinema, film narrative, subtext.

1. Кіріспе

Шәкен Айманов – қазақ кинематографиясының негізін салушы, ұлттық өнердің көрнекті өкілі. Оның фильмдері осы өнерге тән визуалдық және сюжеттік көркемдігімен ғана емес, ұлттық болмысты, дүниетанымды толық түсінген

білгірлігімен, терең суреткерлік шеберлігімен бағалы. Белгілі кинотанушы Бауыржан Нөгербек «Тұңғыш қазақ кинорежиссері кім?» деген мақаласында оған дейін де қазақ жерінде қазаққа қатысты фильмдердің («Амангелді», 1938 және т.б.) түсірілгеніне қарамастан, «...Тұңғыш қазақ кинорежиссері Шәкен Кенжетайұлы Айманов. Біз ұлттық кино өнерінің пайда болуын оның есімімен байланыстыруымыз керек» дейді (Нөгербек, 2020: 89). Советтік кезеңде кино идеологияның басты құралы болды да, қатаң цензураның сүзгісінен өтіп отырды. Сталиннен кейінгі жылымық кезең Шәкен Аймановтың режиссерлік өнерге бел шеше кіріскен кезеңі болды («Махаббат туралы аңыздан» (1954) бастап, «Атаманның ақырына» (1970) дейін). Шәкен Кенжетайұлымен қатар Сұлтан Қожықов, Мәжит Бегалин секілді талантты режиссерлер де осы кезеңде кино өнеріне араласты. Кино дерлік советтік идеологияны насихаттап жатса да, бұл режиссерлердің фильмдері ұлттық бояуымен, ұшқыр диалогтарымен есте қалды. Ендеше ұлттық кино өнерінің ізашары болған ұлы режиссер Шәкен Айманов фильмдері туралы сөз қозғау қашан да өзекті.

Кино – алғаш визуалды өнер ретінде қалыптасып, кейін ғана дыбыс қосылғандықтан, көп жағдайда зерттеушілер оның көркемдігін картинасына қарап өлшеп жатады. Көптеген кино зерттеулері монтаж, кадр композициясы және дыбыстық эффектілердің көрерменге әсерін зерттесе де, диалогтың көрермен қабылдауындағы рөліне аз көңіл бөлді (Kozloff, 2000: 6-14). Алайда диалог – көптеген фильмдердегі сюжетті дамыту мен кейіпкерді ашудың басты құралы. Ол фильмдегі визуалды көріністермен тығыз байланыса отырып, оқиғаның мәнін тереңірек жеткізуге көмектеседі. «Диалогтың кино өнеріндегі орнын түсіну үшін біз оны жай ғана көмекші элемент ретінде емес, оқиғаны баяндау құралы ретінде қарастыруымыз керек» дейді «Фильм диалогын тыңдау» («Overhearing Film Dialogue», 2000) атты еңбектің авторы, кинотанушы Сара Козлоф (Kozloff, 2000: 14-19). Дыбысты кинода диалогтың маңызы өте жоғары екені түсінікті. Кинодағы диалог көрерменді естіген және экранда көрген ақпарат арқылы үнемі бағыттап, қайта бағдарлап отырады (Колодина, 2013). Әсіресе Айманов фильмдеріндегі диалогтар кейіпкерлердің мінез-құлқын, оқиғаның драматургиялық құрылымын және көркемдік идеясын ашатын негізгі құрал ретінде визуалды көрініспен өте сәйкесімді құрылады.

Қазақ кино өнерінің пайда болуы соғыс жылдарындағы Орталық киностудиялардың Алматыға қоныс аударуымен тікелей қатысты. Сондықтан қазақ киногерлері бүкіл одаққа белгілі, танымал режиссерлердің тәжірибесімен етене таныс болды (Смайлов, 1981: 6). Екінші жағынан ұлттық фольклор мен әдебиеттің (Ғабит Мүсірепов, Олжас Сүлейменов, Әкім Тарази, т.б. жазушылар арқылы) ықпалы да зор. Сондықтан советтік қазақ киносы осы екі арнадан қатар нәр алып, ортақ синтезінен шықты деуге болады. Мұндайда әдебиет пен ұлттық мәдениеттің үлесін кинодағы диалогтардан көбірек аңғара аламыз.

2. Зерттеу материалдары мен әдістер

2.1 Зерттеу әдістері

Бұл мақалада Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогқа әдеби талдау, ішінара салыстырмалы талдау, лигвистикалық және нарратологиялық талдау әдістерін қолданамыз. Сонымен қатар, фильм диалогтарына постколониялық дискурстық

талдау жасаймыз. Сондай-ақ, жалпы кинотану әдістері пәнаралық зерттеу әдістерімен қабыса қолданылады.

2.2 Материалдарға сипаттама

Мақалада Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтардың құрылымдық ерекшеліктері, олардың жалпы кинодағы нарративтік және кейіпкерді ашудағы рөлі, фильмнің шынайылығына ықпалы мен стилистикалық ерекшеліктері талданады. Сонымен қатар, Шәкен Айманов фильмдеріндегі тарихи интертекстің диалог түрінде берілуі де назарға алынды. Советтік кезеңдегі қазақ фильмдері постколониалды дискурс тұрғысынан әлі талданып көрмегенін ескерсек, бұған біз осы қырынан да сараптама жасауымыз керек. Бір сөзбен айтқанда, мақаланың мақсаты – Айманов фильмдеріндегі диалогтардың көркемдік деңгейін саралап, постколониалдық тұрғыдан ондағы айтылған және айтылмай қалған ойларды талдап көрмекпіз.

Бұл мақалада Сара Козлофтың «Фильм диалогын тыңдау» атты еңбегіндегі кинодиалогтың функциялары мен рөлін жіктеу әдістерін қолдана отырып, Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтарды зерделейміз. Ал постколониалды дискурс тұрғысынан Хоми Бхабханың, Мадина Тластанованың және т.б. постколониалды теоретиктердің еңбектеріне сүйенеміз.

3. Талқылау

Зерттеу нысаны – Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтар. Ендеше диалог дегеніміз не? «Диалог – екі адам арасындағы сөйлеу әрекеті» деген анықтама берілген «Тіл білімдері терминдерінің түсіндірме сөздігінде» (Қалиев, 2005: 92). Ал біздің қарастырып отырғанымыз кинодағы диалог. Кинодағы диалог тек екі немесе үш адамның сөйлесуін ғана қамтымайды. Ол кеңірек қарастырылады және мынадай негізгі формаларды қамтиды (Bednarek, 2017):

1. Диалог (екі немесе бірнеше кейіпкердің сөйлесуі) – бұл кинодағы ең кең таралған сөйлеу формасы, екі немесе одан да көп кейіпкердің қарым-қатынасын ашады.

2. Монолог (бір кейіпкердің ұзақ сөйлеуі) – кино монологтары әдетте кейіпкердің ішкі ойларын жеткізу немесе оқиғаға ерекше драматизм беру үшін қолданылады. Бұның өзі екі түрлі монологты қамтиды. Бірі – ішкі монолог. Онда кейіпкер өз ойларын ішкі дауыс ретінде жеткізеді. Екінші – қоғамдық монолог: кейіпкер басқалардың алдында ұзақ сөйлейді.

3. Публицистикалық немесе риторикалық сөздер (лекциялар, жариялы сөздер).

4. Топтық диалогтар (көптеген кейіпкерлердің қатысуы).

Кино диалогын зерттегенде жоғарыда аталған төрт топтағы реплика толық қарастырылады. Себебі бұл барлық формалар кинонарративтің маңызды бөлігі және оқиғаның дамуына, кейіпкерлерді ашуға немесе белгілі бір идеяны жеткізуге қызмет етеді.

Шағын ғана мақалада Айманов фильмдерін толық қамту мүмкін емес, сондықтан оның «Біздің сүйікті дәрігер» (1957), «Алдар көсе» (1964), «Атамекен» (1966), «Тақиялы періште» (1969), «Атаманның ақыры» (1970) фильмдеріндегі диалогтарды мысал етеміз.

Кинодиалогтың фильмде атқаратын рөлі, функциялары ғылыми тұрғыдан зерттеліп, жіктелген. Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтар да осы ғылыми

теорияларға сәйкес келеді. Жалпы диалогтың атқаратын ең маңызды екі қызметі бар деп қарауға болады (Kozloff, 2000: 33). Бұлар: диалогтың нарративтік рөлі және кейіпкерді ашу рөлі. Ал нарративтік рөлдің жүзеге асуына қарай кинодиалогтар бірнеше типті болып келеді. Кейіпкерді ашуда да диалогтар бірнеше түрлі маңызды ерекшеліктерге ие. Диалогты ғылыми бағалау үшін бұл екі рөлден бөлек тағы екі тұрғыдан қарастыру керек. Бұлар диалогтағы реализм қағидаларының сақталуы және диалогтың стилистикалық ерекшелігі. Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтарды алдымен осы төрт тұрғыдан қарастыра аламыз. Бұдан сырт, әлемдік кинода кездеспейтін, тек советтік қазақ немесе қырғыз, өзбек фильмдерінде ғана кездесуі мүмкін жасырын ұғымдарды постколониалды дискурс тұрғысынан қарауға міндеттіміз. Мақалада Шәкен Айманов фильміндегі диалогтар осы бес түрлі тұрғыдан зерттелмек.

Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтың нарративтік рөлі. Кинодиалогтың нарративтік рөлінде бірнеше белгілі функциялары бар. Кинодиалог оқиғаны көрерменге түсіндіру рөлін атқаруы мүмкін, себеп-салдарлық байланысты көрсетеді және кейіпкерлер арасындағы қарым-қатынасты аңғартады (Kozloff, 2000: 33). Әдетте кинодағы кейіпкерлер бірімен бірі сөйлесіп жатқандай көрінгенімен, олардың айтатын сөздері көрерменге бағытталады. Кинодағы монолог, диалог, жұрт алдындағы риторикалық сөздердің бәрі бір жағынан фильмнің сюжетін баяндауға қызмет етеді, яғни нарраторлық рөл атқарып тұрады.

Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтар да бұл қызметтен аулақ емес. Мысалы, «Атамекен» фильміндегі алғашқы монолог көрерменді бірден фильмнің сюжетіне бағыттайды. Ауылдағы зираттың шет жағынан үлкен күмбезді бейіт тұрғызып жатқан атасына көмектесіп жүрген бас кейіпкер бала Баян көрерменге қарата сөйлейді. Бұл монолог көрерменнің бірнеше сұрағына жауап береді. «Бұл қай кез?», «Ақсақал мен бала бейіт басында не істеп жүр?» деген сұрақтарға жауап бере отырып, кейіпкерлердің болашақ мақсатын айқындайды. Көрерменді де сол мақсатқа дайындайды. Көрермен санасында бірден «осы әрекеттерін жүзеге асыра алар ма екен?» деген сұрақ туындайды да, фильмнің сюжеттік желісіне бірден кіріп кетеді. Дәл осы тәсіл, яғни алдағы оқиғаны алдын ала хабарлап, көрерменді дайындау «Атаманның ақырында» чекистердің алдағы жоспар туралы ақылдасқан кездерінде бірнеше мәрте көрініс табады. «Тақиялы періште» фильміндегі Тана шешей арқылы орындалатын кейбір диалогтар да осындай рөл атқарады. Бұндай диалогтар көрерменді оқиғаға бағыттап қана қоймай, кейіпкермен тілеулес ете түседі. Көрерменнің ішкі сезімінде енді осы орындалсыншы деген бір ынта пайда болады да, сол ынтамен фильмді әрі қарай тамашалайды. Бұл бейне бір көрінбейтін жіп секілді тәсіл.

Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтардың себеп-салдарлық байланыс орнату функциясына да бірнеше мысал келтіре кетейік. «Атамекен» фильмінде пойызда кездесетін орыс қария мен жас әйел әлдебір адам сүйектерін алып бара жатады. Біздің кейіпкерлердің мақсаты Ленинград түбінде жерленген ұлының сүйегін алып қайту екені көрерменге мәлім. Ал мына екі кейіпкер мен олардың сүйегін көргенде «Бұлар да әлдебір туысының сүйегін алып бара жатқандар емес пе екен?» деген сұрақ туындайды. Сонда ол сұрақтың жауабы диалог арқылы жеткізіледі. Осы жерде

диалог арқылы орыс қария мен бейтаныс әйелдің туыстық қатынасы да анық болады. Қария археолог та, әйел оның келіні болып шығады. Оның ұлының да қайтыс болғаны туралы ақпарат осы диалог арқылы беріледі. Бұл жерде диалогтың себеп-салдарлық рөлі мен кейіпкерлер арасындағы қарым-қатынасты анықтау рөлі бірден орындалып тұрғанын аңғарамыз.

Сондай-ақ, «Тақиялы періште» фильмінде Тана шешейдің өзі еңгезердей, алып денелі, шашы селдір тартқан қара мұртты жігітті: «құлыным, періштем» деп атағанына қарап, Тайлақтың Тана шешейдің ұлы екені көрермен санасына бірден бекиді. Әрине, диалог туыстық қарым-қатынасты көрсету жаңалық емес, бірақ бұл да кинодағы диалогтың нақты атқаратын бір функциясы. Туыстық қатынасты көрсету арқылы кейіпкерді таныстыру да жүзеге асады, кейіпкерлер арасындағы қарым-қатынастың қандай деңгейге құрылғаны да диалогтар арқылы айқын көрініс табады. «Тақиялы періштедегі» Тана шешейдің Тайлақты сонша еркелететіні, қатты жақсы көретіні, «Атамекендегі» архелогты келінінің соншама сыйлайтыны, құрмет тұтатыны, Баянның атасының тәрбиесінде өскені, атасын сонша жақсы көретіні, «Атаманның ақырындағы» Суворовтың Қасымханға сенетіні, Дутовтың қоластындағыларға қалай қарайтыны, «Біздің сүйікті дәрігердегі» дәрігерді өзгелердің қалай құрметтейтіні – осының бәрі диалогтар арқылы көрінеді. Міне бұл Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтардың нарративтік рөлінің бір парасы. Бұдан сырт, диалогтар арқылы кеңістікті белгілеуге, уақытты білдіруге, мекен-жайды анықтауға болады. Әрине, бұл тәсілдің бәрі де аталған фильмдерде молынан кездеседі.

Шәкен Айманов фильміндегі диалогтар драманы күшейтуге, көрерменді күлдіріп, иә жылатып эмоциялық әсер туғызуға да үлкен әсер етеді. Оның фильмдерінде комедиялық және драмалық элементтер бір-бірімен үйлесім тапқан. Мысалы, «Тақиялы періште» фильміндегі диалогтар көрерменді күлдіре отырып, ойға да жетелей алады. Ал «Атаманның ақыры» фильміндегі репликалар драмалық әсер тудырып, оқиғаның шиеленісін күшейтеді. «Алдар көсе» фильміндегі диалогтар әзілге құрылып, көрерменнің күлкісін шақырса, кейбір диалогтар фольклорға сілтеме жасап, ескі эпсаналарды еске алуға итермелейді. «Тақиялы періште» фильміндегі кейбір диалогтар жеке тұрса да күлкі шақырады. Соның бірі: «Такси қарғам, тоқта!», «Жүз сом аз ақша емес, бірақ денсаулық та керек» деген сөз тіркестері көрерменнің есінде қалатын репликалар. Ал «Атамекендегі» бал ашып отырған алдамшы бақсы мен Баянның атасы арасында болған диалог фильмнің драматургиясын ширықтыра түседі. Режиссер осы көріністегі диалог арқылы ақсақалдың ішкі қайғысын сондағы өзге қосымша кейіпкерлерге жеткізе отырып, қасіреттің салмағын үстей түседі. Баянның атасының балгерге айтқан сөзін естіген жұрт та, балгердің өзі де қатты қысылып, не істеудің амалын білмей қалады. Сонда бас кейіпкер өз қайғысымен жалғыз қалғаны, оны ешкім түсіне алмайтыны, жұбата да алмайтыны аңғарылады. Бұл көрерменді эмоциялық тұрғыдан толқыта түседі. Көрерменнің «Тым құрыса ұлының сүйегін алып қайтса екен!» деген ішкі тілегін күшейтеді. Кейіпкерлерге мінездеме беру үшін тілдік түрлі мәнерлі құралдары, олардың ішінде эмоционалды-экспрессивті лексика жиі қолданылады (Nasipov, Shakirova, 2024: 149-150). Ал ол драмалық оқиғалардың әсерін күшейтіп, көрерменнің оқиғаға деген эмоционалды

қарым-қатынасын арттырады. Бұл Айманов фильміндегі диалог арқылы көрерменге эсер етудің бір үздік көрінісі.

Кейіпкерлерді ашудағы диалогтың рөлі. Кинодағы әрбір диалог әртүрлі кейіпкерлердің мінез, болмысын, ақыл-ой деңгейін, шыққан тегін, ұлтын, мәдениетін, тәрбиесін аңғартып тұрады. Кейіпкерлердің сөйлеу мәнері олардың әлеуметтік жағдайы, мәдениеті және өмір сүрген ортасына байланысты қалыптасады. Кейіпкерлердің диалектілері, интонациялары және сөздік қоры арқылы олардың әлеуметтік мәртебесі мен мәдени байланыстары көрініс табады. Әрбір реплика кейіпкердің жеке тұлғалық қасиеттерін, оның мақсатын және оқиғадағы рөлін ашуға бағытталған (Nasipov, Shakirova, 2024: 157). Сондықтан кинодиалогты кейіпкердің ыңғайына қарай құру мен репликаны орындаудағы интонацияның жөні бөлек. Шәкен Айманов фильміндегі кейіпкерлер қашан да бірінен бірі өзгешеленіп тұрады. «Атаманның ақыры» фильмін мысалға алайық. Әр сөзінде советтік мораль есіп тұратын, сабырлы Суворов. Оның қас жауы, пафосшыл, сөйлегенде қызып кетіп, өзіне ие бола алмай қалатын Дутов. Асқан қу, зымиян, жұмсақ сөйлейтін Иона әулие. Сосын өте сақ, батыр, өз ісінің нағыз маманы Қасымхан. Қасымханның аузынан шығатын әрбір сөйлем көрермен күтпеген жерден шығып, кей сәтте оның тіпті Совет үкіметінің жақтасы екеніне де күмән туғызады. Алайда, Қасымханның миссиясы көрерменге әуелден анық болғандықтан, оның өз болмысын жасыра алатын шеберлігіне тамсанумен болады. Қасымханның бұл шеберлігі бірнеше жерде сыналады, ең алдымен өз жақтастарының алдында, кейін Абылайхановтың, сосын Ионаның, соңында Дутовпен кездесуде оның алған бетінен қайтпайтын қайсарлығы, батырлығы тікелей диалогтар арқылы көрерменге жетеді. Әр кездесуде жаңа белеске көтеріліп, тың сөздер айтып, көрерменді тәнті ете түседі. Шәкен Айманов актердің осы репликаларды орындағандағы көзқарасы мен қимыл-әрекеттеріне де қатты мән бергені аңғарылады. Абылайхановтың бай баласы екенін, дегдар мырзалығын да сөйлеген сөздерінен, Қасымханмен болған диалогынан аңғаруға болады. Сонымен қатар Суворов бастаған большевиктердің де әрқайсының өзгеше мінез-болмысы, өткенде кім болғаны Қасымханды күтіп отырып жиналыс ашатын жерінде топтық диалог арқылы көрініс тапқан.

«Тақиялы періште» фильміндегі Тайлақтың сөздері оның кең, шалқар, жер қозғалса да қозғалмайтын сабырлы мінезін аңғартса, Тана шешейдің сөздері ұшқалақ мінезін, қамқор көңілін танытып тұрады. «Алдар көсе» фильмінде Қарлығаштың әкесі мен Алдар көсе, Қарлығаш – үшеуінің арасындағы диалог ел аузындағы «Алдар көсе» аңызынан алынған. Фильмде осы диалог үш кейіпкердің де терең ойлы, тапқыр екенін аңғартады. Бұдан тыс, бірдей мәдени санадағы, ортақ түсініктегі адамдар екенін де білдіреді. «Атамекен» фильмінің негізгі идеясы әр адамның өзінің атамекені алдындағы ілтипаты, халқының өткені мен бүгіні, болашағының алдындағы тағзым. Идеяның негізгі тұтқасы – Елубай Өмірзақовтың сомдауындағы қария бейнесі. Бүкіл фильм бойы ол айтатын аз ғана сөздің астарында кейіпкердің бітім-болмысы ашылады (Рахманқызы, 2017: 28). «Атамекен» фильміндегі диалогтар кейіпкерлердің жасына, мәдени ерекшеліктеріне сәйкес келуімен қатар, қасіретті қалай қабылдайтыны, туған жер мен ұлтқа қатысты

түсініктері, дүниетанымдары көрініс табады. «Біздің сүйікті дәрігер» фильміндегі кейіпкерлердің диалогтары көбінесе советтік жалған моральды үгіттеп тұрса да, әр кейіпкердің бөлек болмысына сай орындалады. Жалпы алғанда, Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтардың кейіпкерді ашуғағы рөлі өте жоғары және орынды құрылады. Режиссер әр кейіпкердің ауызынан шығатын сөздің кейіпкер болмысына сай болуымен қатар, оның орындалуының да табиғи түрде жүзеге асқанына қатты мән береді.

Реализм қағидаларын сақтау. Кино театрдай емес, өмірге барынша жақын, ұқсатып жасалатын өнер. Алайда, кинода нақты сюжет пен мақсат бар болғандықтан, ондағы диалогтар да өмірді тұтасымен көшіре алмайды. Егер диалогтарды өмірдегідей құрса, ол көрерменге қызық болмай да қалар еді. Дегенмен, киноны табиғи етіп, көрерменді сендіру үшін диалогтарда белгілі бір тәсілдерді пайдаланады. Бұны кинодағы реализм қағидаларын сақтау үшін қолданады. Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтар да табиғи, өмірде болып жатқандай әсер етеді. Бұл режиссердің осы қағиданы жақсы сақтай білгенін аңғартады. «Атаманның ақыры» фильмінде Қасымханды ұстап қолын артына қайырып, ел көзінше айдап бара жатқанда, оны көрген жұрттың айтатын сөздері бір жағынан сюжетке қызмет етіп, жұрттың жаппай оған назар салғанын аңғартса, екінші жағынан әр адамның әр түрлі көзқараста сөйлеуінен, ел ішінде болатын табиғи алуан түрлілікті көрсетеді. Бір кейіпкер жаны ашиды, бір кейіпкер қаралай сөйлейді, енді бірі табалай сөйлесе, тағы бірі іштей тілекші болғанын аңғарамыз. Шынайы өмірде де кез-келген адамға қатысты көзқарастар осындай алуан түрлі болмай ма. Ішкі жоспарлары әуелден анық Әкім мен тас қашап тұрған үшінші көмекші және Қасымхан арасындағы қысқа диалогтар да, бір естіген адамға сыртынан түсіріп ала салғандай әсер етеді. Бұл диалогтар «Бұлар не істемек?» деген сұрақ тудырып, оқиғаның әрі қарайғы дамуын асыға күтеді. «Тақиялы періште», «Алдар көсе» фильмдеріндегі диалогтар бірде театрдағыдай, бірде өмірдегідей болып алма-кезек келіп, болып жатқан оқиға кино екенін де ұмыттырмай тұратындай әсер етеді.

Диалогтың құрылымдық және стилистикалық ерекшеліктері. Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтардың стильдік жағынан қазақтың сөйлеу тіліне бағынған, көркемдігі жоғары, мағынаға бай. Тілдік норманың сақталуы, жатық, шешен орындалуы – фильмге көркемдік әсер беріп, көрерменді тәнті етеді. «Атаманның ақыры» фильміндегі Абылайханов пен Қасымханның диалогында қазақ тілінің сұлу бояуы өте әдемі көрініс табады.

Абылайханов: «Неге келдің?», – десе, Қасымхан: «Аунап-қунап қайтайын деп...», – деп жауап береді. Абылайханов: «Жалғыз оқпен жайратып тастайды деп қорықпайсың ба?» ..., Қасымхан: «Ұстараның жүзінде отырсаң, атаңның атын, әруақтың затын ұмытарсың...», Абылайханов: «Сен от алып кеп отырған жоқсың, асықпа!» немесе «сен кеше ғана большевиктердің «әйт» десе үрген көп төбетінің бірі едің», – дейді.

Бұл қазақтың бейнелі сөйлеу стилін қолданудың керемет бір мысалы. Тағы бір кейіпкердің: «Сен сияқты талай ұрыға шыңғыртып қылбұрау салып еді, сондықтан табалайсың ғой...» деген сөзі де қазақ сөзінің қаймағы бұзылмай тұрған сәтін

еске түсіреді. Шәкен Айманов фильміндегі тілдің стилистикалық көркемдігі совет кезеңіндегі қазақ киносының жарқын үлгісі.

Диалогтардың стилистикалық жағынан байқалатын тағы бір ерекшелік, ол кейіпкерлердің астарлы сөйлеуі. Бұны Паоло Брага кинодағы субтекст деп атайды. Оның айтуынша субтекст кинодиалогта жасырын мағына беріп, кейіпкердің ішкі қайшылықтарын анықтайды және көріністен тыс шындығында не болып жатқанын аңғартады (Braga, 2019). Субтексттегі мағынаны кейде екі кейіпкер де іштей біліп отырады, кейде бірі ғана біледі, бірі білмейді. Мысалы, «Атаманның ақыры» фильмінде Абылайханов пен Қасымхан арасындағы диалогта Абылайханов Қасымханды большевиктерден көңілі қалып, Дутовты паналағалы келді деп түсінеді. Ал Қасымхан да Абылайхановтың солай деп қабылдағанын қалайды. Бірақ диалог бұл ойларды сөзбе сөз айтпайды, басқаша сарында өрбиді. Бұл ерекшелік Иона Әулиемен арадағы диалогта да, Дутовпен болған әңгімеде де, Суворов қатысқан диалогтарда да көптеп кездеседі. «Алдар көсе» фильмінде субтекст тіпті де мол. Қарлығаштың әкесі мен Алдар арасындағы, Қарлығаш пен Алдар арасындағы диалогтар екі жақ та бірдей түсініп тұрған астарлы сөздерден тұрса, базардағы сатушы әйел мен Алдардың диалогы, т.б. көптеген диалогтарда Алдар ішкі ниетін жасырып, астарлы сөздер арқылы мақсатына жетіп отырады. «Тақиялы періште» фильміндегі Тайлақ пен Алтыншаш арасындағы диалогтарда, Алтыншаштың Тайлақты ұнататыны аңғарылады, бірақ оны ашық айта алмайды. Тайлақ та Алтыншашқа ешқандай сезімі жоқ екенін ашық айта алмайды, екеуі де жанама тәсілдермен, басқа мағынадағы сөздермен ішкі ниеттерін аңғартқысы келіп тұрады.

Кинодиалогтағы субтекст фильмнің көркемдігін арттырып, актерлік ойынды күшейтіп, көрерменді ойлауға итермелеп, фильмнің шынайылығын үстей түседі (Braga, 2019). Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтарда осы субтекст өте орнымен, сәтті пайдаланылған.

Шәкен Айманов фильмдерінің диалогтары постколониялық дискурс тұрғысынан. Советтік киноның басты ерекшелігі идеологияға қызмет ететіні. Фильмде үнемі ескіліктің нашар екені, советтік қоғам, коммунистік идея үздік екені, байдың жаман, кедейдің жақсы екені айтылып отырады. «Алдар көсе» фильмінде Алдардың ауызынан шығатын сөздердің ішінде ең көп кездесетіні – кедейдің дархан, ақкөңіл, адал ниетті болатыны, байлардың жаман ниетті, жат пиғылды болатыны туралы репликалардан тұрады. Алдар көсе осы сөздерді айтқан сайын (әсіресе көпшілік алдында), бұл сөздің көрерменге арналғаны аңғарылып тұрады, бірақ өзі осы сөздеріне сене бермейтіндей, ал кинодағы басқа кейіпкерлер бұны аңғармайтындай әсер етеді. Қазақ көрермені Аймановтың басқа фильмдерінен де айтылмаған, немесе нақты айтылмаған, аса әлсіз әлдебір ишараны аңғарып отырады. Интермәтіндік маркерлерді режиссер кинодиалогтың әртүрлі бөліктеріне енгізе алады және бұл олардың нақты сахнадағы функцияларына тікелей тәуелді болмауы мүмкін (Федотова, 2015). Бұл Шәкен Аймановтың өзінің айтқысы келген дүние емес те шығар, алайда советтік езгі астындағы қазақ көрерменінің көргісі келген дүние болуы мүмкін. Отарлық кезеңде жасалған өнер туындыларын, соның ішінде кино мен әдебиетті постотарлық кезеңде қайталай саралау қажеттілігі туады.

Шындығында, советтік кезеңдегі фильмдерді постколониалды тұрғыдан қайта қараудың қажеттілігі бар. 1986 жылы америкалық философ, әдебиеттанушы Фредрик Джеймсонның «Мультиұлттық капитализм заманындағы Үшінші әлем елдері әдебиеті» («Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism») атты мақаласы жарық көрді (Jameson, 1986). Бұл мақалаға жауап ретінде Айжаз Ахметтің «Джеймсонның «Өзгешелік риторикасы» және «Ұлттық аллегория» («Jameson's Rhetoric of Otherness and the «National Allegory»») мақаласы жарық көрді (Ahmad, 1987). Бұл екі мақаладағы талқыланған ұғымдардың біздің осы тақырыпқа да қатысы бар. Аталған мақалада Джеймсон «Үшінші әлем елдерінің» әдебиеті туралы пікірін білдіреді. Ал Айжаз Ахмет Джеймсонның «өзгелік һәм өктемдік» риторикасын сынға алады. Осы екі мақаладағы, әсіресе Джеймсонның кейбір пікірінде біздің елдегі өнерге, әдебиет пен киноға сәйкес келетін пікірлер бар. Джеймсон «үшінші әлем елдері» деп шартты атаумен атаған елдердің әдебиетінде ұлттық аллегория басым болатынын айтады (Jameson, 1986). Оның себебі, отар елдерде жеке адамның ішкі жан күйзелістерінен гөрі ұлттық мәселелер жоғары тұрады деп көрсетеді. Бұл пікірді Айжаз Ахмет қатаң сынға алса да, пікірдің шындық негізі бар. Дәл осы ерекшелік қазақ әдебиетінде мол кездесетінін байқаймыз. Біз Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтардан да осы ерекшелікті көреміз.

Әрине, советтік кезеңдегі қазақ киносы үлкен жақтан советтік идеологиядан жалтарып кете алмайтыны анық. Дегенмен, сол кездегі цензураның торынан өтіп кете алатын кейбір аллегориялық диалогтар Шәкен Айманов фильмдерінен кездеседі. Соның бір мысалы, «Атаманның ақыры» фильміндегі Абылайханов пен Қасымхан арасындағы диалогта айтылады.

Абылайханов: «Большевиктер әкеңнің қара орман мал-мүлкін тартып алған соң ұқтың ғой?» – дегенде, Қасымхан: «Жоқ, қазақтың 47 азаматы оққа байланды, олар елім деп еңіреген алаштық ерлер болатын! Халқына бостандық іздеген өңшең боздақ еді», – дейді.

Осы сөйлемдегі «халқына бостандық іздеген боздақ, алаштық ерлер» деген сөздерден анық болмаса да, Алаш қозғалысының өкілдерін меңзегенін аңғаруға болады. Совет заманында Алаш қозғалысы туралы кинода айтпақ түгілі, ауызекі әңгімеде сөз қозғау қиын болғаны баршаға мәлім. Ендеше фильмде бұл сөйлемді қолданудың өзі белгілі деңгейде екі түрлі мағына беріп тұр дей аламыз. Әрине, сюжет бойынша бұл сөздер Абылайхановтың бетін бері қарату үшін айтылғандай көрінеді. Ал фильмнен тыс контексте қарап көрсеңіз, нағыз шындық, ақиқат сөз болып тұрған жоқ па?!

Фильмде осы диалогта Алаш қозғалысын меңзейтін тағы бір диалогты кездестіруге болады. Бұл диалог Қасымхан мен Дутов арасында жүреді. Ұзақ диалогта Дутов пен қазақ халқының арасындағы келісім сөз болады. Дутов қазақтарға автономия беруден бас тартады. Ал тарихи шындыққа назар аударсақ, аталған автономия мәселесі Алашорда мен атамандар арасында, Алашорда мен большевиктер арасында талқыланғаны белгілі. Сонда атамандар автономия беруден бас тартқан, ал большевиктер өздеріне жақтас көбейту мақсатында қазақтарға автономия беруге уәде берген болатын (Жұртбай, 2008: 34-35). Шәкен Айманов екі кейіпкердің арасында

осы мәселені қозғау арқылы Қасымханның кейін Дутовты өлтіруін де ақтап алғандай көрінеді. Яғни, Совет үкіметі үшін емес, қазаққа автономия беруден бас тартқаны үшін өлтірілгендей сезім пайда болады. Диалогтардағы осы екі ишара көрерменді фильм контексінен оңай алып шығып, шынайы тарихқа сілтеме жасайды.

«Алдар көсе» фильмінің басталуында Қарлығаштың әкесі мен Алдар арасында болатын диалогқа назар салайық.

Алдар: «Уа, қадірменді қария, қараша тауды қар алғалы қанша жыл болды?»

Ақсақал: «Отыз жылдан асты ғой»

Алдар: «Бұл таудың етегін қар шалғалы неше жыл болды?»

Ақсақал: «Оған да отыз жыл өтті!»

Алдар: «Бұл таудың басынан бұлақ аққалы қанша жыл болды?»

Ақсақал: «Оған да жиырма жыл болған шығар...»

Алдар: «Қара орманыңыз бүлініп, алып еменіңіздің құлағаны да қиын болған екен...»

Ақсақал: «Бұл өлкенің бораны ұйытқып соққанда, ну бағыңды түп тамырымен қопарып кетеді, сол орманнан қалған жалғыз бұтағым алдында отыр, барым да, базарым да осы...»

Фильмнің түсірілген жылы 1964 жылдан 30-35 жылды шегерсеңіз, 1919-1924 жылдарға барады. Ал жиырма жылды шегерсеңіз 1934-38 жылдарға келеді. Әрине, бұл долбар, әлсіз ишара. «Қара орманның бүлініп, алып еменнің құлауы» халықтың тозып, ел көсемінің өлгенін аңғартпай ма екен? «Бұл өлкенің бораны ұйытқып соққанда, ну бағыңды түп тамырымен қопарып кетеді» деген сөйлемнен қалайша 1918 жылдардан басталып Хрущевтың жылымық дәуіріне дейін жалғасқан қиын жылдардың ишарасын аңғармассыз? Біздің ойымызша бұл Шәкен Айманов фильміндегі диалогқа жасырылған және тым тереңге жасырылған Джеймсон меңзеген «ұлттық аллегория» деуге әбден болады.

Постколониалды зерттеулердегі аса маңызды есімдердің бірі, философ Хоми Бхабха отар халықтың ішкі қарсылығының өнерде көрініс табуы туралы қызықты ой айтады. Бхабха отарланған халықтың қарсылығы ашық бүліктен гөрі, жасырын, екіұшты, астарлы әрекеттер арқылы көрінетінін көрсетеді. Отарланғандар отарлаушылармен сырттай сыпайы, тіл алғыш болып көрінгенімен, олардың ішінде терең наразылық, қарсылық сақталады. Мұндай астыртын қарсылық тілде, әдет-ғұрыпта, мәдени ишараларда білінеді. Отарланған халықтың өнерінде, фольклорында, театр мен музыкада тікелей наразылық емес, символикалық қарсылық жиі кездеседі. Бұл отарлаушыларға байқалмауы мүмкін, бірақ өз халқы үшін түсінікті түрде жасалады (Bhabha, 1994: 101). Бхабха көрсетіп отырған қарсылық түрі әр елдің мәдениеті мен өмір салты, тарихи жадына қарай әр түрлі сипатта көрініс табатынын ескерген жөн. Біздің аңғаруымызша, отарлаушылар үшін түсініксіз осы көріністерді Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтардан таба аламыз. Оның бір парасын жоғарыда келтірдік. Бұл тек қана Шәкен Айманов фильмдерін ғана емес, жалпы советтік фильмдерді, әдебиетті постколониалды тұрғыдан қайталай сараптаудың маңызын аңғартады.

4. Зерттеу нәтижесі

Бұл зерттеуде Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалог құрылымының ерекшеліктері жан-жақты талданды. Осы зерттеу барысында қол жеткізген келесі

бірқатар нәтижелерді атап өтуге болады. Айманов фильмдеріндегі диалогтар синтаксистік күрделілігімен, астарлы мағыналарымен және ұлттық сипатымен ерекшеленеді. Диалогтар дәстүрлі қазақ сөйлеу формаларын сақтай отырып, фильмге көркемдік және драматургиялық әр қосады. Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтың нарративтік қызметі де айрықша. Диалогтар фильмнің сюжет желісін дамытуда және кейіпкерлер арасындағы қарым-қатынасты ашуда маңызды рөл атқарады. Кейбір диалогтар монолог түрінде құрылып, кейіпкердің ішкі ойларын ашуға мүмкіндік береді. Анық айтылмаған немесе жанама берілген ақпарат көрерменнің оқиғаны өзінше интерпретациялауына жол ашады. Фильмдердегі кейбір диалогтар советтік идеологияны насихаттағандай көрінсе де, қазақы болмыс пен ұлттық дискурс сақталған. Диалогтарда жасырын интертекст кездесіп, астарлы түрде қазақ қоғамының тарихи болмысына сілтемелер жасалады. Айманов фильмдерінде қазақ ауыз әдебиетіне тән сөз орамдары, мақал-мәтелдер, афоризмдер қолданылып, диалогқа көркемдік мән қосқан. Кейіпкерлердің тілдік ерекшеліктері арқылы олардың мінез-құлқы айқындала түседі. Диалогтарда эмоционалды және экспрессивті тілдік құралдар кеңінен қолданылған. Жалпы қорытынды: Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтар кинодағы баяндау құрылымының маңызды элементі ретінде қызмет етеді. Олар кейіпкерді ашуда, оқиғаның дамуын бағыттауда және көрерменге эстетикалық әрі мағыналық әсер етуде негізгі құралға айналған. Сонымен қатар, постколониялық дискурс пен ұлттық мәдени ерекшеліктердің көрінісі ретінде маңызды рөл атқарады.

5. Қорытынды

Жалпы алғанда Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтар фильмнің көркемдігіне, нарраторлық баяндауда және кейіпкерді ашуға аса маңызды рөл атқарып тұрғанын байқауға болады. Оның фильмдеріндегі диалогтардың стилдік ерекшеліктері, астарлы мағыналар –фильмнің тартымдылығын аттырады. Шәкен Аймановтың субтексті қолдана білу машығы бүгінгі қазақ киногогерлеріне басты үлгі. Сонымен қатар, көптеген советтік кезеңдегі қазақ фильмдеріне ортақ ерекшелік – жасырын антиколониялық ойдың немесе интертекстің болуы. Осы жасырын сілтеме Шәкен Айманов фильмдеріндегі диалогтарда да кездесетінін жоғарда келтірдік. Бұл кейде мақсатты туындауы да мүмкін, алайда осы құбылыстың бейсаналы түрде жүзеге асу мүмкіндігі де бар екенін жоққа шығармаймыз. Бұл тақырып әлі де індетте зерттеуді талап етеді. Советтік кезеңдегі грузин фильмдеріне постсоветтік кеңістікте көз жүгірткен Нино Дзандзава: «Саяси баяндаулардың өзгеруі советтік және советке дейінгі кино тарихындағы колонизаторлық және өзін-өзі колонизациялауға негізделген аралас көзқарастармен жасалған ауқымды кинотуындылар корпусын қайта қарастыруды қажет етеді», – дейді «Грузин киносын зерттеу: байқаулар, сын-қатерлер және отаршылдық мұрасы» («Georgian Cinema Studies: Observations, Challenges, and the Colonial Legacy») атты мақаласында (Dzandzava,2024). Бұл біздің елге де қатысты екенін аңғарамыз. Көптеген өнер туындыларын постсоветтік кеңістік тұрғысынан қайталай саралап, жаңаша көзқарастың елегінен өткізу керек. Әлемде кең етек алған постколониялды зерттеулер көбінесе Индия, Египет және т.б. ағылшын, француз, неміс отарларына қатысты дамуда. Постсоветтік елдердегі отарлық пен феминизм тақырыптарын зерттеп жүрген профессор Мадина Тластанова өзге отар

болған елдермен салыстырғанда, постсоветтік кеңістіктің ерекшелігі әлдеқайда күрделі екенін айтады (Тлостанова,2012). Сондықтан советтік кезеңдегі қазақ өнерін зерттеуде де батыстық үлгілер толық негіз бола алмайды. Бұл мақала арқылы біз советтік кезеңдегі көркем текстерге қарата жаңа постколониялық теорияның қажеттігін мәселе етіп көтердік. Алдағы уақытта советтік қазақ фильмдеріндегі жасырын сілтемелер туралы жаңа зерттеулердің жарық көруіне жол аштық деп білеміз.

Әдебиеттер:

1. Ahmad, A. Jameson's Rhetoric of Otherness and the «National Allegory» // *Social Text*. – 1987. – № 17. – P. 3–25. – DOI: <https://doi.org/10.2307/466475>
2. Bednarek, M. The role of dialogue in fiction // *Pragmatics of Fiction* / ed. by M. Locher, A. H. Jucker. – Berlin; New York: De Gruyter Mouton, 2017. – P. 129–158.
3. Bhabha, H. K. *The Location of Culture*. – London; New York: Routledge, 1994. – 440 p.
4. Braga, P. Mapping Subtext by Using Thematic Coordinates // *JOMEC Journal*. – 2019. – № 13. – DOI: <https://doi.org/10.18573/jomec.187>
5. Dzandzava, N. *Georgian Cinema Studies: Observations, Challenges, and the Colonial Legacy* // *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*. – 2024. – № 19. – URL: <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/371/678>
6. Жұртбай, Т. Ұраным Алаш. – Алматы: Ел-шежіре, 2008. – 485 б.
7. Kozloff, S. *Overhearing Film Dialogue*. – Berkeley: University of California Press, 2000. – 332 p.
8. Колодина, Е.А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кино-дискурс // *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. – 2013. – № 2–1. – С. 327–333.
9. Кинотанушы Бауыржан Нөгербек / құраст.: Г. Бекхожина, Б. Нөгербек. – Алматы: Қазақ университеті, 2020. – 375 б.
10. Nasipov, I. S., Shakirova, K. M. Speech Portrait as a Means of Revealing a Character: A Comparative Aspect // *Keruen*. – 2024. – Vol. 83, № 2. – P. 149–158. – DOI: <https://doi.org/10.53871/2078-8134.2024.2-11>
11. Рахманқызы, Н. Қазақ киносы: кеше және бүгін. Зерттеулер, мақалалар, рецензиялар, сұхбаттар. – Астана: Фолиант, 2017. – 464 б.
12. Смайлов, К. Фильм осылай туады. – Алматы: Өнер, 1981. – 120 б. Тіл білімі терминдерінің түсіндірме сөздігі / ред. Ф. Қалиев. – Алматы: Сөздік-Словарь, 2005. – 439 б.
13. Тлостанова, М. В. Постколониальная теория, деколониальный выбор и освобождение эстетизиса // *Человек и культура*. – 2012. – № 1. – С. 1–64. – DOI: <https://doi.org/10.7256/2306-1618.2012.1.141>
14. Федотова, И.П. Проявление интертекстуальности в кинодиалоге // *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. – 2015. – № 3. – С. 320–324.
15. Jameson, F. *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism* // *Social Text*. – 1986. – № 15. – P. 65–88. – DOI: <https://doi.org/10.2307/466493>

References:

1. Ahmad A. (1987). Jameson's Rhetoric of Otherness and the «National Allegory». *Social Text*, 17, pp. 3–25. <https://doi.org/10.2307/466475> (in Eng.).
2. Bednarek M. (2017). The role of dialogue in fiction. In M. Locher & A. H. Jucker (Eds.), *Pragmatics of Fiction*. Berlin/New York: De Gruyter Mouton.–pp. 129–158 (in Eng.).
3. Bhabha H.K. (1994). *The Location of Culture*. London/New York: Routledge. –p.440(in Eng.).
4. Braga P. (2019). Mapping Subtext by Using Thematic Coordinates. *JOMEC Journal*, 13. <https://doi.org/10.18573/jomec.187>(in Eng.).
5. Dzandzava N. (2024). *Georgian Cinema Studies: Observations, Challenges, and the Colonial Legacy*. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, 19.<https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/371/678>(in Eng.).

6. Zhurtbay T. (2008). Uraným alash [My motto is Alash]. Almaty: El-Shezhire.–p.485 (in Kaz.).
7. Kozloff S. (2000). Overhearing Film Dialogue. University of California Press. – p. 332 (in Eng.).
8. Kolodina E.A. (2013). Status kinodialoga v ryadu sopolozhennykh ponyatiy: kinodialog, kinotekst, kinodiskurs [The Status of Film Dialogue in the Context of Related Concepts: Film Dialogue, Film Text, Film Discourse]. Bulletin of Nizhny Novgorod University named after N. I. Lobachevsky, (2-1), pp. 327–333(in Russ.).
9. Kintanushy Bauyrzhan Nogerbek. Kurast. Gulzhakhan Bekhozina, Baubek Nogerbek [Film Scholar Bauyrzhan Nogherbek. Compiled by G. Bekhozina & B. Nogherbek]. (2020). Almaty: Kazakh University.– p.375 (in Kaz.).
10. Nasipov I.S., Shakirova K.M. (2024). Speech Portrait as a Means of Revealing a Character: A Comparative Aspect. *Keruen*, 83(2), pp. 149–158. <https://doi.org/10.53871/2078-8134.2024.2-11>(in Eng.).
11. Rakhmankyzy N. (2017). Kazak kinosy: keshe zhane bugin. Zertteuler, makalalar, retsenziyalar, sukhbatta [Kazakh Cinema: Yesterday and Today. Studies, Articles, Reviews, Interviews]. Astana: Foliant.– p.464 (in Kaz.).
12. Smailov K. (1981). Fil'm osylai tuady [A Film Is Born This Way]. Almaty: Oner.– p. 120 (in Kaz.).
13. Explanatory Dictionary of Linguistic Terms / Kaliev G. (Ed.). (2005). Almaty: Sozdik-Slovar.– p. 439 (in Kaz.).
14. Tlostanova M.V. (2012). Postkolonial'naya teoriya, dekolonial'nyy vybor i osvobozhdenie estezisa [Postcolonial Theory, Decolonial Choice, and Aesthetic Liberation]. *Man and Culture*, 1, pp. 1–64. <https://doi.org/10.7256/2306-1618.2012.1.141>(in Russ.).
15. Fedotova I.P. (2015). Proyavlenie intertekstual'nosti v kinodialoge [Manifestation of Intertextuality in Film Dialogue]. Bulletin of Nizhny Novgorod University named after N. I. Lobachevsky, (3), pp. 320–324(in Russ.).
16. Jameson F. (1986). Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*, 15, pp. 65–88. <https://doi.org/10.2307/466493>(in Eng.).