

УДК 791.43.01
ББК 85.374.3

Байтурина Диана Ураловна

Аспирант, кафедра теории и истории культуры, факультет теории и истории искусств, ГИТР (Институт кино и телевидения), 123007, Москва, Хорошевское ш., 32а
ORCID ID: 0000-0001-7854-5498
ResearcherID: G UW-8105-2022
by2rina@gmail.com

Ключевые слова: башкирский кинематограф, история кино, региональные киностудии, герменевтический анализ, семиотический анализ, Юнг, архетип, феминность

Байтурина Диана Ураловна

Традиционные культурные ценности и новая феминность в современном башкирском кинематографе



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-4-484-501

Для цит.: Байтурина Д.У. Традиционные культурные ценности и новая феминность в современном башкирском кинематографе // Художественная культура. 2022. № 4. С. 484–501. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-484-501>.

For cit.: Baiturina D.U. Traditional Cultural Values and New Femininity in Modern Bashkir Cinema. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 4, pp. 484–501. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-484-501>. (In Russian)

Baiturina Diana U.

PhD Student, Theory and History of Arts Department, G ITR Film and Television School, 32a Horoshevskoe Highway, Moscow, 1273007, Russia
ORCID ID: 0000-0001-7854-5498
ResearcherID: G UW-8105-2022
by2rina@gmail.com

Keywords: Bashkir cinema, history of cinema, regional film studios, hermeneutical analysis, semiotic analysis, C. Jung, archetype, femininity.

Baiturina Diana U.

Traditional Cultural Values and New Femininity in Modern Bashkir Cinema

Традиционные культурные ценности и новая феминность
в современном башкирском кинематографе

Аннотация. Предметом статьи является кинематографическое произведение, снятое в Башкортостане башкирскими режиссером, — фильм «Етегэн» А. Юмагулова. Автор осуществляет семиотический и герменевтический анализ кинематографического текста. Выявляет пласт культурных ценностей и символов, как схожих с общемировыми, так и отличными от них. Посредством семиотического анализа вскрывается структура и значение структурных единиц фильма. Выявляются архетипические конструкции внутри медиатекста. Герменевтический анализ показывает социально-политические условия, в которых появилась эта кинокартина, а также особенности толкования медиатекста, его взаимосвязь с другими культурными текстами. Научная новизна исследования заключается в систематическом, комплексном изучении башкирского кинематографа, в сравнении его с образцами мировой художественной культуры; в выявлении ключевых особенностей отдельного фильма, ранее не подвергавшегося подробному научному изучению. Кинематографический медиатекст, созданный режиссером родом из Башкортостана, отсылает к башкирской мифологии, созвучной с общемировыми культурными мотивами. Автор вскрывает присутствие в фильме архетипов по теории К.Г. Юнга, а также элементов архаических воззрений башкир и героев древнетюркского фольклора. Особенно говорящими оказываются детали, важные для быта башкир или их фольклора. Проведенный анализ вскрывает в медиатексте черты новой феминности, характерной для сегодняшнего дня.

Abstract. The subject of research is a cinematic piece filmed in the Republic of Bashkortostan — *Etegen* by the Bashkir director A. Yumagulov. The author of the article performs a semiotic and hermeneutic analysis of the cinema text and highlights the cultural values and symbols similar to universal ones and those different and specific. The semiotic analysis reveals the structure of the film, the meaning of its structural units, and the archetypal constructions within the media text. The hermeneutical analysis shows the socio-political conditions in which the film was created, the peculiarities of the interpretation of the media text, and its relations with other cultural texts. The scientific novelty of the research consists in the systematic, comprehensive study of the Bashkir cinema in comparison with the samples of the world artistic culture and in the identification of the key features of an individual film, which has not been a subject to detailed scientific study before. The cinematic media text created by the Bashkortostan-born director refers to Bashkir mythology, which is in line with global cultural motifs. The author of the article discovers the presence of Jungian archetypes in the film, as well as the elements of the archaic views of the Bashkirs and the characters of the ancient Turkic folklore. Particularly pronounced are the details important for the life of the Bashkirs or their folklore. The analysis performed reveals in the media text the features of a new femininity, characteristic of today.

Введение

На парадигмальность мифа указывает в своих работах Е.М. Мелетинский, отводя ему санкционирующую роль в существующем социальном устройстве в том его понимании, которое свойственно отдельно взятой культуре. То есть миф пытается объяснить окружающий мир и требуется для поддержания порядка в нем [5, с. 169–170].

Мифологический символ проникает во все виды искусства, наделяя произведения новой смысловой окраской. Мифологическая символика гармонично вплетается в сюжетную канву. Либо сам сюжет может трансформироваться в мифологический символ в контексте современных реалий. Символы, характерные для национальной культуры, воплощая традиции, способствуя сохранению и накоплению в веках опыта предков. Включение того или иного мифопоэтического символа в современную действительность на уровне художественного текста актуализирует его значимость для индивида данной общности [13]. Учитывая массовость, большой охват аудитории кинематографа как одного из самых доступных видов искусства, можно заметить, что мифопоэтический символ превращается здесь в фактор сохранения национально-культурной идентичности.

Мифологические символы способствуют не только «украшению» сюжета кинопроизведения, но также обогащают кинотекст дополнительными значениями. То есть культурные смыслы способны конструировать подобие моста между прошлым и настоящим народа. Миф формирует у реципиента национально-культурную идентичность. Мифопоэтическая символика также содержит необходимые формулы, позволяющие соотнести текст с той или иной культурой и побудить реципиента к самоидентификации.

Кроме того, символы существуют в сознании автора — как след памяти культуры. По утверждению Ю.М. Лотмана, возникает понятие реминисценции, отсылки, цитаты «как органической части нового текста, направленной наоборот, из текста вглубь памяти» [4, с. 35]. Таким образом, символ выступает посредником между пространством текста и памятью культуры. Иначе говоря, система символов любой культуры неизбежно формирует систему генетической памяти индивида.

Изучение природы кино производится в ракурсе взаимодействия двух сторон: объекта (изображение, звук, структура кинофильма) и предмета, мифа (мифологического образа). Соответственно, и подходы к изучению кинопроизведения можно разделить на три типа: структурно-семиотический, герменевтический и феноменологический. Первый представляют исследования мифа в условиях вычленения знаков из отношений внутри целой структуры, определяющей кинопроизведение как разновидность художественного «текста». Второй, герменевтический, опирается на традиции толкования кино в интертекстуальном взаимодействии всех художественных текстов. И третий, феноменологический, основывается на особенностях восприятия кино реципиентом.

Как справедливо заметила исследователь А.Д. Цунтаева, «кинематограф становится одним из способов художественного осмысления травматического опыта» [9, с. 340], этим же можно объяснить факт, что национальное кино прежде всего направлено к прошлому региона, старается осмыслить и пересмотреть легенды, исторические факты — и уже затем говорить о настоящем, зачастую также в контексте прошлого. Свои коррективы вносит и процесс глобализации, в ответ которому национальные меньшинства, в попытке сохранить и переосмыслить свою национальную и культурную идентичность, обращают свой художественный материал к истокам нации.

Об истории возникновения башкирского кино писали историки Р.М. и Р.М. Янгировы [11, с. 87], они же проследили его судьбу вплоть до конца 1990-х, когда в республиках зародились национальные киностудии. О современном башкирском кино и проблематике его произведений практически ничего не сказано. На башкирской почве кино прошло самостоятельный путь от площадного увеселения в конце XIX века и инструмента советской пропаганды к современному кино, посвященному проблематике малой родины. Башкирский кинематограф опирается на народный фольклор, прославляет красоту родного языка и природы, раскрывает проблематику вечных тем сквозь призму башкирских реалий.

Астральный миф и античные аналогии

Сюжет художественной картины Айсыуака Юмагулова «Етегэн» (2014) основан на башкирском фольклоре. Древняя легенда о семи девушках повествует о судьбе сестер, которых попытался пленить дэв, хтоническое чудовище. Девушки, не желая покориться воле судьбы, совершают прыжок в озеро, но не погибают, а перерождаются в созвездие Большой Медведицы. Эта легенда содержит черты астрального мифа. Сюжет *второй версии легенды «Ете кыз»* связан с озером Культубан (или Ягуль), находящимся в Баймакском районе Республики Башкортостан. Согласно ей, девушки были украдены казахами-захватчиками. Предотвращая побег девушек, им надрезали ступни ног и вставили в порез рубленый конский волос (Ягуль). Девушки сбежали, но наступать на ноги им было невыносимо больно. Когда погоня их почти настигла, девушки вошли в озеро, и шестеро из них утонули («куль» и «тубан» переводятся с башкирского как «озеро» и «глубокий»).

По *третьей версии легенды «Ете кыз»*, отец принуждал своих семерых дочерей выйти замуж за стариков. Девушки не пожелали исполнить волю отца и, не найдя другого выхода, решили утопиться в озере [2, с. 429].

Фильм начинается со сцены на озере, где мы наблюдаем россыпь женских украшений, скрытых глубоко на дне. В юнгианском учении вода является чаще всего встречающимся символом бессознательного. «Изначальная стихия — вода, — понимаемая как лоно, грудь матери и как колыбель, является подлинно мифологическим образом, образительным единством...» [5, с. 54]. Исследователь ссылается на древнегреческого философа Фалеса, утверждавшего происхождение мира из воды в качестве онтологической философии [5, с. 54]. То, что девушки находят свою погибель в озере, одновременно становится и их спасением, обретением новой жизни.

Вода как художественный образ, философское понятие и религиозный символ встречается в культурах всех времен и народов. Кинематограф находится в русле традиции, сохраняя мотив воды как один из центральных. В недавней статье киновед Ю. Михеева анализировала образы воды в фильмах А. Тарковского и К. Лопушанского [6, с. 295]. В рассматриваемом нами фильме, наследуя легенде,



Илл. 1. Танец на озере. Кадр из фильма А. Юмагулова «Етегэн», 2014

вода закономерно занимает ключевое место. Вода в виде статичной субстанции (стоячая вода) выступала в качестве символической границы между мирами еще в фильмах А. Тарковского [6, с. 298], а сам режиссер утверждал, что «Вода — это какая-то древняя память» [6, с. 299]. Это коррелирует с трансформацией, пережитой девушками из башкирской легенды: погибнув, они спасли честь рода и тем самым сохранили свою историю как часть генетического кода потомков.

Несмотря на воинственный характер девушек, который мы будем наблюдать в фильме, в их бессознательном заложены именно феминные установки. Героини легенды носят черты архетипа Керы. Невинные девушки не желают быть плененными и тем самым — осквернившими род. Они обретают новую жизнь через смерть так же, как это сделала их предшественница из древнегреческой мифологии — Персефона (образная смерть через брак, подчинение мужчине), или Плеяды, спасавшиеся от охотника Орона. Название же фильма происходит от башкирского наименования созвездия Большой Медведицы — Етегэн.

Примечательно, что архетипы героинь в фильме обнаруживают новые характерные черты. Авторы фильма наделили их воинствен-

ными чертами амазонок. В истории есть свидетельства о том, что башкирки обучались верховой езде и стрельбе из лука. Это сообразуется с некоторой двойственностью архетипа Кору согласно юнгианскому учению. Так, исследователь отмечал, что в греческой мифологии и Артемида, и Персефона «...подобны двум сторонам одной реальности. Артемида представляет активную сторону, Персефона абсолютно пассивна» [12, с. 128]. В данном случае героини фильма уподобляются воинственной Артемиде и дают отпор врагам.

Нежелание башкирских воительниц покориться врагу также отражает непокорную сущность девы-богини Артемиды. «В ней уравниваются грубые реальности — непокоренная девственность и ужас рождения», — писал К. Юнг [10, с. 110]. Также он отмечал в своих исследованиях дуализм архетипа Кору, сочетающего в себе встречно направленные понятия матери и дочери. Примером являлись древнегреческие прототипы — Деметра и Персефона. Неслучайно и мать, и дочь скорбели о состоявшейся «свадьбе» Персефоны. В сюжетном развитии мифа о похищении Персефоны момент ее пропажи соотносится с гибелью природы, наступлением осени. Проводится параллель между свадьбой и гибелью. «Войти в образ Деметры означает быть преследуемой. Ограбленной, подвергнуться насилию, не понимать смысла происходящего, гневаться и скорбеть» [5, с. 124]. Не покоровшись мужчинам, башкирские девушки избирают гибель и воскрешение не на пути Персефоны-Деметры, а на пути Артемиды.

Постмодернистская философская концепция нивелирования субъективности, замены ее растворенным децентрализованным «Я» в культурном диалоге художественных текстов согласуется с нашими заключениями о всепоглощающем пространстве мифа, а именно о том, что в художественном тексте, несмотря на негласную установку на творческое самовыражение автора, прежде него самого говорят его подсознательные, иррациональные архетипические установки, переданные ему генетической памятью народа [12, с. 103].

Национальные реалии и их интерпретация

В фильме очевидно разделение пространственно-временной оси художественного текста на два мира: реального и потустороннего. В одном показывается жизнь кочевого племени, предыстория не-

которых девушек. Внезапно в их мирную жизнь врывается война, погибают мужчины племени, и женщины вынуждены объединиться, чтобы отомстить врагу. Второй мир — потусторонний (небесный). Согласно верованиям древних башкир, существовало три мира: небесный, надземный и подземный. В эпосе «Урал-батыр», одном из ключевых сказаний башкир, повествуется о мудрой птице Самрау, царе небесного мира. В этом мире и оказываются герои фильма, когда они мечтают или пребывают в сновидении (как девушка из первой новеллы), либо после их героической гибели.

Следует заметить, что муж одной из семи девушек попадает в подземный мир после сражения с врагом. Она, почувствовав беду, находит его и светом своего сердца помогает ему очутиться в небесном мире. После того как девушки отомстили врагу и погибли, они также оказываются в небесном мире. Там замужние девушки встретились со своими супругами, а незамужние девушки смогли обвенчаться с любимыми.

Фильм состоит из девяти музыкальных новелл. Каждая сопровождается песней, обогащающей смысловую контекст визуального ряда.

Башкирская народная песня «Таштугай» звучит в эпизоде о судьбе девушки, которой пришлось выйти замуж за старого, но богатого жениха. Песня «Таштугай» также повествует о несчастной судьбе девушки, отданной замуж за сына старшины чужого рода — в местечко Таштугай («Каменный луг»). Таким образом через музыкальное сопровождение усиливается тема несчастного брака, показываемая на экране. В фильме можно заметить множество национальных обрядов, известных жителям Башкортостана. Например, в сцене свадьбы угадывается несколько ключевых моментов. Это богатый выкуп, калым — жених пригоняет табун лошадей. Щедрые дары, которые гости жениха преподносят родственникам невесты. Полученное от родственников согласие на брак закреплялось договорившимися распитием из одной чашки напитка бата (разведенный водой мед или кумыс). Кроме того, замечаем, что сама девушка отказалась выпить из одной чаши с женихом, выражая свое несогласие на насильственный брак. Этот факт представляет огромный интерес в контексте переосмысления вековых традиций. Могло ли подобное произойти на самом деле? Подчеркнем, что одним из ключевых качеств характера башкирской девушки всегда являлась гордость, об этом говорит и ха-

ра характеристика башкирских народных танцев. Например, танец «Семь девушек», который является классикой национальной хореографии, олицетворяет красоту, грацию и гордость башкирской девушки [7, с. 57]. С другой стороны, сохранилось немало башкирских народных песен, повествующих о судьбе девушек, отданных замуж против воли. Многие источники также свидетельствуют, что браки заключались даже несмотря на несогласие молодоженов.

Отрывок из народного эпоса «Алпамыша» в музыкальном исполнении этно-рок-группы «Аргымак» обрамляет мотив волшебного сна одной из девушек, о котором было сказано ранее. В этом сне девушка, в том числе, видела великана Алпамыша. Согласно башкирской легенде, в небесном мире существовало два солнца, но их свет мешал герою-батыру, так что тот решил сбить его. В данной картине легенда была переосмыслена: солнце сбивает юная девушка, героиня фильма. Тем самым авторы уже в начале фильма наделяют одну из семи девушек чертами богатырши, амазонки.

Композиция «Гумерлэк йэрен» («Моя любовь — вечность») выступает музыкальной доминантой в эпизоде прогулки двух влюбленных. «Бишек йыры» («Колыбельная») — в эпизоде укачивания ребенка. Звуковой компонент выступает в качестве самостоятельной, ведущей единицы кинематографического языка⁽¹⁾. На наш взгляд, намеренный отказ от актерских реплик в пользу закадровой музыки продиктован стремлением акцентировать самобытность, национальное начало, подчеркнуть эстетику «фольклорного кино», несмотря на некоторые элементы модернизации.

В рамках киноязыка присутствует тенденция сочетания автоматизированной (на опыте) системы ожиданий зрителей и системы ожиданий со сдвигом, деформацией, выделяющей в тексте семантические узлы. В данном кинопроизведении используется нелинейный монтаж. Сюжет «закольцовывается», ведь в самых первых кадрах мы видим покоящиеся на дне озера украшения. Лишь в финале фильма зритель узнает, что эти украшения принадлежат героиням картины.

Очевидно, такое нарушение хронологии должно интриговать неподготовленного зрителя. С другой стороны, показанные вне нарратива драгоценности на дне озера обретают второе значение, статус символа. Происходит отречение девушек от драгоценностей «пустых» в пользу истинно ценного — таких понятий, как честь, достоинство и гордость.

Крупный план с украшениями на дне возводит их в ранг Сущности, смысловой доминанты. Об этом писал Ж. Делёз: «...крупный план абстрагирует этот объект от всех пространственно-временных координат <...> ощущение пространства исчезает, нам открывается измерение иного порядка» [3, с. 78–79]. В этом монтажном решении кроется сожаление автора об утраченной красоте молодых девушек, об их уходе в самом расцвете лет.

Зачастую внутрикадровый монтаж выполняется в технике замедленной съемки. Это происходит в нескольких эпизодах: в сцене отъезда несчастной невесты в чужой аул, во время боя воинов, предчувствия жены о гибели мужа, призыва одной из героинь объединиться против врага, а также в параллельном мире снов и воспоминаний. Этот прием акцентирует ирреальность происходящего, фатальность событий, вторгшихся в привычный ход жизни.

Авторы фильма подчеркивают, что события происходили в архаические времена, когда башкиры еще придерживались языческих верований. В кадрах зачастую появляются изображения каменных тотемов, ритуальных конических сооружений. Это отсылает современного зрителя к древним временам, когда мифология присутствовала в повседневности человека.

М.М. Бахтин выделяет понятие диалоговой концепции культуры, согласно которой любой художественный текст включается во вневременной диалог со всеми текстами в пространстве культуры. Диалог также обязательно подразумевает акт осмысления текста субъектом (реципиентом). Этот акт осмысления невозможен без знания исторического контекста, наложения личного опыта повседневной жизни и осмысленных ранее текстов [1, с. 28].

Фильм поделен на несколько новелл, объединенных общей сюжетной линией в конце. В каждой из новелл раскрывается история одной из девушек. В этой киноадаптации легенды о семи девушках также обнаруживается немало обращений к башкирскому фольклору.

(1) В творческом багаже режиссера и оператора Рияза Исхакова имеется работа над многочисленными музыкальными клипами.



Илл. 2. Сборы к свадьбе. Кадр из фильма А. Юмагулова «Етегэн», 2014

Реципиент способен войти в более глубокий круг понимания данного медиатекста только при условии понимания фольклорного контекста.

В первом же эпизоде фильма происходит появление мифического великана Алпа (Алпамыша). Это герой одноименного древнетюркского эпоса. Согласно верованиям древних башкир, семь башкирских родов произошли от семерых детей Алпамыша и его супруги. По другой версии, только один род берет истоки от великана Алпамыша. «В очень древние времена жили батыры — необычайные исполины, из рода Алып. Через горы перешагивали, а чащи островерхих тополей вырывали с корнем, как траву. <...> Сказывают, один род берет начало именно от тех Алып-батыров, от одного из них по имени Алпамыш» [2, с. 288]. Именно такой великан возвышается над аулом и его обитателями в волшебном сне одной из девушек. По-отечески наблюдает он за их шалостями и изредка покачивает головой.

Специфика женского мировидения является актуальным предметом рассмотрения в разных искусствах, в том числе в литературе и музыке, о чем недавно писала Е.М. Петрушанская [8]. Тема феминизма в кино становится все более актуальной в последние годы.

Эта тенденция не может обойти стороной и национальное кино, что, например, подметила А.Д. Цунтаева в исследовании о кавказском кино. Данная тенденция по-своему закономерна в художественной культуре народа, опиравшейся на строгие устои патриархата. Приводятся в пример героини фильмов К. Балагова, В. Битокова и К. Коваленко — «искренние, сильные молодые женщины, отчаянно пытающиеся раздвинуть границы нормы и вернуть себе право жить свою собственную жизнь» [9, с. 358].

Ни одна невеста не переходила в дом жениха без приданого. Поэтому в кадре фильма «Етегэн» мы наблюдаем сборы невесты, процесс укладывания вещей в сундук с обязательной молитвой. В сцене обряда невесты видим присутствие элементов национального женского гардероба. Среди них особенно выделяется кашмау — головной убор, который могла носить только замужняя женщина.

Визуально считывается гордое смирение девушек. Символика тяжелых элементов гардероба (известно, что один только головной убор кашмау мог весить до 8 кг) подчеркивает «тяжесть» традиций, под весом которых нужно было покорно склониться.

В ходе сюжета фильма прослеживается еще несколько примечательных отсылок к национальному фольклору. Это эпизод надкусывания хлеба перед тем, как отправиться на войну, — магический обряд для возвращения домой. Когда сбежавшая невеста возвращается в родные края, на деревьях она замечает Тамгу — родовой знак башкир. Так она понимает, что вернулась домой. Когда мужья отправляются воевать, женщины начинают катать войлок — овечью шерсть для новых юрт. То есть женщины традиционно кочевого народа решают подготовить племя к отправлению в путь, на новое место. Замечу, что это было типичным занятием для женщин башкирских племен. Сборка и разбор жилища возлагались на женщин, а зачастую к этому добавлялась и охота — наравне с мужчинами.

В фильме отсутствуют диалоги, большую смысловую нагрузку несет музыкальная составляющая фильма. Но и визуальная манера автора изобилует смыслами и характеризуется камерностью; в кадрах преобладают крупные планы. Они не лишены декоративности, о чем, например, ярко свидетельствуют первые кадры с мерцанием украшений на дне озера, либо с танцующими девушками на поверхности озера. Важной частью башкирской культуры в ее современной кино-



Ил. 3. Кадр из фильма А. Юмагулова «Етегэн», 2014

рецепции остается женский костюм: башкирские серьги — сулпылар, нагрудник — сэлтер, головное украшение кашмау. В визуальной палитре фильма множество таких деталей, и режиссер с удовольствием подключает зрителя к их созерцанию и рассматриванию.

Заключение

Автор идеи фильма Рияз Исхаков отмечал стремление создать сюжетное повествование, которое не будет требовать дополнительной расшифровки. Любой зритель, даже не знающий башкирского языка, должен, в идеале, прочитывать сюжет. До известной степени это удалось. Но человек, несущий иной культурный код, не знакомый с башкирскими обрядами и фольклором, сможет раскрыть для себя только поверхностный слой данного художественного текста. В то же время человек, знакомый с башкирской национальной культурой, сможет считать новые смыслы и открыть для себя подтексты, заложенные авторами фильма.

На наш взгляд, авторы фильма стремились подойти к этому классическому фольклорному сюжету с позиций современности, но без прямого осовременивания. Они очертили некоторые новые особенности характера персонажей. Например, их непокорность (нежелание выйти замуж и, как следствие, побег), воинственность (они не покорились слепо врагу, а попытались дать отпор). Это черты возрождающейся феминности, столь популярной сегодня, в идеалах самодостаточности и смелости. Фильм был создан почти 10 лет назад, но в нем точно схвачены все тенденции сегодняшнего дня. Впрочем, авторам не удалось раскрыть заявленные темы в полной мере. Вероятно, свою роль сыграло тяготение к фольклору, к элементам исконного, национального. В стремлении соединить современность и прошлое авторы сделали выбор в пользу истории. И хотя сюжетные линии фильма говорят об обратном, они напрямую противоречат многим социальным устоям и даже сюжету самой легенды, ощущение ностальгии и романтизации исконного образа берет верх.

Список литературы:

- 1 Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
- 2 Башкирские исторические предания и легенды / Авт.-сост. Ф.А. Надршина. Уфа: Китап, 2015. 528 с.
- 3 Делёз Ж. Кино / Пер. Б. Скуратов. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. 560 с.
- 4 Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 58 с.
- 5 Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 2000. 407 с.
- 6 Михеева Ю.В. Дуализм символики воды в фильмах А. Тарковского и К. Лопушанского // Художественная культура. 2020. № 1. С. 337–363. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/f41/hk_2020_1_295_314_miheeva.pdf (дата обращения 16.08.2022). <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00016>.
- 7 Нагаева Л.И. Танцы восточных башкир. М.: Наука, 1981. 128 с.
- 8 Петрушанская Е.М. Кластеры мифологических следов в современном женском творчестве // Художественная культура. 2022. № 2. С. 78–105. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-78-105>.
- 9 Цунтаева А.Д. Образы несвободы в фильмах современных кавказских режиссеров // Художественная культура. 2022. № 3. С. 295–314. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-336-363>.
- 10 Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / Пер. с англ. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.
- 11 Янгиров Р.М., Янгиров Р.М. Кино в Башкортостане. Уфа: Башкортостан, 2001. 87 с.
- 12 Khisamitdinova F.G. Studies on Turkish Mythology: New Sources // Shaman. 2016. T. 24. № 1–2. С. 211–219.
- 13 Usmanov M.A. Characteristics of Mythology as a Socio-Cultural Phenomenon // Philosophy and Life. 2021. №. 1 (12). P. 98–104. <https://doi.org/10.26739/2181-9505-2021-12-11>.

Традиционные культурные ценности и новая феминность
в современном башкирском кинематографе

References:

- 1 Bahtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznykh let* [Issues of Literature and Aesthetics: Studies of Various Years]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 504 p. (In Russian)
- 2 *Bashkirskie istoricheskie predaniya i legendy* [Bashkir Legends], author and comp. F.A. Nadrshina. Ufa, Kitap Publ., 2015. 528 p. (In Russian)
- 3 Deleuze G. *Kino* [Cinema], transl. B. Skuratov. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2012. 560 p. (In Russian)
- 4 Lotman Yu.M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics]. Tallin, Eesti Raamat Publ., 1973. 58 p. (In Russian)
- 5 Meletinskij E.M. *Poetika mifa* [Poetics of the Myth]. Moscow, Nauka Publ., 2000. 407 p. (In Russian)
- 6 Miheeva Yu.V. Dualizm simboliki vody v fil'mah A. Tarkovskogo i K. Lopushanskogo [Dualism of a Symbolism of Water in Films by A. Tarkovsky and K. Lopushanskogo]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 1, pp. 337–363. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/f41/hk_2020_1_295_314_miheeva.pdf (accessed 16.08.2022). <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00016>. (In Russian)
- 7 Nagaeva L.I. *Tancy vostochnyh Bashkir* [Dances of Eastern Bashkirs]. Moscow, Nauka Publ., 1981. 128 p. (In Russian)
- 8 Petrushanskaya E.M. Klasteri mifologicheskikh sledov v sovremennom zhenskom tvorchestve [Clusters of Mythological Traces in Contemporary Women's Art]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 2, pp. 78–105. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-78-105>. (In Russian)
- 9 Tsuntaeva A.D. Obrazy nesvobody v fil'mah sovremennykh kavkazskikh rezhisserov [The Images of Unfreedom in Films of Caucasian Directors]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-336-363>. (In Russian)
- 10 Jung K.G. *Dusha i mif: shest' arhetipov* [Soul and Myth. The Six Archetypes], transl. from English. Kiev, Gosudarstvennaya biblioteka Ukrainy dlya yunoshstva Publ., 1996. 384 p. (In Russian)
- 11 Yangirov R.M., Yangirov R.M. *Kino v Bashkortostane* [Cinema in Bashkortostan]. Ufa, Bashkortostan Publ., 2001. 87 p. (In Russian)
- 12 Khisamitdinova F.G. Studies on Turkish Mythology: New Sources. *Shaman*, 2016, vol. 24, no. 1–2, pp. 211–219.
- 13 Usmanov M.A. Characteristics of Mythology as a Socio-Cultural Phenomenon. *Philosophy and Life*, 2021, no. 1 (12), pp. 98–104. <https://doi.org/10.26739/2181-9505-2021-12-11>.