Central Asian Journal of Art Studies | Volume 11. Issue 3 September 2026

cajas

CAJAS

Central Asian Journal of Art Studies

Peer-reviewed journal

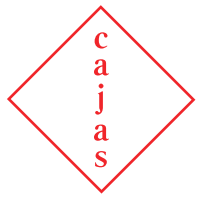
3

INTERDISCIPLINARY STUDIES OF THE ART OF CENTRAL ASIA

thematic issue

Volume 11/ September 2026

2016 жылдан бастап
с 2016 года



CAJAS

Central Asian Journal of Art Studies

Рецензияланатын журнал
Рецензируемый журнал

3

ОРТАЛЫҚ АЗИЯ ӨНЕРІНІҢ ПӘНАРАЛЫҚ ЗЕРТТЕУЛЕРІ•МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСКУССТВА ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ•INTERDISCIPLINARY STUDIES OF THE ART OF CENTRAL ASIA

тақырыптық шығарылым
тематический выпуск

Қыркүйек 2026 / Том 11 / Сентябрь 2026

Темірбек Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы

CAJAS

Казахская национальная академия
искусств имени Темирбека Жургенова

Central Asian Journal of Art Studies (CAJAS) – «Өнер және гуманитарлық ғылымдар» (соның ішінде театр, музыка, хореография, кино, бейнелеу және қолданбалы өнер, сәулет және т. б.) бағыты бойынша дүние жүзіндегі авторлық зерттеулердің нәтижелерін жариялайтын рецензияланатын ғылыми журнал. Басылымның мақсаты – ғылыми идеялармен алмасу үшін алаң ұсыну, сондай-ақ, өнертану саласындағы бірлескен халықаралық ғылыми жобаларды дамыту болып табылады. Жарияланымдарды іріктеудегі басым факторлар: жаңа деректану және әдеби дереккөздерге жүгіну, академизм және ғылыми объективтілік, тарихнамалық толықтық пен пікірталас, күрделі гуманитарлық мәселелерді заманауи анықтау, мәдени артефактілер мен көркем нысандардың жаңа бірегей түсіндірмелері. CAJAS-та ғылыми мақалалардан басқа, шолулар, тарихнамалық шолулар, деректану материалдары, гуманитарлық ғылым тақырыптарындағы пікірталастар ұсынылуы мүмкін және ғылыми диалогтар құпталады. CAJAS (29.03.2021 № 303 бұйрығы) ғылыми қызметтің негізгі нәтижелерін жариялау үшін Қазақстан Республикасы Ғылым және жоғары білім министрлігінің Ғылым және жоғары білім саласындағы сапаны қамтамасыз ету комитеті (ҒжЖБССҚЕК) ұсынған басылымдар тізбесіне енгізілді («Өнертану» бөлімі). Сонымен қатар, CAJAS ҚДБ (Қазақстандық дәйексөз базасы), ҰМҒТСО (Ұлттық мемлекеттік ғылыми-техникалық сараптама орталығы), EBSCO Essentials, КиберЛенинкада индекстеледі. CAJAS редакциясына жіберілген барлық мақалалар плагиат тексеруінен өтеді және зерттеу профиліндегі мамандардың екі жақты оң жасырын сараптама кейін жарияланады. Авторлық ғылыми зерттеулер, шолулар мен сұхбаттар CAJAS-та тегін жарияланады. Журнал рецензиялау, редакциялау, түзету, беттеу және басқа да редакциялық жұмыстар бойынша шығындарды өз мойнына алады. CAJAS мақала авторларына ақы төлемейді. Журналдың жариялаым этикасы жөніндегі комитеттің (COPE) Әдеп кодексіне сәйкес келеді және журналмен жұмыс жасайтын авторлардың немесе рецензенттердің заңсыз іс-әрекеттер туралы күдікті жағдайларды шешу үшін COPE схемаларына сүйенеді.

КОКСНВО

Central Asian Journal of Art Studies (CAJAS) – научный рецензируемый журнал, публикующий результаты авторских исследований со всего мира по направлению «Искусство и гуманитарные науки» (в том числе по вопросам театра, музыки, хореографии, кино, изобразительного и прикладного искусства, архитектуры и т. д.). Целью издания является предоставление площадки для обмена научными идеями, а также развитие совместных международных научных проектов в области искусствоведения. Приоритетные факторы при отборе публикаций: обращение к новым источникам, академизм и научная объективность, историографическая полнота и дискуссионность, современное измерение сложных гуманитарных проблем, новые оригинальные трактовки культурных артефактов и художественных объектов. В CAJAS, кроме научных статей, могут быть представлены рецензии, историографические обзоры, источниковедческие материалы, дискуссии на темы гуманитарной науки, приветствуются научные диалоги. CAJAS включен в Перечень изданий, рекомендуемых Комитетом по обеспечению качества в сфере науки и высшего образования (КОКСНВО) Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан (приказ № 303 от 29.03.2021) для публикации основных результатов научной деятельности (раздел «Искусствоведение»). Помимо этого, CAJAS индексируется в КБЦ (Казахстанской базе цитирования), НЦГНТЭ (Национальном центре государственной научно-технической экспертизы), EBSCO Essentials, КиберЛенинке. Все статьи, поступающие в редакцию CAJAS, проходят процедуру проверки на плагиат и публикуются после положительного двойного слепого рецензирования специалистами по профилям исследований. Авторские научные исследования, обзоры и интервью в CAJAS публикуются бесплатно. Журнал берет на себя расходы по рецензированию, редактированию, корректуре, верстке и другим редакционным работам. CAJAS не выплачивает гонорары авторам статей. Журнал следует Кодексу поведения Комитета по этике публикаций (COPE) и следит за блок-схемами COPE для разрешения случаев подозреваемого неправомерного поведения со стороны авторов, рецензентов и иных лиц, работающих с журналом.

Central Asian Journal of Art Studies (CAJAS) is a scientific peer-reviewed journal that publishes the results of author research from around the world in the field of Arts and Humanities (including theater, music, choreography, cinema, fine and applied arts, architecture, etc.). Priority factors in the selection of publications: appeal to new sources, academicism and scientific objectivity, historiographical completeness and debatability, the modern dimension of complex humanitarian issues, new original interpretations of cultural artifacts and art objects. In addition to scientific articles, CAJAS can include reviews, historiographical reviews, source materials, discussions on the topics of the humanities, and scientific dialogues are welcome. CAJAS (order no. 303 dated 29.03.2021) is included in the List of publications recommended by the Committee for Quality Assurance in the Sphere of Science and Higher Education (CQASSHE) of the Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan for publication of the main results of scientific activity (section «Art Studies»). In addition, CAJAS is indexed by KazCB (Kazakhstan Citation Base), NCSTE (National Center of Science and Technology Evaluation), EBSCO Essentials, and CyberLeninka. All papers submitted to the CAJAS editors undergo a plagiarism check and are published after a positive double-blind peer review by specialists in research profiles. Author research studies, reviews, and interviews in CAJAS are published free of charge. The journal bears the cost of reviewing, editing, proofreading, layout, and other editorial work. CAJAS does not pay royalties to the authors of articles. The CAJAS follows the Committee on Publication Ethics (COPE) and follows the COPE flowcharts to resolve cases of suspected misconduct by authors, reviewers, and others who work with the journal.

Central Asian Journal of Art Studies

ISSN баспа нұсқалары – 2520-2162
ISSN онлайн нұсқалары – 2414-4177
Индекс 74892

Том 11. № 3. Қыркүйек 2026

ҚҰРЫЛТАЙШЫ

«Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы» республикалық мемлекеттік мекемесі

РЕДАКЦИЯЛЫҚ АЛҚА

Сәнгүл Қаржаубаева — өнертану ғылымдарының докторы, профессор, бас редактор

Альмира Наурзбаева — философия ғылымдарының докторы, өнер философиясы мамандығы бойынша профессор, редактор

Диляра Шарипова — өнертану ғылымдарының кандидаты, өнертану мамандығы бойынша қауымдастырылған профессор, редактор

Оңал Әбішева — философия докторы (PhD), бейнелеу өнері мамандығы бойынша қауымдастырылған профессор, редактор

Жанерке Шайгозова — педагогика ғылымдарының кандидаты, көркем білім беру мамандығы бойынша профессор, редактор

Светлана Грачева — өнертану ғылымдарының докторы, бейнелеу өнері мамандығы бойынша профессор, редактор

Инна Смаилова — өнертану ғылымдарының кандидаты, кинотану мамандығы бойынша, редактор

Баубек Нөгербек — философия докторы (PhD), кинотану мамандығы бойынша, редактор

Айжан Бердібай — философия докторы (PhD), музыкатану мамандығы бойынша, редактор

Әлима Молдахметова — философия докторы (PhD), хореография мамандығы бойынша, редактор

Ақнұр Қошымова — философия докторы (PhD), тарих мамандығы бойынша, қазақ тілі бойынша жауапты редактор, техникалық редактор

Марьяна Айдарова — өнертану магистрі, орыс тілі бойынша жауапты редактор

Аида Нұрбаева — философия докторы (PhD), ағылшын тілі бойынша жауапты редактор

Лада Кан — өнертану магистрі, мұқаба дизайнері және беттеуші

Журнал Қазақстан Республикасының Ақпарат және коммуникациялар министрлігінде тіркелген.

Есепке қою туралы куәлік № 16391-ж 10.03.2017 ж.

050000, Қазақстан, Алматы,

Панфилов көшесі, 127

editor@cajas.kz

cajas.kz

РЕДАКЦИЯЛЫҚ КЕҢЕС

Анна Олдфилд — PhD, әлем әдебиеті бойынша қауымдастырылған профессор, Ағылшын тілі кафедрасы, Костал Каролина университеті (АҚШ)

Қабыл Халықов — философия ғылымдарының докторы, профессор, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының ғылыми жұмыс жөніндегі проректоры (Қазақстан)

Милия Глухович — PhD, профессор, Театр және орындаушылық өнер кафедрасының меңгерушісі, Уорик университеті (Ковентри, Ұлыбритания)

Бишнуприя Датт — PhD, профессор, Драма және білім берудегі театр кафедрасы, Өнер және эстетика мектебі, Джавахарлал Неру университеті (Нью-Дели, Үндістан)

Наталья Маисова — PhD, қауымдастырылған профессор, Әлеуметтік ғылымдар факультеті, Мәдениеттану кафедрасы, Любляна университеті (Словения)

Биргит Беумерс — PhD, профессор, Театр, кино және телевидение кафедрасы, Аберистуит университеті (Уэльс, Ұлыбритания)

Вели-Матти Кархулахти — PhD, драма және ойын зерттеулері бойынша адъюнкт-профессор, Тарих, мәдениет және өнер мектебі, Турку университеті (Финляндия)

Еева Антилла — өнер докторы, би педагогикасының профессоры, Хельсинки Өнер университетінің Театр академиясы (Финляндия)

Мишель Биасутти — PhD, қауымдастырылған профессор, Эксперименттік педагогика кафедрасы, Падуя университеті (Италия)

Жозе Луис Аростегю — PhD, профессор, Музыкалық білім беру кафедрасы, Гранада университеті (Испания)

Зухра Исмағамбетова — философия ғылымдарының докторы, профессор, Діntану және мәдениеттану кафедрасы, әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университеті (Қазақстан)

Хейли Эйнасто — PhD, профессор, Таллин университеті, Балтық кино, медиа, өнер және коммуникациялар мектебі (Таллин, Эстония)

Журнал жылына 4 рет шығады.

© Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

© Авторлар

Central Asian Journal of Art Studies

ISSN печатной версии – 2520-2162
ISSN онлайн версии – 2414-4177
Индекс 74892

Том 11. № 3. Сентябрь 2026

УЧРЕДИТЕЛЬ

Республиканское государственное учреждение «Қазахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова»

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Сангуль Каржаубаева, доктор искусствоведения, профессор, главный редактор

Альмира Наурзбаева, доктор философских наук, профессор по направлению философия искусства, редактор

Дильяра Шарипова, кандидат искусствоведения, ассоцированный профессор по направлению по специальности искусствоведение, редактор

Онал Абишева, доктор философии (PhD), ассоциированный профессор по специальности изобразительное искусство, редактор

Жанерке Шайгозова, кандидат педагогических наук, профессор по специальности художественное образование, редактор

Светлана Грачева, доктор искусствоведения, профессор по специальности изобразительное искусство, редактор

Инна Смаилова, кандидат искусствоведения, по специальности киноведение, редактор

Баубек Ногербек, доктор философии (PhD) по специальности киноведение, редактор

Айжан Бердыбай, доктор философии (PhD) по специальности музыковедение, редактор

Алима Молдахметова, доктор философии (PhD) по специальности хореография, редактор

Акнур Кошымова, доктор философии (PhD) по истории, ответственный редактор казахского языка, технический редактор

Марьяна Айдарова, магистр искусствоведения, ответственный редактор русского языка

Аида Нурбаева, доктор философии (PhD), ответственный редактор английского языка

Лада Кан, магистр искусствоведения, дизайнер обложки и верстальщик

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации и коммуникации Республики Казахстан.
Свидетельство о постановке на учет № 16391-ж
от 10.03.2017 г.

050000, Қазақстан, Алматы,

улица Панфилова, 127
editor@cajas.kz
cajas.kz

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Анна Олдфилд, PhD, ассоциированный профессор мировой литературы, кафедра английского языка, Университет Костал Каролины (США)

Кабыл Халыков, доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе Казахской национальной академии имени Темирбека Жургенова (Казахстан)

Милия Глухович, PhD, профессор, Руководитель кафедры театрального искусства и исполнительских искусств, Университет Уорик (Ковентри, Великобритания)

Бишнуприя Датт, PhD, профессор, Кафедра драмы и театра в образовании, Школа искусств и эстетики, Университет Джавахарлала Неру (Нью-Дели, Индия)

Наталья Маисова, PhD, ассоциированный профессор, Факультет социальных наук, кафедра культурологии, Университет Любляны (Словения)

Биргит Беумерс, PhD, профессор, кафедра театра, кино и телевидения, Аберистуитский университет (Уэльс, Великобритания)

Вели-Матти Кархулахти, PhD, адъюнкт-профессор драмы и игры, школа истории, культуры и искусства, Университет Турку (Финляндия)

Еева Антилла, доктор искусств, профессор педагогики танца, театральная академия Университета искусств Хельсинки (Финляндия)

Мишель Биасутти, PhD, ассоциированный профессор, Экспериментальная педагогика, Университет Падуа (Италия)

Жозе Луис Аростегю, PhD, профессор, кафедра музыкального образования, Гранадский университет (Испания)

Зухра Исмагамбетова, доктор философских наук, профессор, кафедра религиоведения и культурологии, Казахский национальный университет имени аль-Фараби (Казахстан)

Хейли Эйнасто, PhD, профессор, Таллинский университет, Балтийская школа кино, медиа, искусств и коммуникаций (Таллин, Эстония)

Журнал публикуется 4 раза в год.

© Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова

© Авторы

Central Asian Journal of Art Studies

ISSN (print) – 2520-2162
ISSN (online) – 2414-4177
Index 74892

Volume 11. Issue 3. September 2026

FOUNDER

Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Republican State Institution

EDITORIAL BOARD

Sangul Karzhaubayeva, doctor of arts, professor, editor-in-chief

Almira Naurzbayeva, doctor of philosophy, professor of philosophy of art, editor

Dilyara Sharipova, candidate of arts, associate professor in art studies, editor

Onal Abisheva, PhD, associate professor in fine arts, editor

Zhanerke Shaigozova, candidate of pedagogical sciences, professor in art education, editor

Svetlana Gracheva, doctor of arts, professor in fine arts, editor

Inna Smailova, candidate of arts, specialist in film studies, editor

Baubek Nogerbek, PhD in Film Studies, editor

Aizhan Berdybai, PhD in Musicology, editor

Alima Moldakhmetova, PhD in Choreography, editor

Aknur Koshymova, PhD in History, managing editor (kazakh language), technical editor

Maryana Aidarova, MA in Art Studies, managing editor (russian language)

Aida Nurbayeva, PhD, managing editor (english language)

Lada Kan, MA in Art Studies, cover designer and layout editor

EDITORIAL ADVISORY BOARD

Anna Oldfield, PhD, associate professor of world literature, department of english, Coastal Carolina University (USA)

Kabyl Khalykov, doctor of philosophy, professor, vice-rector for research, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Kazakhstan)

Milija Gluhovic, PhD, professor, head of the department of theatre and performance studies, University of Warwick (Coventry, United Kingdom)

Bishnupriya Dutt, PhD, professor, department of drama and theatre in education, School of Arts and Aesthetics, Jawaharlal Nehru University (New Delhi, India)

Natalia Majsova, PhD, associate professor, faculty of social sciences, department of cultural studies, University of Ljubljana (Slovenia)

Birgit Beumers, PhD, professor, department of theatre, film and television studies, Aberystwyth University (Wales, United Kingdom)

Veli-Matti Karhulahti, PhD, adjunct professor of drama and game studies, school of history, culture and arts studies, University of Turku (Finland)

Eeva Anttila, doctor of arts, professor of dance pedagogy, theatre academy, University of the Arts Helsinki (Finland)

Michele Biasutti, PhD, associate professor of experimental pedagogy, University of Padua (Italy)

José Luis Aróstegui, PhD, professor, department of music education, University of Granada (Spain)

Zukhra Ismagambetova, doctor of philosophy, professor, department of religious studies and cultural studies, Al-Farabi Kazakh National University (Kazakhstan)

Heili Einasto, PhD, professor, baltic film, media, arts and communication school, Tallinn University (Tallinn, Estonia)

The journal is registered with the Ministry of Information and Communications of the Republic of Kazakhstan.
Registration certificate no. 16391-Zh dated 10.03.2017.

127 Panfilov street,
050000, Almaty, Kazakhstan
editor@cajas.kz
cajas.kz

The journal is published quarterly.

© Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
© Authors

CAJAS
Том 11. 3-шығарылым. Қыркүйек 2026

МАЗМҰНЫ

ОРТАЛЫҚ АЗИЯ ӨНЕРІНІҢ ПӘНАРАЛЫҚ ЗЕРТТЕУЛЕРІ

13 **Алғысөз**
Қаржаубаева Сәнгүл

PHILOOSOPHY OF ARTS

16 **Көшпелілер мен отырықшылар дихотомиясынан тыс: көшпелі дала мәдениетінің Еуразия өркениеттерінің қалыптасуына ықпалы**
Халықов Қабыл, Калымбетов Болат

41 **«Тасдиг» тобының «Рухани еркіндік манифесі»: 1980-жылдардың соңындағы Әзербайжандағы өнердің философиялық-эстетикалық тұжырымдамасы**
Аббасова Мехбара

ARTS & HUMANITIES

63 **Қазақстандағы цифрлық өнер: мәдени цифрландыру жағдайындағы көркемдік парадигманың трансформациясы**
Айдарова Марьяна, Қаржаубаева Сәнгүл

79 **Цифрлық өнердегі эстетикалық тәжірибенің трансформациясы: үдерістілік, интерактивтілік және генеративтілік**
Жақыпбекова Махаббат, Болысбаев Даулетхан

101 **Сонграйтинг феномені: жаһандық музыкалық кеңістіктегі ұлттық ерекшеліктердің қалыптасуы**
Дәуіт Ерлан, Жанг Бою

115 **Иммерсивті инсталляциялар және перформативті этномузыкатану парадигмасындағы қазақтың далалық әншілік мектебі**
Танатарова Айбике, Қазыбекова Жайдаргүл

133 **Ғазиза Жұбанованың «Татьяна әні» ораториясындағы интертекстуальдылық мәдениетаралық аударма ретінде**
Қарекенова Дилара, Кузбакова Гульнара

153 **Қазақстандық поп-музыкадағы интермедиалдылық**
Курманбаева Зарина, Кайсиди Иоаннис

170 **«Дала аңызы» сюитасындағы скрипка партияларының көркемдік және артикуляциялық-орындаушылық ерекшеліктері**
Өтеміс Айнұр, Бултбаева Айзада

188 **Акрам хан шығармашылығындағы дәстүрлі бидің трансформациясы және қазақ қоғамында ұлттық бидің сақталуы**
Мурзагулова Анель, Кульбекова Айгуль

200 **Балетмейстер Заурбек Райбаевтың қазақ лирикалық хореографиясы**
Айткалиева Карлгаш

216 **Қозғалыс: драмалық театрда мәтіннің визуалды тәжірибеге айналуы**
Цой Анна, Ким Лариса

CAJAS
Том 11. 3-шығарылым. Қыркүйек 2026

МАЗМҰНЫ

ОРТАЛЫҚ АЗИЯ ӨНЕРІНІҢ ПӘНАРАЛЫҚ ЗЕРТТЕУЛЕРІ

239 **Қазақстан театрындағы постдрамалық режиссура тәжірибесі: көркемдік-мағыналық трансформациялар**
Құмарғалиева Назерке, Жаксылыкова Меруерт

260 **Қазақстанның заманауи мемориалдық пластикасындағы мәдени жадының көркемдік репрезентациясы**
Серкебай Нұрхан, Асылбекова Айман

280 **Орталық Азия интерьерінің дәстүрлері: инклюзивті асүйдің көркемдік талдауы және эргономикасы**
Кодирова Мадина, Шацкая Татьяна

294 **Кинооператор өнеріндегі визуалды бірегейліктің көрінісі**
Баймуханова Снежана, Костылев Александр

309 **Халықаралық кинофестивальдер мәдениетаралық диалогтың институционалдық кеңістігі ретінде: қазақстандық кейс**
Шаймерденова Сауле

323 **Қазақ киносындағы артстрим: қалыптасу алғышарттары және көркемдік конвергенция**
Амирбекова Дана, Джумабеков Ержан

345 Қосымша

CAJAS
Том 11. Выпуск 3. Сентябрь 2026

СОДЕРЖАНИЕ

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСКУССТВА ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

14 **Вступительное слово**
Каржаубаева Сангуль

PHILOOSOPHY OF ARTS

16 **За пределами дихотомии кочевых и оседлых: влияние кочевой степной культуры на формирование евразийских цивилизаций**
Халыков Кабыл, Калымбетов Болат

41 **«Манифест духовной свободы» группы «Тасдиг»: философско-эстетическая концепция искусства в Азербайджане конца 1980-х годов**
Аббасова Мехбара

ARTS & HUMANITIES

63 **Цифровое искусство в Казахстане: трансформация художественной парадигмы в условиях цифровизации культуры**
Айдарова Марьяна, Каржаубаева Сангуль

79 **Трансформация эстетического опыта в цифровом искусстве: процессуальность, интерактивность и генеративность**
Джакипбекова Махаббат, Болысбаев Даулетхан

101 **Феномен песенного творчества: глобальный контекст и формирование национальных особенностей**
Дауит Ерлан, Жанг Бою

115 **Степная школа казахского пения в парадигме иммерсивных инсталляций и перформативного этномузыковедения**
Танатарова Айбике, Казыбекова Жайдаргуль

133 **Интертекстуальность как межкультурный перевод в оратории Газизы Жубановой «Татьяна әні»**
Карекенова Дилара, Кузбакова Гульнара

153 **Интермедиальность в казахстанской популярной музыке**
Курманбаева Зарина, Кайсиди Иоаннис

170 **Художественные и артикуляционно-исполнительские особенности партий скрипок в сюите Т. Кажгалиева «Степная легенда»**
Өтеміс Айнұр, Булгабаева Айзада

188 **Трансформация традиционного танца в творчестве Акрам хана и сохранение национального танца в казахском обществе**
Мурзагулова Анель, Кульбекова Айгуль

200 **Казахская лирическая хореография балетмейстера Заурбека Райбаева**
Айткалиева Карлгаш

216 **Движение: как текст становится визуальным опытом в драматическом театре**
Цой Анна, Ким Лариса

СОДЕРЖАНИЕ

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСКУССТВА ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

239 **Опыт постдраматической режиссуры в театре Казахстана: художественно-смысловые трансформации**
Кумаргалиева Назерке, Жаксылыкова Меруерт

260 **Художественная репрезентация культурной памяти в современной мемориальной пластике Казахстана**
Серкебай Нурхан, Асылбекова Айман

280 **Традиции интерьера Центральной Азии: художественный анализ традиций, эргономики инклюзивной кухни**
Кодирова Мадина, Шацкая Татьяна

294 **Отражение визуальной идентичности в искусстве кинооператора**
Баймуханова Снежана, Костылев Александр

309 **Международные кинофестивали как институциональное пространство межкультурного диалога: казахстанский кейс**
Шаймерденова Сауле

323 **Артстрим в казахском кино: предпосылки формирования и художественная конвергенция**
Амирбекова Дана, Джумабеков Ержан

349 **Приложение**

CAJAS
Volume 11. Issue 3. September 2026

CONTENTS

INTERDISCIPLINARY STUDIES OF THE ART OF CENTRAL ASIA

15 Foreword
Karzhaubayeva Sangul

PHILOOSOPHY OF ARTS

16 **Beyond the nomadic-sedentary dichotomy: the influence of nomadic steppe culture on the formation of Eurasian civilizations**
Khalykov Kabyl, Kalymbetov Bolat

41 **The "Manifesto of Spiritual Freedom" of the "Tasdig" group: the philosophical and aesthetic concept of art in Azerbaijan in the late 1980s**
Abbasova Mahbara

ARTS & HUMANITIES

63 **Digital art in Kazakhstan: transformation of the artistic paradigm in the context of cultural digitalization**
Aidarova Maryana, Karzhaubayeva Sangul

79 **Transformation of aesthetic experience in digital art: processuality, interactivity and generativity**
Dzhakipbekova Makhabbat, Bolyspayev Dauletkhan

101 **The songwriting phenomenon: the global context and the formation of national characteristics**
Dauit Yerlan, Zhang Boyu

115 **The steppe school of Kazakh singing within the paradigm of immersive installations and performative ethnomusicology**
Tanatarova Aibike, Kazybekova Zhaidargul

133 **Intertextuality as intercultural translation: in Gaziza Zhubanova's oratorio Tatyana äni**
Karekenova Dilara, Kuzbakova Gulnara

153 **Intermediality in Kazakhstani popular music**
Kurmanbayeva Zarina, Kaisidi Ioannis

170 **Artistic, articulatory, and performance features of the violin parts in T. Kazhgaliev's suite «Steppe legend»**
Otemis Ainur, Bultbayeva Aizada

188 **Transformation of traditional dance in the work of Akram khan and the preservation of national dance in Kazakh society**
Murzagulova Anel, Kulbekova Aigul

200 **Kazakh lyrical choreography by choreographer Zaurbek Raibayev**
Aitkaliyeva Karlgash

216 **Movement: how text becomes a visual experience in dramatic theatre**
Tsoy Anna, Kim Larisa

CAJAS
Volume 11. Issue 3. September 2026

CONTENTS

INTERDISCIPLINARY STUDIES OF THE ART OF CENTRAL ASIA

239 **Postdramatic directing in Kazakhstani theatre: artistic and semantic transformations**
Kumargalieva Nazerke, Zhaksylykova Meruyert

260 **Artistic representation of cultural memory in contemporary memorial sculpture in Kazakhstan**
Серкебай Нұрхан, Асылбекова Айман

280 **Central Asian interior traditions: an artistic analysis of tradition and inclusive kitchen ergonomics**
Kodirova Madina, Shatskaya Tatyana

294 **Reflection of visual identity in cinematography**
Baimukhanova Snezhana, Kostylev Alexander

309 **International film festivals as an institutional space for intercultural dialogue: the Kazakhstani case study**
Shaimerdenova Saule

323 **Artstream in Kazakh cinema: preconditions for formation and artistic convergence**
Amirbekova Dana, Dzhumabekov Yerzhan

352 **Appendix**

Алғысөз

Құрметті оқырмандар!

Сіздердің назарларыңызға «Орталық Азия өнерін пәнаралық зерттеуге» арналған Central Asian Journal of Art Studies журналының 2026 жылға арналған жаңа санын ұсынамыз. Заманауи ғылым пәндер арасындағы қалыптасқан шекараны еңсеруді талап етеді. Бұл шығарылымда мәдениеттану, сәулет, музыкатану және арт-менеджмент қиылысындағы материалдарды жинақтадық. Авторлар қатарында жетекші өнертанушылар мен жас теоретиктер де бар. Мұндай тәсіл аймақтың жаңа мәдени болмысының тарихи мұралары мен даму траекторияларына жаңа көзқараспен қарауға мүмкіндік берді.

Журнал беттерінен жаһандық көркемдік үрдістердің жергілікті шығармашылық тұлғаларына әсерін терең талдау жұмыстарымен таныса аласыз. Авторлар қазақ киносындағы дәстүрлі ою-өрнек кодтарының, өзекті сандық жобалардың, жанрлық стратегиялардың және конвергенциялардың түсіндірмесін зерттейді. Мәтінаралық байланыстар мен түсіндірме жүйесі музыкалық және хореографиялық формалардың семантикалық әлеуеті туралы түсініктерді кеңейтетін нақты әрекет ретінде түсініледі. Қазақстандағы жаңа өнер мекемелерімен көрермендердің өзара әрекеттесуіне, мәдениетаралық алмасудағы стримингтік платформалардың рөліне және виртуалды музей экспозицияларының жаңа эстетикасына ерекше назар аударылады.

Ұсынылған материалдар өнердің тарихи жолы мен болашағын сыни тұрғыдан түсіну үшін жаңа пікірталас алаңын ашады. Бұл дегеніміз, олардың гуманитарлық ғылым саласына маңызды үлес қосатынын және тек кәсіби қауымдастық үшін ғана емес, сонымен қатар Орталық Азия өнері мен мәдениетіне қызығушылық танытқан оқырмандардың кең ауқымы үшін де пайдалы болатынын көрсетеді.

Құрметпен,
«Central Asian Journal of Art Studies» бас редакторы
Сәнгүл Қаржаубаева

Вступительное слово

Уважаемые читатели!

Представляем вашему вниманию новый выпуск журнала Central Asian Journal of Art Studies за 2026 г., посвященный «Междисциплинарным исследованиям искусства Центральной Азии». Современная наука требует преодоления привычных границ между дисциплинами. В этом выпуске мы объединили материалы на стыке культурологии, архитектуры, музыковедения и арт-менеджмента. Среди авторов – ведущие искусствоведы и молодые теоретики. Такой подход позволил по-новому взглянуть на историческое наследие и траекторию развития новой культурной реальности региона.

На страницах журнала вы найдете глубокий анализ того, как глобальные художественные тренды влияют на локальную идентичность творцов. Авторы исследуют интерпретацию кодов традиционной орнаментики, актуальные цифровые проекты, жанровые стратегии и конвергенции в казахском кино. Система интертекстуальных связей и интерпретаций осмысливается как специфический акт, расширяющий представления о семантическом потенциале музыкальных и хореографических форм. Особое внимание уделено взаимодействию аудитории с новыми арт-институциями Казахстана, роли стриминговых платформ в межкультурном обмене и новой эстетике виртуальных музейных экспозиций.

Представленные материалы открывают новые дискуссионные площадки для критического осмысления исторического пути и перспектив искусства. Они станут важным вкладом в гуманитарные науки и будут полезны не только профессиональному сообществу, но и широкому кругу читателей, интересующихся искусством и культурой Центральной Азии.

С уважением,
главный редактор «Central Asian Journal of Art Studies»
Сангуль Каржаубаева

Foreword

Dear Readers,

We are pleased to present the 2026 issue of the Central Asian Journal of Art Studies, devoted to "Interdisciplinary Studies of Central Asian Art." Contemporary scholarship increasingly calls for approaches that transcend established disciplinary boundaries. This issue brings together research at the intersections of cultural studies, architecture, musicology, and arts management. Contributions by established art historians and emerging scholars offer fresh perspectives on the region's historical heritage and the evolving contours of its cultural landscape.

The articles examine the ways in which global artistic trends interact with local creative identities. Their subjects range from the reinterpretation of traditional ornamental codes and contemporary digital art projects to genre strategies and processes of convergence in Kazakh cinema. The interplay of intertextual references and interpretations is considered as a distinctive creative practice that broadens our understanding of the semantic potential of musical and choreographic forms. Particular attention is also given to audience engagement with Kazakhstan's emerging arts institutions, the role of streaming platforms in intercultural exchange, and the evolving aesthetics of virtual museum exhibitions.

Taken together, these contributions provide a forum for critical reflection on the historical development and future directions of art in Central Asia. We hope they will make a meaningful contribution to humanities scholarship while engaging both specialists and a wider readership interested in the region's artistic and cultural life.

With respect,
Editor-in-Shief «Central Asian Journal of Art Studies»
Sangul Karzhaubayeva

CSCSTI 03.19; 18.17
UDC 9.433; 7.5527
DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1250

BEYOND THE NOMADIC-SEDENTARY DICHOTOMY: THE INFLUENCE OF NOMADIC STEPPE CULTURE ON THE FORMATION OF EURASIAN CIVILIZATIONS

Kabyl Khalykov[1], Bolat Kalymbetov[2]
[1,2]Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

Abstract. This article examines the distinctive features of nomadic steppe cultures – specifically Kazakh-Turkic traditions – in contrast to sedentary societies, focusing on differences in cultural norms, political authority, mobility, worldviews, and aesthetics, as well as differing perceptions of space, time, nature, the world, and concepts of ownership. The study *aims* not only to explore the characteristics of nomadic steppe cultures but also to identify the shared cultural practices that emerged from the interaction between these two distinct societal traditions, as well as transformations in political, spatial, and artistic systems in Central and South Asia. To this end, the research analyzes four interconnected aspects: worldview, spatial organization, governance systems, and aesthetics. The methodology employs comparative historical analysis, supplemented by cultural-semiotic analysis, visual interpretation, and an interdisciplinary approach integrating anthropology, history, and art history. The study draws on historical sources and contemporary scholarly works concerning Turkic and Mongol cultural traditions. These sources suggest that nomadic and sedentary civilizations did not simply stand in opposition to one another but rather developed through historical interconnection. *Findings*. The study demonstrates that viewing the relationship between the steppe and empires as a dichotomy between nomadic and sedentary civilizations is insufficient. Instead, it reveals a dynamic process of mutual cultural exchange that shaped political institutions, artistic culture, mobility systems, and symbolic representations of power. The analysis further suggests that many phenomena traditionally attributed exclusively to either nomadic or sedentary cultures emerged as a result of long-term cultural interaction. The study proposes a new comparative framework for understanding the historical interconnectedness of Central and South Asia. Furthermore, by re-examining Turkic-Mongol relations through the concepts of cultural hybridity, transcultural exchange, and shared civilizational development, it expands upon contemporary scholarly discourse in the fields of Eurasian history, intercultural communication, and comparative cultural studies.

Keywords: nomadic civilization; steppe culture; Kazakh culture; Mughal Empire; Turkic civilization; Great Silk Road; cultural hybridity; mobility; comparative imperial studies; cultural semiotics.

Cite: Khalykov, Kabyl, and Bolat Kalymbetov. "Beyond the nomadic-sedentary dichotomy: the influence of nomadic steppe culture on the formation of eurasian civilizations." *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No. 3, 2025, pp. 16–40, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1250

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interest.

Introduction

For many decades, Soviet scholarship interpreted the history of Eurasia in terms of two distinct models of civilizational development: nomadic and sedentary. Nomadic societies were traditionally associated with mobility, tribal organization, oral culture, freedom of movement, and adaptation to the natural environment. Sedentary states, meanwhile, were viewed as manifestations of territorial stability, urban culture, centralized administrative systems, and written traditions. This dichotomy established an enduring research paradigm in which the steppe and the empire were perceived as two distinct models of civilizational development. However, their historical roles, specific characteristics, contradictions, and unity were not adequately examined.

Since Kazakhstan gained independence, the fields of historiography and cultural studies have produced significant research that counters misconceptions and distortions regarding the country's history and culture. Studies conducted in recent decades — spanning comparative empire research, mobility studies, and the cultural history of the Great Steppe — demonstrate that nomadic and sedentary societies were not isolated worlds but interconnected elements of a unified Eurasian space. There was a constant exchange between them involving political institutions, military technologies, artistic traditions, religious beliefs, economic practices, and models of social organization. The Great Silk Road served not only as a trade route but also as an important setting for cultural communication, facilitating the long-term interaction of diverse civilizational models.

In this context, Central Asia held a special place. Rather than occupying a peripheral position in world history, it was a key center in the formation of Eurasian civilization — a region where, over the course of centuries, Turkic nomadic societies, Iranian agrarian cultures, the Islamic intellectual tradition, and, later, the polities of South Asia interacted. It was here that political ideas, artistic systems, spatial concepts, and symbolic models took shape, exerting a significant influence on the development of neighboring regions.

The ancient Greek historian Herodotus noted that one of the migratory flows across the Central Asian steppes began between the 10th and 8th centuries BC, coinciding with the emergence of a culture that can be characterized as that of nomadic peoples

(12). Their routes of movement can be traced through archaeological evidence and were subsequently repeated during later waves of nomadic migration. It is stated that "moving along the coast of the Eastern Caucasus, they entered the Transcaucasian steppes – in the territory of present-day Azerbaijan – and then proceeded into Asia Minor and Mannae, where the vast empire of the nomadic Scythians was established during the 7th and 6th centuries BC" (Frye 106–107). The arrival of these nomads marked a shift from initially static, formal compositions to dynamic, complex, and vibrant ones – a transition particularly evident in the depiction of animals and movement. "The art of the sedentary populations of Mannai and Assyria broke free from certain established canons under the influence of Scythian artistic techniques, giving rise to a distinctive stylization of figures that incorporated elements of the 'Scythian animal style.' This is evident in depictions such as the dying lion, the lion vomiting blood, the lion hunt, the fleeing herd, and other reliefs from the palace of Ashurbanipal at Nineveh (modern-day Kuyunjik)" (Rudenko 95).

Of particular interest is the observation by Bek Ibrayev that "many artistic archetypes originating in Central Asia are subsequently found in the cultures of Europe, China, Iran, and other regions to which steppe peoples migrated" (22). The researcher emphasizes that these archetypal forms did not vanish with the migration of peoples; instead, they acquired new cultural meanings, becoming part of the artistic systems of diverse civilizations. Such a perspective allows us to view steppe culture not merely as a local historical phenomenon, but as one of the significant influences shaping the cultural landscape of Eurasia.

One of the most illustrative examples of such a historical transformation is the Mughal Empire. Emerging in India as one of the major sedentary empires of the early modern period, it simultaneously maintained deep ties to the political and cultural traditions of Central Asia. The empire's founder, Zahir-ud-Din Muhammad Babur[1] – a member of the Timurid dynasty and a descendant of Genghis Khan on his mother's side – was shaped by the cultural milieu of Transoxiana and Fergana, where steppe and urban traditions had interacted closely for centuries. "His *Baburnama*[2] reveals the worldview of a man for whom space, movement, natural landscape, martial valor, and personal freedom remained fundamental categories of perceiving the world, even after the establishment of a powerful centralized empire" (Grousset 5).

The political organization, architecture, court culture, artistic practices, and administrative system of the Mughal Empire emerged from the complex interplay of Turkic, Persian, and Indian traditions. This interaction was not merely a mechanical borrowing of isolated elements but a prolonged process of mutual adaptation, cultural transformation, and the formation of a new civilizational model, in which the heritage of steppe culture became an integral part of the sedentary imperial world.

Despite the substantial body of research dedicated to the history of the Mughal Empire, Central Asia, and the Great Silk Road, a comparative analysis of the Kazakh steppe tradition and Mughal imperial culture remains underdeveloped. Most existing studies focus either on political history and

[1]Zahiriddin Muhammad Babur (1483–1530) was a prominent Central Asian military commander, poet, and statesman, as well as a descendant of Tamerlane and Genghis Khan. He founded the Baburid Empire (known in Europe as the Mughal Empire) in India and authored the famous autobiography *Babur-nama*. After losing his native Fergana domain to invading Uzbek khans, Babur was forced to flee to Afghanistan, where he captured Kabul. From there, he launched successful campaigns into India, securing a decisive victory at Panipat in 1526; this enabled him to establish a great dynasty that ruled the subcontinent for over 300 years.

[2]In addition to his conquests, Babur left a profound mark on literature. He created masterpieces of classical Uzbek poetry (including famous *rubai*) and wrote the *Baburnama*va seminal historical and geographical work.

military campaigns or on specific aspects of cultural interaction. Issues concerning worldview, spatial organization, artistic culture, and the mechanisms behind the formation of a shared civilizational model are, as a rule, addressed only fragmentarily. Consequently, there is still no comprehensive study examining the steppe and sedentary traditions as interconnected cultural systems that evolved through a prolonged historical dialogue.

The aim of this study is to examine the influence of nomadic steppe culture on the formation of Eurasian civilizations and to conduct a comparative analysis of the differences between nomadic and sedentary cultures.

To achieve this aim, the study addresses the following *objectives*:

– to examine the nature and specific features of the influence exerted by the nomadic culture of the Great Steppe on sedentary cultures during the formation and development of Eurasian civilizations;

– to analyze the worldview foundations of nomadic and sedentary cultures in the context of how humans interact with space, time, nature, property, and social organization;

– to apply Lev Gumilev's theory of ethnogenesis to analyze the influence of the Great Turkic peoples on sedentary societies and determine how processes of "passionate" (vital energy) surges and ethno-cultural consolidation may have contributed to the transformation of sedentary societies in Eurasia;

– to compare models of state governance and political culture regarding political values and mechanisms of power legitimation;

– to identify commonalities and distinctions between artistic and aesthetic systems, including architecture, visual culture, and court art;

– to determine the significance of cultural interaction in the formation of hybrid civilizational models in Central and South Asia;

– to undertake a decolonial re-examination of the dialogue between nomads and sedentary peoples by critiquing the Eurocentric model – that treats sedentary societies as the sole bearers of civilization and nomadic societies as peripheral.

This study examines the applicability of Lev Gumilev's theory of *ethnogenesis* and *passionarity* to the relationship between the two societies in question, aiming to demonstrate the active role nomads played in history. It also identifies hypothetical mechanisms of socio-political and cultural transformation within sedentary societies driven by nomadic migrations, conquests ("peacemaking through war"), and cultural contacts. The research is grounded in the premise that the relationship between the nomadic steppe and sedentary societies should be viewed not as a confrontation between two distinct civilizational worlds, but as a long-term process of mutual cultural shaping. Throughout this process, political institutions, spatial concepts, artistic practices, and symbolic systems continuously evolved through intercultural interaction, giving rise to new, synthetic forms of culture and statehood.

The study's scholarly novelty lies in its treatment of the interaction between the Kazakh steppe tradition and the neighboring sedentary culture – viewing it not as a case of one-sided influence or a clash of civilizations, but as a long-term process of mutual cultural formation. The proposed comparative conceptual model integrates political, spatial, ideological, and artistic-aesthetic aspects of the interaction involving nomads as a unique civilizational vector in history. This approach enables a fresh interpretation of the cultural hybridization characterizing historical ties between Central and South Asia, as well as the interconnected histories and dynamics of Eurasian civilization in the context of contemporary research.

Methods and materials

This study is based on an interdisciplinary, integrative approach that combines methods from comparative historical analysis, cultural anthropology, the semiotics of culture, art

history, and comparative civilizational analysis. This approach makes it possible to view nomadic steppe societies and sedentary imperial cultures not as isolated historical phenomena, but as interconnected cultural systems shaped through a long-term process of political, economic, and artistic interaction.

The theoretical and methodological foundation of the study rests on concepts exploring the continuity of the nomadic worldview, aesthetic principles, and the artistic perception of space within traditional Kazakh art. In this context, a key theoretical pillar of the article concerns a scholarly work entitled "Understanding the World Through Traditional Kazakh Art: Nomads. Aesthetics"; originally published in 1975 but immediately suppressed by the totalitarian regime — which sought to prevent the recognition of our indigenous culture — it is being republished this year, in 2026. This work examines traditional Kazakh art as an artistic expression of the nomadic worldview, analyzing its aesthetic structures, specific ways of perceiving the world, and the cultural foundations of its artistic forms. These insights allow us to view nomadic aesthetics not merely as a historical legacy, but as a dynamic cultural system currently being revitalized in contemporary art through new artistic meanings and forms.

In the context of contemporary research aimed at re-evaluating Kazakh culture and art from a decolonial perspective, special mention should be made of Almira Nauryzbayeva's work — "The Aesthetics of Nomadism in Kazakh Visual Culture" (based on her monograph "Nomads: Aesthetics"). Her study, which was long excluded from academic discourse, offers a detailed examination of methodological approaches for understanding the distinctions between nomadic and sedentary cultures and recognizing the influence of nomadic steppe culture on the formation of Eurasian civilizations. The author identifies the conceptual pillars of nomadic aesthetics — such as the "spiritual world," "nomadism and space," "the path as a symbol of knowledge," and the "search for harmony" — and proposes interpreting the spatial development of nomadic visual culture through the concept of the "heterotopia of images" (Nauryzbayeva 61).

Of particular importance to the study is the comparative-semiotic analysis of worldview models, spatial organization, political culture, and the artistic representation of power. This approach makes it possible to identify not only differences but also the shared symbolic mechanisms through which both civilizations constructed their conceptions of the cosmos, the legitimacy of power, and cultural identity.

An integrative approach is especially useful for the study of Mughal culture, as it aligns with the very nature of a civilization formed at the intersection of Turco-Mongol, Persian, and Indian traditions. As scholars have noted, Mughal-era artists — working under imperial patronage — increasingly employed the visual arts as an independent medium for expressing political, religious, and philosophical ideas that were either absent from written sources or expressed there only in general terms. Consequently, this study treats the analysis of architecture, miniature painting, decorative arts, and symbolic imagery as a historical source of equal value, offering deeper insight into the foundational worldview of Mughal culture.

The study employs *methods of comparative analysis, historical and cultural reconstruction, visual analysis, the interpretation* of artistic imagery, and the *semiotic analysis* of cultural codes. Their integrated application makes it possible to trace the mechanisms of interaction between steppe and imperial cultures, identify the shared civilizational foundations of their development, and demonstrate that the relationship between them was not one of confrontation, but rather a dynamic process of mutual cultural transformation.

Discussion

Worldview: mobility, space and power

One of the key differences between the nomadic cultures of the Eurasian steppe and the sedentary imperial tradition of the

Mughal Empire is the understanding of space, power, and the relationship between humans and their spatial environment. The worldview of the Turkic-Kazakh steppe was grounded in a cosmology of movement, in which mobility was not only a method of economic adaptation, but also a fundamental principle of the organization of the world. Space was perceived as relational, seasonal and ecologically determined, and not as a fixed territory with strictly defined borders. Collective identity was formed through genealogical, historical memory, sacred landscape and constant movement, rather than solely through attachment to a particular place or political center.

The aesthetic consciousness of nomadic peoples did not separate beauty from lifestyle. Space, movement, ornament, dwellings and material objects formed a single system in which the artistic form was a way of understanding the universe. As noted in the collective monograph *"Nomads. Aesthetics"*, the aesthetics of the steppe culture arose not as an ornament of life, but as a form of human existence in space (Poznaniye mira traditsionnym kazakhskim iskusstvom. Kochevniki. Estetika 4).

As noted by Bek Ibraev, in the traditional cosmology of the Turks, "The world is one... There is nothing immovable or permanent in it, only the dead and the earth are immovable. Everything else is moving, from its beginning to its end and again to its beginning... And everything - nature, people, animals, dwellings, things - everything is similar to the World" (1980 44). This thought reveals the fundamental principle of the steppe worldview, according to which movement is not a physical movement, but a universal law of existence that unites man, nature and space.

For a nomadic civilization, movement was not only a form of existence, but also a way of understanding the universe. The cosmos was perceived as a single space, subject to the universal law of Heaven (Tengri), which unites man, nature and society in a single system. In this picture, the movement of the world meant participation in the natural rhythm of the universe, and the open steppe was a space of continuous interaction between man and the environment. Consequently, the steppe worldview formed a special sense of belonging not to a separate territory, but to the entire Eurasian space, where natural cycles, seasonal migrations and social organization formed a single order. Nurlan Amrekulov rightly notes that "for a long time the European historical tradition interpreted nomadic societies through the prism of the territorial state, as a result of which mobility was perceived as a sign of incomplete social development" (Amrekulov).

Research on "An Integrated Regional Economy: Steppe Pastoralists, Sir-Darya Towns, and Mawaerannahr" demonstrates that the nomads' relationship with their neighbors within this shared space was uniform in nature: "The exchange of pastoral products for graine is rarely witnessed by our sources. Strong nomadic states, as the Jungar and Kazak polities were around 1700, tended to instutitionalise the supply of agricultural staples through coersive means" (Shifts and Drifts in Nomad-Sedentary Relations 181).

For nomadic civilizations, however, movement was not the absence of order, but a different form of organization of space, society and power, based on the unity of man, nature and space (Figure 1; Table 1).

That is why aesthetic forms of nomadic culture never existed autonomously. Ornaments, yurts, clothing, weapons, and musical instruments acted as unique models of the universe, reproducing a unified cosmic order.

Such mobility should not be regarded as a sign of political instability or institutional immaturity. On the contrary, nomadic societies possessed complex systems of governance, diplomatic practices, military organization, and legal traditions that ensured the stable functioning of large political associations on the territory of the Great Steppe. The legitimacy of political authority was based not so much on control over the territory or monumental architecture, but on dynastic succes-



Figure 1. Two models of civilizational organization

Table 1. Comparative models of the worldviews of the Great Steppe and Mughal civilizations

Category	Steppe (Turkic-Kazakh) civilization	Great Mughal Empire
Philosophical foundation	Cosmology of movement	Cosmology of space
Image of the world	The world as an open ecological system	The world as an ordered imperial system
Cosmos	Tengri is a universal cosmic order	Divine order expressed through Turkic and Persian traditions
Space	Dynamic, seasonal, ecological	Architecturally organized, permanent, and symbolically centered
Mobility	The basis of existence and social organization	Means of managing empire and military expansion
Source of power	Charisma, lineage, and personal legitimacy	Sacred kingship, bureaucracy, imperial ritual
Representation of power	Personal khan, tribe, steppe	Palace, garden, architecture, ceremonial
Relation to nature	Harmony and coexistence	Transformation of nature into an ideal imperial landscape (gardens, palaces)
Perception of time	Cyclic	Historical and dynastic
Cultural memory	Oral tradition, epos, genealogy	Chronicles, miniatures, architecture
The main artistic symbol	Steppe, yurt, path	Palace, Taj Mahal, Garden of Eden
Mode of expressing cosmic order	Movement	Space

sion, personal charisma of the ruler and his ability to maintain harmony between society, nature and cosmic order.

In the nomadic tradition, the aesthetic representation of power differed from that of sedentary empires. Its greatness was determined not by architectural monumentality, but by the ruler's ability to maintain the harmony of the world, which was reflected both in public relations and in artistic culture. According to Nurlan Amrekulova, "power in the nomadic tradition was understood not as the right of ownership of the territory, but as a moral obligation to maintain cosmic and

social balance. That is why the authority of the khan was determined not by the size of the territory under his authority, but by his ability to ensure harmony between people, nature and heaven" (Amrekulov "The Celestial Empire" 6).

In contrast to this, the political ideology of the Mughal Empire represented authority through the concept of universal kingship, combining the Central Asian, Persian and Indian traditions of statehood. Space was organized as a symbolically ordered system, in which architecture, palace ceremonies and the urban environment became the means of representation of divinely sanctioned power. At the same time, this imperial model preserves important elements of the Turko-Mongol political culture - ideas about sacred lineage, charismatic rule and legitimacy of conquest. Thus, the steppe worldview did not disappear in the conditions of a settled empire, but received a new cultural embodiment.

If the aesthetics of the steppe civilization was embodied in movement, open space and material culture, then imperial aesthetics sought to materialize the cosmic order in architecture, palace ritual and artistic representation of power. Works by Kazakh directors illustrating the influence of nomads include Bakhytzhan Kairbekov's documentary 'Deshti Kipchak' (2015); Bolat Mansurov's feature film 'Sultan Beibars' (1989), which depicts the military rule of nomads in Egypt; Akan Satayev's 'Tomiris' (2021), focusing on the history of relations between Iran and steppe peoples; and films portraying the formation of the Kazakh Khanate, such as 'Almas Kylysh' ('Nomads'). Additionally, the Indian film 'Jodhaa Akbar' (2008) by Ashutosh Gowariker also reflects these representations of nomadic influence. (Figure 2,3,4)

Eva Koch notes that "historians and court poets of the era of Shah Jahan invariably praised the palace constructions as "reaching the heavens", although in reality the architecture of that time was distinguished by relatively low and extended volumes. In her opinion, such a characteristic was a stable rhetorical formula that reflected not so much the real architectural parameters of the building as the ideological representation of the elevated nature of imperial power" (Koch 207). Therefore, architectural imagery was a symbolic expression of the cosmic order, in which the earthly rule was interpreted as a reflection of the highest, divine harmony. Taj Mahal occupies a special place in this system. Its meaning goes far beyond its status as an outstanding monument of world architecture. In the Islamic, and especially

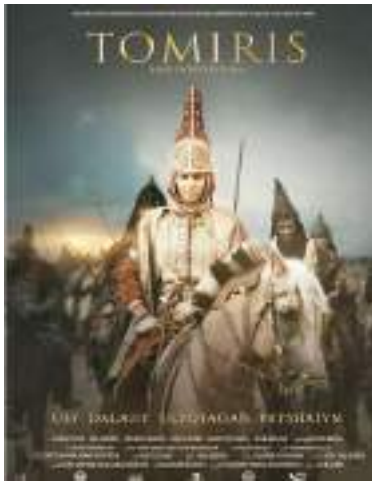


Figure 2. Akan Satayev's 'Tomiris' (2021), focusing on the history of relations between Iran and Saks.



Figure 3. Bolat Mansurov's feature film 'Sultan Beibars' (1989), which depicts the military rule of nomads in Egypt.



Figure 4. The Indian film 'Jodhaa Akbar' (2008) directed by Ashutosh Gowariker.

in the Sufi tradition, this mausoleum is often interpreted as an artistic embodiment of the idea of ascending from earthly love to divine love. Architectural perfection, light composition, symmetry and landscaped gardens form a special spiritual environment in which aesthetic experience becomes a form of religious experience. Thus, the Taj Mahal is not only an imperial memorial, but also a unique cosmological model that combines aesthetics, spirituality and political symbolism. (Figure 5,6)



Figure 5. The Taj Mahal ("Crown of Palaces") is a mausoleum-mosque located in Agra, India. Built by the great Mughal emperor Shah Jahan I in memory of Mumtaz Mahal. 1632 g.p.



Figure 6. Shalimar Gardens, Lahore, 1052/1642. Platform in the center of the *mahtabi* (moon-viewing terrace).

As research on the history of artistic culture of the Great Mughals shows, imperial architectural ensembles, miniatures and court ceremonies formed a single visual program in which political authority was interpreted as a reflection of the universal world order. Thus, architecture performed not only a utilitarian or memorial function, but also became a means of symbolic organization of the imperial space. (Table 2)

The comparative analysis shows that the fundamental difference between the steppe and imperial civilizations lies not so much in the opposition between mobility and sedentariness as in the different ways of expressing a unified cosmic order. For nomadic civilization, the movement was the primary philosophical category, from which ideas about space, power and social order were formed. On the contrary, in the imperial culture of the Great Mughals, the cosmic order was materialized through architecture, sacredly organized space, palace rituals and artistic images. If in the steppe movement created space, then in the empire space organized movement, setting a symbolic order of interaction between man, society and the state.

In this regard, the principle formulated by Bek Ibraev - *"The world is similar to the world"* - allows us to see the fundamental difference between the two civilizational models. For steppe culture, the cosmos was reproduced in the very way of life, organization of housing, social structure and movement. For imperial culture, the same cosmic order was transferred to architecture, urban landscape and court ritual.

In this context, the dialogue between the steppe and the empire should be considered not as a clash of two opposite civilizational models, but as an interaction of different artistic and political interpretations of a shared cosmic order. For both traditions, political authority derived its legitimacy not only from military force or administrative control, but first of all from the ability to relate earthly rule to the highest principles of the universe. The fundamental difference was in the means of expressing this idea: if for the steppe civili-

Table 2. Two models of cultural organization of the world

Steppe civilization	**Great Mughal Empire**
Movement shapes space	**Space organizes movement**
Landscape shapes society	The state organizes space
Cosmos manifests itself in nature	Cosmos manifests itself in architecture
Power follows man	People move within an ordered space of power
Memory is preserved in tradition	Memory is preserved in monuments
The symbol is the path	The symbol is the palace
The center is the community and the tribe	The center is the sovereign and the capital

zation such means were movement, natural landscape, ancestral memory and constant interaction with the environment, then for the imperial culture - architectural monumentality, ritual, artistic representation and symbolically organized space.

Space as a model of the world: steppe landscape and imperial architecture

One of the most fundamental differences between nomadic and classical sedentary civilizations lies not merely in dwelling types or systems of governance, but in the conception of space as a model of the world order. In historiography, the contrast between "camp" and "city" is often reduced to a comparison of mobility and settlement. However, such an approach appears to be oversimplified. It is more productive to consider space as a cultural category that reflects the fundamental ideas of society about space, power and the place of man in the Universe.

In the traditional culture of the Eurasian steppe, space was never an empty territory subject to development or administrative control. It was perceived as an interconnected cosmological system in which the natural landscape, man, species, animal world and heavenly order formed a single interconnected structure. As noted by Bek Ibraev, "in the worldview of the ancient Turks and Kazakhs, "The world is one... there is nothing immovable or permanent in it... everything - nature, people, animals, dwellings, things - is all similar to him, the World"" (Ibraev 1980). This idea of universal similarity is one of the most important principles of steppe philosophy, where every subject of material culture reproduces the structure of the universe.

That is why the spatial organization of nomadic culture cannot be understood solely as a pragmatic adaptation to the conditions of a mobile way of life. A yurt is not only a dwelling, but also a symbolic model of space. Its composition reproduces the vertical structure of the universe: the roof ring (*shanyrak*) symbolizes the firmament, the poles (*uyk*) connect the heavenly and earthly levels, and latticed walls (*kerege*) form the boundaries of human space. An analogous principle of cosmological similarity can be traced in the organization of camps (*orda*), ritual constructions, mausoleums, household items, clothes and ornaments. Each element of material culture has not only a utilitarian function, but also a semiotic meaning, reflecting the place of a person in a unified cosmic order.

It is especially significant that, as demonstrated by Bek Ibraev, "a single cosmological model is preserved in the most diverse forms of artistic culture - from ancient barrows and tent mausoleums to traditional headdresses, carpet ornaments and wooden religious structures. Regardless of the scale of the object, the same compositional principle is reproduced: the vertical connection of the Earth and the Sky, the centered composition and the idea of the world tree as the axis of the universe" (Ibraev 1980). Thus, the spatial thinking of the steppe civilization is manifested not only in the organization of the settlement, but also in the formation of the entire material culture.

In contrast to the steppe model, classical sedentary civilizations of the Mediterranean, the Middle East and Europe formed a different spatial logic. Here, space is organized by means of architecture, urban planning, monumental construction and administrative institutions. Whereas in nomadic cultures space is shaped by movement and continuous interaction of a person with the natural environment, then for a settled civilization it is fixed in architectural forms, city boundaries, road networks and state buildings. Architecture becomes a material expression of the political order, and the city is a spatial model of the state.

That is why the comparison of the steppe culture directly with the Mughal Empire requires certain methodological caution. Despite the settled character of its statehood, the Mughal political culture was not a typical example of a classical settled civilization. The Mughal dynasty originated from the Turko-Mongolian steppe tradition, which contributed to the preservation of many principles of the nomadic worldview in the new imperial form. Monumental architecture, regular gardens, palace ensembles and ceremonial spaces did not negate the steppe heritage, but transformed it into a stable architectural system of power representation.

In this regard, the imperial gardens and palace complexes of the era of Shah Jahan are especially significant. The strict geometry, central axis, symmetry and spatial organization reproduce the idea of cosmic harmony, but express it already through the architectural composition. If for the steppe culture space was revealed through an open landscape, movement and natural environment, then in the culture of the Great Mughals a similar idea took the form of an organized architectural space. Thus, this can be understood as a translation of steppe cosmology into the language of Mughal architecture. (Figure 7)



Figure 7. Two spatial systems as models of the world: the steppe (nomadic) system and the sedentary imperial (classical) system.

This transformation points not to a rupture between the two civilizational models, but rather to a process of cultural adaptation. The Mughal Empire represents an evolution of steppe traditions within a sedentary state framework. The result is a hybrid spatial model that combines concepts of the sacred nature of Turco-Mongol authority with Persian and Indian architectural traditions.

Thus, the primary distinction lies not in "nomadic" versus "sedentary" as mutually exclusive categories, but in two different modes of spatial organization. In the first instance, space is shaped as an open cosmological system wherein movement generates order. In the second, order is established through architecture, administrative centers, and the monumental representation of power. The Mughal Empire thus occupies an intermediate position between these models, demonstrating how steppe spatiality can be transformed into architectural spatiality without sacrificing its ideological foundations.

Consequently, the interaction between steppe and imperial traditions should be understood not as the replacement of one civilizational model by another, but as a process of mutual cultural transformation. Space serves not merely as the physical environment of a society's existence but also as a key mechanism for preserving cultural memory and political legitimacy, and for the artistic expression of worldviews.

Aesthetics: Ornament, Narrative, and Representation

The aesthetic systems of the nomadic steppe and the Mughal Empire represent distinct modes of artistically organizing cultural space; however, the differences between them cannot be reduced to a simple opposition between "nomadic" and "sedentary" art. Both traditions sought to articulate fundamental concepts regarding the world, power, and humanity's place in the universe, albeit through different artistic means. While the aesthetics of steppe civilization were shaped by a mobile lifestyle finding expression in ornamentation, textiles, jewelry, epic storytelling, and material culture – the Mughal artistic system manifested itself primarily through architecture, miniature painting, garden design, and courtly culture.

In the steppe tradition, artistic form never existed merely as decoration. Ornamentation served as a unique language of cultural memory, reflecting concepts of the world's structure, lineage origins, and the interaction between humanity and nature. As Bek Ibrayev noted, "in traditional nomadic culture, every object in the material world simultaneously fulfilled both utilitarian and symbolic functions; for 'beyond its practical purpose, every object carries a semantic layer – no less vital to human life – that assigns it a specific place within the unified structure of the Cosmos.' This semiotic integrity was evident in the layout of the yurt, the construction of the "shanyrak" (roof ring), ornamental systems, traditional clothing, and even the composition of everyday objects, all of which replicated a universal cosmological model of the universe" (Ibraev 1980).

This understanding of artistic form allows us to view steppe aesthetics as a dynamic system grounded not in the depiction of the surrounding world, but in the expression of the universal principles governing its existence. The symbolism of movement, the open horizon, the cyclical nature of time, and sacred space shaped the artistic mindset of nomads far more profoundly than any desire for the naturalistic reproduction of reality. The artistic culture of the Great Mughals developed within a distinct social and political environment, yet it largely retained a Central Asian understanding of the symbolic nature of art. The interplay of Turkic, Persian, and Indian artistic traditions gave rise to a unique aesthetic system in which architecture, miniature painting, calligraphy, and the decorative arts served as vehicles for representing cosmic order and imperial authority.

As Barbara Brend demonstrates, "the architectural ensembles of the Mughal era were not merely remarkable feats of engineering but also artistic expressions of a new worldview that emerged at the intersection

of diverse religious and cultural traditions. The Taj Mahal stands as the most striking embodiment of this concept; Shah Jahan commissioned its construction following the death of his wife, Mumtaz Mahal, in 1631, thereby transforming a personal tragedy into the creation of one of the world's greatest architectural monuments" (Brand 271).

The reign of Akbar is particularly illustrative in this regard; he sought not the dominance of a single religious system but rather their philosophical synthesis. According to Barbara Brend, "the emperor held theological debates with Muslims, Hindus, Jains, Parsis, Sikhs, and even Jesuits invited from Goa, and in 1582 he attempted to create a new syncretic doctrine, *Dīn-i Ilāhī* ('Divine Faith'), proclaiming himself its spiritual guide" (Brand 272). Such religious policy was a crucial factor in shaping Mughal artistic culture, which was grounded in openness to diverse cultural traditions.

The Central Asian school of miniature painting – which achieved particular prominence through the work of Kamal ud-Din Behzad – played a pivotal role in the development of this aesthetic. As Zukhra Rakhimova notes, "Behzad's art marked a turning point in the evolution of Eastern miniature painting by combining profound spirituality and Sufi philosophy with extraordinary psychological expressiveness in artistic imagery. Unlike earlier traditions of text illustration, Behzad's miniatures created an autonomous philosophical space wherein color, composition, and the plasticity of figures served as vehicles for conveying inner spiritual content" (Rakhimova). It was precisely this artistic tradition that significantly influenced the development of Mughal court painting. (Figure 8,9,10)

Oleg Grabar provides a theoretical perspective on this synthesis. In his view, Islamic ornament cannot be understood merely as a decorative element of artistic design; rather, it constitutes a distinct mode of visual thinking that bridges the material and spiritual worlds. Ornament becomes a language of cosmological order, enabling artistic form to express ideas that defy full articulation through verbal description (Grabar, 1992). From this perspective, the decorative programs of Mughal architecture and miniature painting should be viewed as a complex semiotic system that organizes the space of power and sacred knowledge.

Ernst Gombrich develops a similar idea, regarding ornament as a universal mecha-



Figure 8. Bekhzad Kamaladdin. Historical Painting with People Bagno turco, Kunst, Manoscritto.



Figure 9. Tebriz School of miniature. Mir Musavvir. Nushirvan and the Owls, Khamsa Nizami, 1539-40, fol. 15v. British Library.



Figure 10. Construction in Agra, 1565. Miniature from the *Akbar-nama*. Composition by Miskin; drawing by Tulsi Khurd. Lahore, 1590.

nism for organizing human perception. In his view, "artistic representation never reproduces reality literally but constructs it through culturally conditioned visual models" (Gombrich, 1979). Consequently, ornament and artistic narrative serve not only an aesthetic function but also shape ways of understanding the world, historical memory, and collective identity.

In this regard, the ornamental culture of the steppe and the artistic system of the Great Mughals share substantial conceptual similarities. In both instances, artistic form acts as an intermediary between humanity and the cosmos, serving as a vehicle for transmitting collective memory, religious concepts, and political ideology. The distinction lies primarily in the modes of artistic representation. While the cosmological worldview of the Great Steppe culture was embodied through mobile forms – ornament, epic narrative, the yurt, costume, and ritual – analogous concepts in the imperial culture of the Great Mughals were materialized in monumental architecture, formal gardens, miniature painting, and court ceremonial.

Thus, a comparative analysis reveals that the aesthetics of steppe civilization and the artistic culture of the Great Mughals represent two complementary models of cultural representation rooted in a shared worldview. Their interaction demonstrates not a conflict between the "nomadic" and the "sedentary," but a long-standing process of mutual artistic enrichment, through which Central and South Asia forged one of Eurasia's most distinctive and influential cultural traditions. Accordingly, the dialogue between the steppe and the empire should be understood as a process of the constant translation of cultural meanings from one artistic system to another, rather than as a confrontation between two incompatible civilizations.

Towards a Decolonial Re-examination of the Dialogue Between Nomads and Sedentary Peoples

For a long time, the history of Eurasia was interpreted primarily through a Eurocentric model, in which sedentary states were viewed as the sole bearers of civilization, statehood, and cultural progress, while nomadic societies were portrayed as peripheral, politically unstable, and dependent on agrarian civilizations. "Such a research tradition established a persistent binary framework: *city versus steppe, state versus tribe, civilization versus barbarism, and written versus oral culture*" (Barfield 161). However, contemporary research on Central Eurasia highlights the limitations of this model and the need for its methodological revision.

Modern historiography is gradually shifting from an emphasis on opposition toward an analysis of interconnections. As research by Thomas Barfield (2012), Christopher Beckwith (2024), Nicola Di Cosmo (2026), and other scholars of Central Eurasia shows, nomadic societies were complex political entities with their own systems of governance, diplomacy, law, and economic organization. Their historical role extended beyond military expansion to include the shaping of transcontinental communication networks, the facilitation of mobility, and the development of trade and cultural exchange across various regions of Eurasia. In this context, the Mughal Empire – despite belonging to the sedentary state tradition of India – emerged from Central Asian political traditions and retained key elements of Turco-Mongol culture: concepts of charismatic authority, sacred lineage, military mobility, and a distinct spatial consciousness. At the same time, by integrating Persian and Indian artistic traditions, the Mughals created a new, synthetic model of imperial culture. Thus, the history of the Mughal Empire demonstrates not an opposition between nomads and settled peoples, but a process of prolonged cultural interaction and mutual transformation.

This interpretation is consistent with the approach proposed by Nurlan Amrekulov, who views nomadic civilization as an autonomous philosophical system grounded in the cosmic unity of humanity, nature, and society. In this system, movement is not a sign of instability but a fundamental princi-

ple of world organization, while the steppe itself is understood as an open space for the formation of culture and power. "Such an interpretation allows us to move beyond the traditional view of nomads as representing a 'pre-state' stage of development and to regard steppe civilization as an equal participant in world history" (Amrekulov 2019). This idea is complemented by the research of Bek Ibrayev, which focuses on the cosmological concepts of Turkic peoples. Through an analysis of the yurt, mausoleums, the material world, ornamentation, and traditional attire, the researcher demonstrates that every cultural element reproduces a unified model of the cosmos. His well-known formula — "The World — and everything is like it" — reflects a fundamental principle of steppe aesthetics, wherein the dwelling, the individual, the landscape, the object, and society form a single cosmological system. It is for this reason that the spatial organization of nomadic culture represents not chaotic mobility, but a complex system of symbolic order.

In this context, a decolonial approach entails neither replacing one historical hierarchy with another nor romanticizing nomadic civilization. Its objective is to reject the notion of a universal model of civilizational development and to acknowledge the multiplicity of historical paths leading to the formation of statehood, culture, and artistic thought. Steppe civilization is viewed not as the periphery of global empires, but as an independent center for the generation of political, aesthetic, and philosophical ideas that have significantly influenced the shaping of the Eurasian space. From this perspective, the relationship between the Great Steppe and neighboring states should be understood as *a dialogue between distinct civilizational logics*, each possessing its own model for organizing space, power, art, and cultural memory. It was precisely this dialogue — rather than their opposition — that became one of the crucial factors in shaping the historical and artistic landscape of Central and South Asia.

Results

In the history of Eurasia, the nomads of the Great Steppe are characterized by the role they played as conduits — transmitting cultural ideas and civilizational innovations to the wider world. Travelers and representatives of sedentary cultures often viewed the Great Steppe — the nomads' home — as an empty void, devoid of anything significant. Yet, while it might appear so at first glance, the Great Steppe is actually replete with wonders and profound meaning. For sedentary societies, the concept of "home" and "nature" is defined by a fixed dwelling and the mastery of a specific territory; for the nomad, however, "home" is a mobile abode beneath the vault of the sky. Adapting to the harsh elements and shifting conditions of the Steppe taught them to live in harmony with its inherent rhythms. In overcoming these challenges, the nomad mastered the horse — a means of traveling across the expansive steppe — and harnessed the speed that drove progress. Their contribution to Eurasian civilization lay in the constant transmission of innovation, culture, and renewal to other continents, as well as in their role of preventing the isolation of individual peoples and fostering interconnection. Legends and tales disseminated by nomadic peoples are linked to the figure of Korkyt Ata — a mythical figure who brought art, knowledge, innovation, and science to humanity. It can be posited that without such legendary figures — akin to Korkyt Ata or, in other cultures, figures like Zarathustra — Eurasian civilization would have lacked cultural development, and the nomadic peoples themselves would not have exerted such a significant historical influence. Overall, it is evident that the impact of the Great Steppe's nomadic culture on sedentary societies was not only direct but also mediated through cultural adaptation and mutual transformation, influencing political organization, military affairs, trade, art, technology, and symbolic systems.

First and foremost, the defining characteristic of the nomadic mindset is the open-

ness of its worldview. Within the nomadic worldview, the essence of the world was not limited to the physical, material substrate of the visible realm. They believed that, empowered by Tengri – the Creator of the vast cosmos – living beings ought to dwell joyfully and creatively beneath the blue sky. They understood the cyclical nature of life and death, recognizing that existence is a continuous process of perpetual transition. To the nomad, the concept of "death" did not exist in the absolute sense; rather, it was viewed as a migration to another world. Nomadic Kazakhs expressed this perspective – a blend of melancholy and wistfulness – through their songs and poetry, describing life itself as a "migration." They also articulated their philosophical outlook on the world with the saying: "A single day in this bright, living world is worth more than a thousand days in paradise." This reflects the philosophical concept of being "here and now" (ontic existence) – valuing the present moment as the greatest opportunity. The saying that human life is "as short as the handle of a whip" underscored the importance of making the most of the present moment. Regarding the use of nature, one should utilize it only to the extent of actual need; the restraint shown in avoiding the accumulation of excessive material wealth reflects a pious philosophy – encapsulated in the maxim, "If you have a life that lasts until evening, gather only enough provisions for the midday meal." In contrast, the culture of sedentary societies – whether manifested in archives, written records, or architecture – is deeply rooted in a specific locality, while its relationship with time prioritizes stability and historical continuity. Ultimately, these enduring characteristics reveal the distinct ideological foundations of nomadic and sedentary cultures, particularly in how they shape human interaction with space, time, nature, property, and social organization.

Lev Gumilev's theory of ethnogenesis – concerning the activities of nomadic Turkic peoples and their impact on world history – merits attention. Notably, the influence of the Great Steppe nomads on sedentary societies was not limited to military-political expansion; rather, it was a complex phenomenon involving ethno-cultural consolidation, cultural transfer, and the reorganization of social structures. The author defines "passionarity" as a varying distribution of biochemical energy among ethnic groups across different historical periods and regions – an "inner drive leading to heroism in the form of characterological dominance" (Gumilev 55). The culturally significant traces left by the Turkic peoples in history are particularly interesting for the way they catalyzed a new quality of cultural transformation within sedentary societies. For instance, the period of high passionarity was marked by an acceleration of intense social interactions and cultural exchanges across the Eurasian landmass. The scholar highlights how this dynamic evolved into the subsequent "inertial" phase – a period theoretically grounded in established practices that fostered the accumulation of material cultural assets. From this perspective, the influence of nomadic Turkic societies was not merely an external force that altered sedentary Eurasian cultures; rather, it acted as a catalyst for the emergence of new, hybrid models of culture and civilization.

To summarize, as previously noted, the abstract thinking of nomads is closely akin to the art of architectonics. Anthropological approaches enable us to view art in a much broader and more substantive context. We move beyond the Western categories of "fine art" and "craft" to evaluate art as a form of social activity, a vehicle for meaning, and a fundamental aspect of human life. The masters of the Great Steppe – who considered it inappropriate to "build a dome beneath the dome of the Infinite Sky" due to their constant movement and mobility – began creating collapsible household objects, starting with the yurt, their portable dwelling. Guided by the belief that the structure of the world should mirror the model of the cosmos, nomads developed a unique architectural mindset and rejected the criteria of European architecture,

painting, graphic art, and sculpture. This is because the Western concept of art – shaped largely by European history and grounded in various dualisms – categorizes creative output into "art" and "craft." (Shiner) This distinction typically separates "fine arts" (painting, sculpture) from "crafts" (ceramics, weaving); the former are deemed to serve primarily an aesthetic function, while the latter are viewed as utilitarian. This distinction is rooted primarily in the Renaissance and the differentiation between the artist as a genius and the artisan as a mere laborer. From the nomadic perspective, however, dividing art into aesthetic and utilitarian categories is inappropriate. Within this Western framework, art is valued for its own sake – for its capacity to generate an aesthetic experience. In this framework, a beautiful painting constitutes "art," whereas a beautifully crafted tool is classified as "craft." Thus, in the art of the Great Steppe, aesthetics represents merely one aspect of applied art and an integral part of the whole. While the concept of individual genius and artistic individuality aligns more closely with sedentary culture, collective creativity is more characteristic of nomadic life. In many Western art-historical traditions, greater emphasis is placed on the individual artist – figures like Picasso or Leonardo da Vinci – placing a premium on authorship and originality. This mode of artistic creation is not necessarily applicable to many non-Western contexts, where art is a collective or even anonymous endeavor.

Consequently, the practices of the Great Steppe's artisans persisted into later Kazakh society. In the realm of decorative and applied arts, items such as feltwork, embroidery, weaponry, beds, and kitchenware were adapted to the interior of the yurt, facilitating assembly and disassembly during migration. The yurt's structure was streamlined so that it could be transported on a single camel, with provisions carried on another. Overall, we sought to identify the distinctions between the artistic and aesthetic systems of nomadic and sedentary cultures regarding *spatial organization, materials, and artistic techniques in architecture, visual culture, and court art*. While the nomadic system is defined by mobility, open space, and decorative, applied, and symbolic-figurative approaches, the sedentary system is characterized by permanent architectural structures, urban environments, and monumental artistic forms. Differences in court art were evident in the artistic forms and spatial organization used to project power.

The comparative study yielded the following findings:

1. The primary forms and mechanisms of interaction between nomadic and sedentary cultures were identified and classified; their role in the formation and development of Eurasian civilizations was determined.

2. The similarities and differences between the worldview models of nomadic and sedentary cultures were characterized, revealing their different understandings of space, time, nature, society, and the sacred realm; the shared value-based foundations and distinctive features of each cultural model were identified.

3. The applicability of Lev Gumilev's theory of ethnogenesis and "passionarity" (passionate energy) to explaining the interaction between nomadic and sedentary societies was assessed; possible mechanisms of socio-political and cultural transformation in sedentary societies – driven by nomadic migrations, conquests, and cultural contacts – were identified.

4. A comparison of state governance and political culture in nomadic and sedentary societies established that the mechanisms of power organization and legitimation are closely linked to the characteristics of social structure, economic type, and political communication.

5. The common and distinctive features of the artistic and aesthetic systems of nomadic and sedentary cultures – specifically in architecture, visual culture, and court art – were compared; the forms of their mutual influence and transformation were traced.

6. The role of cultural interaction between nomadic and sedentary societies in

shaping the hybrid civilizational models of Central and South Asia — characterized by the mutual exchange of cultural practices, artistic forms, and social institutions — was clarified.

7. The traditional Eurocentric interpretation of the relationship between nomadic and sedentary societies was re-evaluated; the necessity of viewing nomadic cultures as active participants in civilizational processes and cultural exchange — rather than as a phenomenon peripheral to sedentary worlds — is substantiated.

Basic Provisions

1. Historical relations between nomadic and sedentary societies should be interpreted as a process of long-term mutual cultural shaping, rather than as a confrontation between two isolated civilizational models.

2. A cosmology of movement forms the fundamental worldview of steppe civilization, whereas imperial cultures establish cosmic order through architecture, ritual, and the spatial organization of power.

3. The Mughal Empire represents an example of the successful synthesis of Turkic-steppe, Persian, and Indian traditions, preserving fundamental elements of not only the political but also the artistic culture of the Great Steppe.

4. Artistic forms — ornamentation, architecture, miniature painting, the epic tradition, and the organization of space — serve in both cultures as universal mechanisms for preserving cultural memory and transmitting civilizational values.

5. A decolonial perspective allows for a re-evaluation of nomadic societies as active agents in world history that made significant contributions to the development of Eurasian cultural and political processes.

Conclusion

The study demonstrates that the relationships between the nomadic societies of the Eurasian steppe and sedentary states cannot be interpreted within the framework of the traditional "nomad vs. sedentary" binary model. Historical evidence and a comparative analysis of worldviews, spatial organization, political culture, and artistic representation reveal a far more complex picture, in which steppe and imperial traditions evolved through constant interaction, mutual borrowing, and cultural transformation. In this context, the Great Steppe emerges not as a periphery of world history, but as one of the independent centers shaping Eurasian civilization.

In 2026, on the eve of the 800th anniversary of Jochi's birth, the President of the Republic of Kazakhstan, Kassym-Jomart Tokayev, officially affirmed that the Kazakh people are the direct successors of the Golden Horde; this inclusion in the "Constitution of Law" was hailed as a new turning point in history. Historians worldwide are sharing their research on this process. At the House of Scientists in Almaty, and with the support of the French Embassy, a work by the renowned historian Marie Favereau — "The Golden Horde: How the Steppe Empire Changed the World" — was presented following its translation into Kazakh. The book's cover states: "In the first comprehensive study of the western part of the Mongol Empire — the Golden Horde — Marie Favereau demonstrates that Mongol achievements extended far beyond warfare. For three centuries, the Golden Horde exerted an influence on global development comparable to that of Rome. It left a profound mark on Europe, Central Asia, and the Middle East — a legacy still felt today... In the 13th and 14th centuries, the Golden Horde was a central hub of the Eurasian trade boom, serving as a primary conduit for exchange that spanned thousands of kilometers. Its political system produced enterprising rulers and skilled diplomats. The result was a mobile, disciplined, and innovative economic structure. From its capital at Sarai on the Lower Edil River, the Golden Horde offered Russia a model of state governance and influenced the social customs

and state structures of the Islamic world. It disseminated profound knowledge regarding the creation of the world and established new concepts of religious tolerance." 'The Golden Horde' is a profound and comprehensive portrait of an understudied and often superficially assessed empire; it challenges the traditional view of nomads as a marginalized group in history, and Favereau clearly demonstrates that a significant part of the modern world traces its roots to the Mongol era, thereby showing that nomadic culture continues to experience a resurgence and evolution in world history (Favereau).

The study established that the fundamental differences between nomadic and sedentary civilizations are determined primarily by distinct models of conceptualizing space, power, and cosmic order. In the Turkic-Kazakh steppe tradition, movement is a fundamental category that shapes the organization of space, social structure, and collective identity. In contrast, within the sedentary model, cosmic order finds material expression through architecture, urban space, court ceremonial, and a symbolically structured system of state power. Yet, both traditions sought to articulate the universal idea of harmony between humanity, society, and the cosmos, employing diverse artistic and political forms.

One of the study's key findings is a re-evaluation of the cultural nature of the Mughal Empire. The analysis demonstrates that this state cannot be viewed merely as a typical sedentary empire. Rather, it stands as a remarkable example of civilizational synthesis, in which the Turkic-Mongol heritage, Persian artistic tradition, Islamic philosophy, and the Indian cultural milieu combined to forge a new model of statehood and art. While retaining steppe concepts of charismatic authority, sacred lineage, and the mobility of the political center, Mughal culture simultaneously created one of the most sophisticated architectural and artistic systems in the Islamic world.

The comparative analysis of artistic systems is of particular significance. The study revealed that ornament, architecture, miniature painting, epic traditions, and spatial organization all performed a similar cultural function: serving as mechanisms for preserving collective memory, transmitting worldviews, and shaping civilizational identity. Despite differences in artistic media, the aesthetics of steppe and imperial cultures reveal a shared symbolic mindset — one forged through centuries of cultural exchange along the Great Silk Road. The scientific novelty of this study lies in the development of a new comparative model for analyzing the interaction between steppe and imperial cultures, based on an integration of methods from comparative history, cultural semiotics, art history, and postcolonial studies. Unlike traditional approaches that view nomadic societies primarily as an external force relative to sedentary civilizations, the proposed concept interprets them as equal participants in the formation of a shared Eurasian cultural space.

The practical significance of the study stems from the potential application of the proposed methodological model to the study of Central Asian history, comparative empire studies, and the history of art, architecture, theater, and cultural heritage. The findings are relevant for the development of university courses in cultural history, Turkic studies, Oriental studies, comparative civilization studies, and Silk Road research, as well as for further investigation into processes of cultural hybridization and transregional interaction.

Thus, the dialogue between the steppe and the empire emerges not as a history of confrontation between two opposing worlds, but as a long-term process of shaping a shared Eurasian cultural environment. It was within the space of this dialogue that new political institutions, artistic forms, and worldviews emerged, significantly influencing the development of Central and South Asia. Examining these processes through a decolonial research lens allows for a re-evaluation of the contribution made by Turkic peoples and nomadic societies to

world history; it fosters a more balanced understanding of Eurasia's cultural heritage as the product of centuries of interaction rather than civilizational conflict.

Authors' contribution:
K. Khalykov – conceptualization and methodology, drafting the main text, searching for citations, formatting the article and the list of references.

B. Kalymbetov – development of the research methods and conceptual framework, analysis and synthesis of research material, editing the article, writing additional text.

Вклад авторов:
К.З. Халыков – формирование идеи и методология, написание основного текста, поиск цитат, оформление статьи и списка литературы.

Б.Н. Калымбетов – методы и концепция исследования, анализ и обобщение исследовательского материала, редактирование статьи, написание дополнительного текста.

Авторлардың үлесі:
Қ.З. Халықов – идея авторы мен әдіснамасы, негізгі мәтінді жазу, дәйексөздер іздеу, мақаланы мен әдебиеттер тізімін рәсімдеу.

Б.Н. Қалымбетов – зерттеу әдістерін әзірлеу мен тұжырымдамасын қалыптастыру, зерттеу материалдарың талдау және синтездеу, мақаланы өңдеу, қосымша мәтін жазу.

References

Amrekulov, Nurlan. *Derzhava Neba, ili budem schastlivy vmeste! [Power of Heaven, or Let's Be Happy Together!]* Almaty, 2007. (In Russian)

Amrekulov, Nurlan. «Tengrizm - istinnaya, biosferno-kosmicheskaya osnova kommunizma i novogo yevraziystva 2.0». Pismo 4 ["Tengrism is the true, biospheric-cosmic basis of communism and the new Eurasianism 2.0." Letter 4.] *"Academy of Trinitarianism"*, Moscow, El No. 77-6567, publ. 25765, September 28, 2019. https://trinitas.ru/rus/doc/0033/001a/00331809.htm (In Russian)

Beckwith, Christopher I. *The Scythian Empire: Central Eurasia and the Birth of the Classical Age from Persia to China*. Wiley, 2024.

Brend, Barbara. *Iskusstvo islama / Barbara Brend [The Art of Islam / Barbara Brand.]* Translated from English by A. Garkavy. Moscow, FAIR Publishing House, 2008. (In Russian)

Favero, Marie. *Altyn Orda. Dala imperiyasy әlemdi қalay өzgertti? [The Horde: How the Mongols Changed the World.]* Almaty, Steppe & World, 2026. (In Kazakh)

Fray, Richard. *Naslediye Irana.* Seriya «Kultura narodov Vostoka» *[The Heritage of Persia.* Series: "Culture of the Peoples of the East."] Moscow, Main Editorial Office of Oriental Literature, Nauka Publishers, 1971. (In Russian)

Gerodot [Herodotus.] Volume IV, p. 12.

Gombrich, Ernst Hans. *Ideals and idols: essays on values in history and in art.* Oxford [Eng.]: Phaidon,1979.

Gumilev, Lev. *Konets i vnov nachalo: Populyarnyye lektsii po narodovedeniyu [An End and a New Beginning: Popular Lectures on Ethnology.]* Moscow, AST: Astrel, 2010.

Grusse, Rene. Imperiya stepey. Istoriya Tsentralnoy Azii *[Empire of the Steppes. History of Central Asia.]* Translated from French by Vila Mirzayanov. Kazan: Slovo, 2012. (In Russian)

Grabar, Oleg. "The Mediation of Ornament." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53 (2), 1992, pp. 218–219.

Косн, Евва. *Mughal Art and Imperial Ideology: Collected Essays.* OUP, New Delhi, 2001, pp. XXIII + 317. Rs 1295.00.

Ibrayev, Bek. «Kto takoy Khor-Khut» ["Who is Khor-Khut?"] *The Great Silk Road: Threads of the Past and Prospects for the Future*, Proceedings of the International Conference. Almaty-Semey. 2018. pp. 21–30. (In Russian)

Ibrayev, Bek. "Kosmologicheskiye predstavleniya nashikh predkov" ["Cosmological Concepts of Our Ancestors.'] *Decorative Art of the USSR,* 1980-08. Soviet Artist Publishing House. Moscow, pp. 40–44. https://science.totalarch.com/magazine/deco-art/dekorativnoe-iskusstvo-sssr-1980-08.pdf Accessed June 25, 2026. (In Russian)

Nicola Di Cosmo, Lorenzo Pubblici. *Venice and the Mongols: The Eurasian Exchange That Transformed the Medieval World,* Sylvia Notini (trans). Princeton, March, 2026.

Nikola Di Kosmo. «K istorii klimata Mongolskoy imperii: predpolozheniya, metody i perspektivy». Laboratory of Interdisciplinary Research in Oriental Studies. Date: January 26, 2017. http://kigiran.com/lab/node/88 (In Russian)

Poznaniye mira traditsionnym kazakhskim iskusstvom. Kochevniki. Estetika [Understanding the World Through Traditional Kazakh Art. Nomads. Aesthetics.] Almaty, 2026. 312 p.

Rakhimov Zukhra. I. «Chto skryvayet vostochnaya miniatyura: iskusstvo, kotoroye umeyet govorit» ["What is hidden in Eastern miniatures: art that can speak".] Kultura. podrobno.uz 31 Januray, 2026. https://podrobno.uz/cat/calche/chto-skryvaet-vostochnaya-miniatyura-iskusstvo-kotoroe-umeet-govorit/ Accessed: 29 May, 2026. (In Russian)

Rudenko, Sergey. *Drevneyshiye v mire khudozhestvennyye kovry i tkani iz oledenelykh kurganov Gornogo Altaya [The World's Oldest Artistic Carpets and Textiles from the Frozen Burial Mounds of the Altai Mountains.]* Moscow, Iskusstvo, 1968.

Shiner, Larry. *The Invention of Art: A Cultural History*. University of Chicago Press, 2001. DOI: 10.7208/chicago/9780226753416.001.0001.

Shifts and Drifts in Nomad-Sedentary Relations. Ed. by Stefan Leder and Bernhard Streck. Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2005.

Thomas J. Barfield. *Nomadic pastoralism. The Oxford Handbook of World History*. Jerry H. Bentley (ed.). Oxford University Press, 2012, pp. 160–175. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199235810.013.0010

Tәlebiyev Ә.T., Әlmұkhambetov Berikzhan, A. *Өner tarikhy. Zhalpy bilim beretin mekteptің oқushylaryna zhәne stedentterge arnalғan oқu құraly [History of Art. A textbook for secondary school students and students.]* Astana: "Arman PV", 2009. (In Kazakh)

Халықов Қабыл, Қалымбетов Болат
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

КӨШПЕЛІЛЕР МЕН ОТЫРЫҚШЫЛАР ДИХОТОМИЯСЫНАН ТЫС: КӨШПЕЛІ ДАЛА МӘДЕНИЕТІНІҢ ЕУРАЗИЯ ӨРКЕНИЕТТЕРІНІҢ ҚАЛЫПТАСУЫНА ЫҚПАЛЫ

Аңдатпа. Мақалада көшпелі дала мәдениеттерінің, атап айтқанда, қазақ-түркі дәстүрлерінің ерекшеліктері және мәдени нормалар, саяси билік, мобильділік, дүниетаным және эстетикалық көзқарастар, сондай-ақ кеңістік пен уақытты, табиғат пен әлемді қабылдау, меншік туралы түсініктер бойынша отырықшы қоғамдардан айырмашылықтары қарастырылады. Мақаланың *мақсаты* – көшпелі дала мәдениеттерінің ерекшелігін зерттеумен қатар, аталған екі бөлек қоғамның өзара ықпалдастығы нәтижесінде қалыптасқан ортақ мәдени тәжірибелердің, сондай-ақ Орталық және Оңтүстік Азиядағы саяси, кеңістіктік және көркемдік жүйелердің трансформациясын анықтау. Осы мақсатқа сәйкес зерттеуде өзара байланысты төрт негізгі аспект талданады: дүниетаным, кеңістікті ұйымдастыру, басқару жүйесі және эстетика. *Зерттеу әдіснамасы* салыстырмалы-тарихи әдіске негізделіп, мәдени-семиотикалық талдау, визуалды интерпретация және антропология, тарих пен өнер тарихын біріктіретін пәнаралық тәсілдермен толықтырылады. Түркі және моңғол мәдени дәстүрлеріне қатысты тарихи дереккөздер мен қазіргі ғылыми еңбектер кешенді түрде талданды. Бұл бағыттар көшпелі және отырықшы өркениеттерді бір-біріне қарама-қарсы қоймайды, керісінше, олардың тарихи тұрғыдан өзара байланыста дамығанын негіздейді. *Нәтижелері*. Зерттеу дала мен империялар арасындағы қатынастарды көшпелі және отырықшы өркениеттердің қарапайым қарама-қарсылығы ретінде қарастыру жеткіліксіз екенін көрсетеді. Керісінше, бұл саяси институттардың, көркем мәдениеттің, мобильділік жүйелерінің және биліктің символдық көріністерінің қалыптасуына ықпал еткен өзара мәдени алмасудың серпінді үдерісі болды. Сондай-ақ дәстүрлі түрде тек көшпелі немесе тек отырықшы мәдениетке тән деп есептелетін көптеген құбылыстардың ұзақ мерзімді мәдени өзара ықпалдастық нәтижесінде қалыптасқаны дәлелденеді. Зерттеу Орталық және Оңтүстік Азияның тарихи өзара байланысын түсіндіруге арналған жаңа салыстырмалы тұжырымдаманы ұсынады. Сонымен қатар, түркі-моғол қатынастарын мәдени гибридтілік, транс-мәдени алмасу және ортақ өркениеттік даму ұғымдары арқылы қайта пайымдап, Еуразия тарихы, мәдениетаралық коммуникация және салыстырмалы мәдениеттану салаларындағы қазіргі ғылыми пікірталастарды кеңейтеді.

Түйін сөздер: көшпелі өркениет; дала мәдениеті; қазақ мәдениеті; Ұлы Моңғол империясы; түркі өркениеті; Ұлы Жібек жолы; мәдени гибридтілік; мобильділік; салыстырмалы империялық зерттеулер; мәдени семиотика.

Дәйексөз үшін: Халықов, Қабыл, және Болат Қалымбетов. «Көшпелілер мен отырықшылар дихотомиясынан тыс: көшпелі дала мәдениетінің еуразия өркениеттерінің қалыптасуына ықпалы». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, №3, 2025, 16–40 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1250

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Халыков Кабыл, Калымбетов Болат
Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ЗА ПРЕДЕЛАМИ ДИХОТОМИИ КОЧЕВЫХ И ОСЕДЛЫХ: ВЛИЯНИЕ КОЧЕВОЙ СТЕПНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ФОРМИРОВАНИЕ ЕВРАЗИЙСКИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

Аннотация. В статье рассматриваются особенности кочевых степных культур, в частности казахско-тюркских традиций, и отличия от оседлых обществ в культурных нормах, политической власти, мобильности, мировоззрении и эстетических взглядах, а также в восприятии пространства и времени, природы и мира, в представлениях о собственности. *Цель статьи* – изучение особенностей кочевых степных культур, а также выявление трансформации общих культурных практик, сформировавшихся в результате взаимодействия этих двух различных обществ, а также политических, пространственных и художественных систем в Центральной и Южной Азии. В соответствии с этой целью в исследовании анализируются четыре основных взаимосвязанных аспекта: мировоззрение, пространственная организация, система управления и эстетика. *Методология исследования* основана на сравнительно-историческом методе и дополнена междисциплинарными подходами, сочетающими культурно-семиотический анализ, визуальную интерпретацию и антропологию, историю и историю искусства. Проводится всесторонний анализ исторических источников и современных научных работ, относящихся к тюркским и монгольским культурным традициям. Эти направления не противопоставляют кочевые и оседлые цивилизации друг другу, а скорее обосновывают их историческое развитие во взаимном взаимодействии. *Результаты*. Исследование показывает, что недостаточно рассматривать отношения между степью и империями как простое противопоставление кочевых и оседлых цивилизаций. Напротив, это был динамичный процесс взаимного культурного обмена, способствовавший формированию политических институтов, художественной культуры, систем мобильности и символических представлений о власти. Также утверждается, что многие явления, традиционно считавшиеся характерными только для кочевых или оседлых культур, сформировались в результате длительного культурного взаимодействия. Исследование предлагает новую сравнительную концепцию для объяснения исторического взаимодействия Центральной и Южной Азии. Кроме того, оно расширяет современные научные дискуссии в области евразийской истории, межкультурной коммуникации и сравнительного культурологии, переосмысливая тюрко-монгольские отношения через призму концепций культурной гибридности, транскультурного обмена и общего цивилизационного развития.

Ключевые слова: кочевая цивилизация; степная культура; казахская культура; империя Великих Моголов; тюркская цивилизация; Великий Шелковый путь; культурная гибридность; мобильность; сравнительные имперские исследования; культурная семиотика.

Для цитирования: Халыков, Кабыл, и Болат Калымбетов. «За пределами дихотомии кочевых и оседлых: влияние кочевой степной культуры на формирование евразийских цивилизаций». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, №3, 2026, с. 16–40, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1250

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Авторлар туралы мәлімет:

Халықов Қабыл Заманбекұлы – философия ғылымдарының докторы, профессор, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының ғылыми жұмыстар жөніндегі проректоры, халықаралық Конкорд академиясының мүшесі (Алматы, Қазақстан)

Қалымбетов Болат Нургалиевич – қауымдастырылған профессор, «Экрандық өнер режиссурасы» кафедрасы, «Кино және ТВ» факультеті, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Халыков Кабыл Заманбекович – доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе, Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова, член Международной академии Конкорд (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-2515-6752
E-mail: kabylkh@gmail.com

Калымбетов Болат Нургалиевич – ассоциированный профессор, заслуженный артист Казахстана, кафедра «Режиссуры экранных искусств», факультет «Кино и ТВ», Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0000-1699-6242
E-mail: bolatsardar@mail.ru

Information about the authors:

Khalykov Kabyl Z. – Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Vice-Rector for Research at Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Member of International Academy Concord (Almaty, Kazakhstan)

Kalymbetov Bolat N. – Associate Professor, Honored Artist of Kazakhstan, Department of "Screen Arts Directing", Faculty of "Cinema and TV", Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

ГРНТИ (CSCSTI) 18.31.09
УДК (UDC) 7.072.2
DOI 10.47940/cajas.v11i3.1247

«МАНИФЕСТ ДУХОВНОЙ СВОБОДЫ» ГРУППЫ «ТАСДИГ»: ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА В АЗЕРБАЙДЖАНЕ КОНЦА 1980-Х ГОДОВ

Мехбара Аббасова

[1]Азербайджанский государственный университет культуры и искусств (Баку, Азербайджан)

Аннотация. Актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью философско-эстетических концепций современного искусства Азербайджана в международном искусствоведении и отсутствием специальных исследований, посвящённых программным текстам азербайджанских художественных объединений. Настоящая статья является продолжением исследований, посвящённых творческой практике арт-группы «Тасдиг», и впервые рассматривает «Манифест духовной свободы» как самостоятельный философско-эстетический источник художественной теории. *Цель исследования* заключается в выявлении философско-эстетической концепции искусства, сформулированной в «Манифесте духовной свободы», а также в определении его значения для становления современного художественного дискурса Азербайджана. Для достижения поставленной цели использован комплексный *методологический* подход, включающий историко-художественный, герменевтический, сравнительный и дискурсивный анализ, а также метод close reading, позволивший реконструировать композиционную структуру текста, систему философско-эстетических категорий и риторические стратегии авторов. В *результате исследования* установлено, что концептуальным ядром манифеста является категория духовной свободы, определяющая понимание искусства как автономной формы общественного сознания и самостоятельного способа художественного познания. Выявлены особенности философско-эстетической модели группы «Тасдиг», основанной на идеях внутреннего преобразования художника, диалектике созидания и разрушения, концепции «второй действительности» и принципе непрерывного творческого поиска. Показано, что манифест представляет собой первый коллективный программный художественный текст в истории современного искусства Азербайджана и существенно отличается от большинства художественных

манифестов XX века переносом акцента с социальной революционности на духовную трансформацию личности художника. Полученные результаты расширяют представления об истории художественной мысли Азербайджана и вводят в международный научный оборот ранее не исследованный архивный источник. Практическая значимость исследования определяется возможностью использования его результатов в сравнительных исследованиях художественных манифестов, истории современного искусства и философии искусства, а также при дальнейшем изучении формирования художественного дискурса Азербайджана.

Ключевые слова: «Манифест духовной свободы», группа «Тасдиг», арт-группа, художественный манифест, современное искусство Азербайджана, философско-эстетическая концепция, художественный дискурс, архивный источник.

Для цитирования: Аббасова, Мехбара. «Манифест духовной свободы» группы «Тасдиг»: философско - эстетическая концепция искусства в Азербайджане конца 1980-х годов». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, №3, 2026, с. 41–62, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1247

Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи и заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Введение

Манифест «духовной свободы» группы «Тасдиг», подписанный Амирбеком Нариманбековым, Теймуром Даими и Эльмаром Амираговым в 1989 году, представляет собой один из первых программных текстов, в котором азербайджанские художники формулируют собственную философию искусства как автономной духовной практики (Нариманбеков и др. 1989, рис.1). Примечательно, что авторы практически не говорят о профессиональном статусе художника. Его идентичность определяется исключительно внутренним духовным опытом. Тем самым художественная субъектность выводится за пределы институциональных характеристик и определяется прежде всего внутренним духовным опытом художника. В отличие от кураторских текстов или индивидуальных эссе, документ выступает как коллективное заявление, задающее новый язык описания художественного опыта и фиксирующее переход от интуитивных поисков к осознанному, текстуально оформленному художественному дискурсу (Нариманбеков и др.).

Художественная практика группы «Тасдиг» уже становилась предметом нашего исследования, посвященного ее роли в художественных процессах Азербайджана 1990-х годов. В предыдущей работе были рассмотрены исторический контекст возникновения группы, особенности ее выставочной деятельности, творческие стратегии участников и влияние на формирование современного искусства Азербайджана. Настоящее исследование является логическим продолжением данной темы и впервые сосредоточено исключительно на философско-эстетическом анализе программного текста группы — «Манифеста духовной свободы», рассматриваемого как самостоятельный источник художественной теории. (Аббасова)

Современные исследования рассматривают художественный манифест не только как программное заявление художественной группы, но и как самостоятельный культурный жанр, обладающий собственной риторикой и механизмами формирования коллективной идентичности. Как отмечает Жанет Лайон, манифест представляет собой особую форму публичного высказывания, посредством которой художественное сообщество не только формулирует собственные эстетические принципы, но и конструирует нового субъ-

екта культуры (Lyon). Подобный подход позволяет рассматривать художественный манифест не только как исторический документ, но и как самостоятельную форму художественной теории. Именно поэтому анализ художественного манифеста предполагает исследование не только его содержания, но и способов формирования новой художественной позиции. Как отмечает Вид Симонити, художественное произведение способно выступать не только объектом эстетического восприятия, но и особой формой производства знания и общественного высказывания (Simoniti). В этом отношении «Манифест духовной свободы» демонстрирует стремление авторов осмыслить искусство как самостоятельный способ философского познания и коллективного художественного самоопределения.

Несмотря на интенсивное изучение европейских художественных манифестов, художественная мысль Южного Кавказа практически отсутствует в международной истории искусства. Это создает существенный пробел в понимании развития позднесоветских художественных теорий вне Москвы и Восточной Европы.

Цель настоящего исследования состоит в выявлении философско-эстетической концепции искусства, сформулированной в «Манифесте духовной свободы» группы «Тасдиг», а также в определении его места в истории художественных манифестов XX века и в становлении современного художественного дискурса Азербайджана.

Жанровое самоопределение текста как «декларации — манифеста» и его сериальное обозначение («1 й манифест „духовной“ свободы») вписывают «Тасдиг» в более широкую традицию художественных манифестов XX века, от футуризма и дадаизма до поздних коллективов, рассмотренную в антологии *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists* (Danchev). Одновременно манифест опирается на мысль об искусстве как автономной сфере общественного сознания, сопоставимой с философией и религией, что соотносится с представлениями о роли искусства в модернистском и авангардном дискурсе, реконструированными в сборнике Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas (Harrison and Wood).

Несмотря на значительное количество исследований, посвящённых европейским художественным манифестам (Lyon; Caws; Danchev; Puchner), в международной научной литературе практически отсутствуют исследования программных текстов художников Южного Кавказа. Данная лакуна отражает более широкую проблему истории искусства, в которой художественная теория позднесоветских республик обычно рассматривается через опыт Москвы, Ленинграда или Восточной Европы, тогда как интеллектуальные процессы Южного Кавказа остаются практически вне поля сравнительных исследований. В результате существующие модели истории художественного манифеста по-прежнему строятся преимущественно на западноевропейском материале, что ограничивает понимание многообразия путей развития художественной мысли во второй половине XX века (Piotrowski; Yurchak). В частности, «Манифест духовной свободы» группы «Тасдиг» до настоящего времени не становился предметом самостоятельного философско-эстетического анализа.

Утверждение о научной новизне настоящего исследования основано не на предположении об абсолютном отсутствии упоминаний документа, а на результатах анализа доступной автору историографии и библиографических материалов. В выявленных исследованиях, посвящённых художественным процессам Азербайджана конца 1980-х — 1990-х годов, основное внимание уделяется деятельности художественных объединений, выставочным практикам и общим процессам трансформации художественного языка, тогда как «Манифест духовной свободы» не рассматривается как самостоятельный философско-эстетический источник. Поэтому научная новизна настоящей работы за-

ключается прежде всего в реконструкции концептуальной структуры данного документа и введении его в сравнительный контекст истории художественных манифестов XX века.

Методы

В основе исследования лежит комплексный подход, сочетающий историко-художественный анализ, герменевтическую интерпретацию текста, сравнительный анализ художественных манифестов XX века и элементы дискурсивного анализа. Манифест рассматривается одновременно как исторический источник, философско-эстетический текст и художественное высказывание, что позволяет исследовать его не только как документ эпохи, но и как самостоятельную концептуальную модель художественного мышления.

Анализ текста осуществлялся в три этапа. На первом этапе были выделены основные смысловые блоки «Манифеста духовной свободы». На втором этапе посредством герменевтического анализа реконструированы его основные философско-эстетические категории. На третьем этапе проведено сравнительное сопоставление манифеста с конкретными программными текстами художественного авангарда и модернизма XX века: «Манифестом футуризма» Филиппо Т. Маринетти (1909), «Манифестом Дада» Тристан Тцара (1918), «Манифестом сюрреализма» Андре Бретона (1924) и «Манифестом реализма» Н. Габо и Антуана Певзнера (1920). Выбор корпуса обусловлен тем, что указанные тексты представляют различные модели программного художественного высказывания — радикальное отрицание художественного прошлого и утверждение нового художественного порядка, принципиальное разрушение устойчивых эстетических норм, обращение к подсознательному как источнику художественного опыта и программное определение новых отношений между формой, материалом и реальностью.

Сравнение проводилось по четырём критериям: 1) отношение к художественной традиции и прошлому; 2) характер провозглашаемого художественного разрыва; 3) понимание субъекта художественного творчества; 4) представление о цели и механизме художественного преобразования. Эти критерии позволяют сопоставить «Манифест духовной свободы» не только на уровне общей жанровой принадлежности, но и на уровне его философско-эстетической программы.

Метод интеллектуальной истории применяется для анализа формирования философских категорий манифеста в контексте развития художественной мысли второй половины XX века. Особое значение в настоящем исследовании имеет метод close reading (детального чтения текста), позволяющий выявить взаимосвязь между композиционной структурой манифеста, его риторическими стратегиями и системой философско-эстетических понятий. При этом манифест рассматривается не как историческая иллюстрация деятельности художественной группы, а как самостоятельный источник художественной теории, отражающий специфику формирования авторского художественного дискурса в Азербайджане конца XX века.

Таким образом, «Манифест духовной свободы» можно рассматривать как один из ключевых этапов формирования новой художественной модели мышления на рубеже позднесоветского и постсоветского времени: текст, который одновременно продолжает международную традицию жанра манифеста и локализует её в специфическом политическом и культурном контексте Баку конца 1980 х.

В качестве основного источника исследования используется архивный текст «Манифеста духовной свободы» (1989). Анализ проводится посредством последовательной интерпретации его композиции, ключевых понятий, риторических конструкций и философско-эстетических категорий с привлечением сравнительно-

го материала из истории художественных манифестов XX века.

Для повышения аналитической достоверности исследования интерпретация текста осуществлялась на двух взаимосвязанных уровнях. На первом уровне анализировались композиционная организация манифеста, структура аргументации и система ключевых понятий. На втором уровне полученные результаты сопоставлялись с философскими и эстетическими моделями, представленными в художественных манифестах европейского авангарда и неоавангарда XX века. Такой подход позволил отделить особенности, характерные для международной традиции жанра художественного манифеста, от концептуальных элементов, отражающих специфику художественной мысли Азербайджана конца советского периода. (Bowen; Fairclough).

Результаты

Жанровая рамка: манифест как коллективное художественное высказывание.

Согласно определению, закреплённому в исследованиях художественных манифестов, манифест представляет собой публичное декларативное заявление о намерениях, мотивах и взглядах художника или художественного движения (Danchev 2011; Caws 2001). В авангардной культуре XX века манифест становится стандартной формой самоопределения групп, заявляющих о радикальном разрыве с существующей художественной нормой и учреждении нового языка, тематики и институциональных практик (Harrison & Wood 1992).

Таким образом, «Манифест духовной свободы» соответствует основным жанровым признакам художественного манифеста, однако переосмысливает их применительно к духовно-философской проблематике азербайджанского искусства конца 1980-х годов. (Нариманбеков и др.).

Если для большинства европейских авангардных движений манифест являлся прежде всего инструментом художественного и социального разрыва, то в данном случае он становится способом философского самоописания искусства и формирования новой модели художественного мышления. Это позволяет рассматривать данный документ как один из немногих художественных манифестов XX века, в которых философская рефлексия становится доминирующим элементом художественной программы. В этом отношении «Манифест духовной свободы» оказывается ближе к тем программным текстам, которые совмещают эстетическую декларацию с философской рефлексией, чем к классической модели авангардного манифеста, ориентированного преимущественно на художественную полемику (Caws; Puchner; Somigli).

Заголовок и адресат: «Страждущий услышит нас!»

Начальная формула манифеста — «Декларация – манифест. 1 й манифест «духовной свободы». Страждущий услышит нас!» — концентрирует несколько слоёв жанровой идентичности и задаёт структуру адресата (Нариманбеков и др.). Термин «декларация» отсылает к политико юридической традиции публичных заявлений, тогда как слово «манифест» маркирует принадлежность к авангардной художественной практике программных текстов (Caws; Danchev). Обозначение «1 й» манифест вводит перспективу серии, подразумевая дальнейшее развитие теоретического дискурса группы (Нариманбеков и др.).

Обращение «Страждущий услышит нас!» конструирует специфического адресата — страдающего художника, находящегося в состоянии внутреннего кризиса и готового к радикальному призыву (Нариманбеков и др.). В историографии художественных манифестов отмечается, что многие тексты начала XX века адресованы «новому человеку» или «новому художнику», которому предлагается разорвать связи с прошлым и вступить в эпоху модернизма (Danchev; Caws). В случае

«Тасдиг» эта фигура «нового» художника получает локальную эмотивную окраску: он определяется как «страждущий», а манифест позиционируется как ответ на его внутреннюю потребность в духовной свободе (Нариманбеков и др.).

Тем самым уже первая часть манифеста демонстрирует отход от традиционного понимания художественного текста как пояснения к произведению искусства.

Образ «серой комнаты» и чистилища: внутренняя сцена разрушения

Открывающий образ манифеста — художник, закрывший себя «в серой комнате без сквозняков», обливший её растворителем и поджёгший, — задаёт радикальную сцену внутреннего очищения. «Серая комната» функционирует как метафора художественной среды конца 1980 х, характеризующейся конформизмом, инерцией и отсутствием «сквозняков» духовной энергии, но одновременно как модель внутреннего пространства художника, заполненного остывшими формами и привычными схемами (Нариманбеков и др.).

Подобная пространственная метафора представляет особый интерес с точки зрения современной истории искусства, поскольку внутреннее пространство художника здесь выступает не фоном повествования, а самостоятельной концептуальной категорией. «Серая комната» превращается в символическое место, где осуществляется отказ от прежних моделей художественного мышления и одновременно возникает возможность формирования новой творческой идентичности. Тем самым пространство может быть интерпретировано как эпистемологическая категория: оно не просто описывает состояние художника, а становится механизмом производства нового художественного знания (Lefebvre; Soja).

Растворитель и огонь переводят авангардную фигуру разрушения из внешнего политического или институционального поля на духовный и психологический уровень: разрушение прежних слоёв живописной и культурной памяти мыслится как условие рождения «новой культуры» (Нариманбеков и др.). В классических модернистских манифестах разрушение музеев, академий и старых стилей часто артикулируется как социальный и институциональный жест (Danchev; Caws). В тексте «Тасдиг» этот пафос разрушения перенесён внутрь субъекта: чистилище разворачивается в серой комнате художника, превращая его личный кризис в пространство формирования новой художественной интуиции (Нариманбеков и др.).

Поле «борьбы»: диалектика созидания и разрушения.

Программный центр манифеста строится вокруг перечисления «борьб», через которые артикулируется структура нового искусства: «борьба реализма с натурализмом и веризмом, абстракционизма с эстетическими схемами, логизма с алогизмом, цвета с формой, гармонии с хаосом...». В отличие от традиционной модели противопоставления «старого» и «нового», авторы рассматривают художественное развитие как систему внутренних противоречий, возникающих внутри самого творческого процесса. Об этом свидетельствует формулировка самого манифеста: «борьба созидающего и разрушающего начал», которая становится центральной характеристикой художественного процесса (Нариманбеков и др.). Новое искусство рождается не в победе одной из сторон, а в постоянном взаимодействии противоположных художественных начал.

Ключевым является тезис о том, что новое искусство возникает на «стыке борьбы созидающего и разрушающего начал», а не на стороне одного из полюсов (Нариманбеков и др.). Примечательно, что конфликт в данном случае не рассматривается как временный этап, который должен завершиться победой одной из сторон. Напротив, противоречие приобретает статус постоянного принципа художественного мышления. Тем самым авторы манифеста предлагают процессуальную модель искусства, в которой творческое развитие становится возможным лишь при сохра-

нении продуктивного напряжения между противоположными эстетическими началами. Это диалектическое понимание художественного процесса близко модернистским концепциям искусства как поля напряжения между рациональным и иррациональным, разрушением и формотворчеством, обсуждаемым в теоретических текстах, собранных Харрисоном и Вудом (Harrison and Wood). В рамках дискурса «духовной свободы» «борьба» приобретает внутренний, духовный характер: художник должен постоянно удерживать и перерабатывать конфликты между формой и хаосом, логикой и алогикой, чтобы выработать «новую жизненную интуицию» как основание художественного видения (Нариманбеков и др.).

Одним из центральных положений манифеста становится проблема соотношения предметности и формы. Авторы утверждают, что художник должен преодолеть традиционную зависимость искусства от предметного изображения, не впадая при этом в бесформенность. Пространство между предметом и абстракцией рассматривается как область свободного художественного поиска, в которой форма получает новое содержание благодаря творческой интерпретации художника. Именно способность обнаруживать эту границу определяет, по мысли авторов, возможность рождения нового искусства. В теоретическом отношении данная позиция соотносится с дискуссиями о границах абстракции и предметности, представленными в сборнике *Theories and Documents of Contemporary Art* (Stiles and Selz).

Следовательно, центральным принципом художественного развития становится не отрицание одной художественной системы другой, а постоянное удержание продуктивного взаимодействия противоположных эстетических начал. Новое искусство возникает не посредством окончательного выбора между реализмом и абстракцией, формой и хаосом, а благодаря сохранению их творческого напряжения. В этом отношении художественная концепция группы «Тасдиг» оказывается ближе к современным представлениям об искусстве как открытом процессе, чем к нормативным программам исторического авангарда. Художественная истина понимается не как заранее заданная цель, а как результат непрерывного взаимодействия различных эстетических позиций, ни одна из которых не обладает окончательным преимуществом (Bourriaud).

Искусство как «вторая действительность» и подсознательная сфера

В философской части манифеста искусство сопоставляется с философией и религией как элемент «верхних слоёв идеологической надстройки», возвышающейся над государством и экономическим базисом, и одновременно объявляется «независимой сферой общественного сознания». Авторы утверждают, что выдающиеся произведения искусства не столько отображают реальную действительность, сколько создают «вторую действительность», «второй предметный мир», существующий по собственным законам.

Подобное понимание искусства означает отказ от классической миметической модели, согласно которой художественное произведение прежде всего воспроизводит внешний мир. В интерпретации авторов манифеста искусство приобретает онтологический статус самостоятельной реальности, существующей по собственным законам и создающей новые способы восприятия действительности. Тем самым художественное произведение рассматривается не как отражение мира, а как форма производства новой реальности (Goodman; Danto).

Современная эстетическая теория также рассматривает эстетические свойства произведения искусства как самостоятельный уровень художественной реальности, не сводимый к совокупности его физических характеристик. Согласно концепции А. Саучелли, эстетические качества обладают собственным онтологическим статусом и формируются как особые проявляемые свойства, возникающие

в процессе художественного восприятия (Sauchelli). Данный подход согласуется с пониманием искусства, представленным в «Манифесте духовной свободы», где художественное произведение интерпретируется как автономная форма существования эстетического опыта, создающая собственную реальность.

Особое значение приобретает положение о том, что истинная сущность высокого искусства не поддаётся рациональному анализу и действует через подсознательные механизмы, сопоставимые с явлениями сновидений, телепатии и экстрасенсорики (Нариманбеков и др.). Отсылка к психоаналитической традиции и фигуре Фрейда вписывает программу «Тасдиг» в более широкую линию художественных практик, работающих с подсознанием и «второй реальностью», представленную в ряде текстов во Theories and Documents of Contemporary Art (Stiles and Selz). «Духовная свобода» в этом контексте понимается как способность искусства действовать «в обратной стороне человеческого разума», минуя сознательные фильтры и формируя неопознанные, но действенные уровни опыта.

Полемика с критиками: границы анализа и неуловимое ядро искусства

Важной частью манифеста является полемика с критиками и искусствоведами, которые «пытаются втиснуть произведения искусства в грубые научные рамки» и анализируют их «на строгой логической основе». Авторы утверждают, что подобный метод способен «расшифровать» лишь слабые работы, ограниченные повествовательной стороной, но бессилен перед произведениями искусства, обладающими высокой художественной значимостью, действие которых обусловлено неуловимыми для сознательного познания компонентами.

Тем самым предметом полемики становится не искусствознание как таковое, а представление о возможности полного рационального объяснения художественного опыта. Авторы манифеста фактически ставят вопрос о границах научного знания применительно к искусству, противопоставляя аналитическому описанию эстетическое переживание как особую форму познания.

Опора на слова Гёте о той части произведения, которая приводит нас в творческий экстаз именно своей неуловимостью, позволяет сформулировать защиту «неанализируемого» ядра искусства (Нариманбеков и др.). В теоретическом плане это созвучно критике формалистических и рационалистических подходов к искусству, обсуждаемой в разделах *Art in Theory 1900–1990* и *Theories and Documents of Contemporary Art* (Harrison and Wood 1992; Stiles and Selz 2012). Группа «Тасдиг» не отвергает теорию, но утверждает приоритет подсознательного, интуитивного измерения художественного опыта над его рациональной артикуляцией, настаивая на том, что часть действия искусства неизбежно остаётся за пределами анализа.

Подобная позиция представляет интерес и в более широком контексте современной эстетики, где всё большее внимание уделяется формам знания, не сводимым исключительно к логической аргументации. В этом отношении «Манифест духовной свободы» оказывается частью более широкой интеллектуальной традиции, рассматривающей художественное мышление как самостоятельный способ производства знания наряду с научным и философским познанием (Sullivan; Borgdorff).

Наследие и оригинальность: от Босха до Дали и Фрейда

В заключительных разделах манифеста художник помещается в линию наследования, начинающуюся с Босха, продолжающуюся в «высшем подсознательном реализме» Дали и завершающуюся психоаналитической моделью Фрейда. Авторы подчёркивают наличие «огромного наследства», с вершины которого современный художник может наблюдать дальше, но предупреждают, что следование по пути

другого, даже «блестящего таланта», не делает художника оригинальным.

Подобная трактовка художественной традиции существенно отличается как от полного отрицания прошлого, характерного для ряда исторических авангардов, так и от его некритического воспроизведения. Наследие рассматривается не как канон, которому следует подражать, а как интеллектуальный ресурс, требующий активного переосмысления в соответствии с культурным опытом самого художника. Оригинальность тем самым понимается не как разрыв с традицией, а как её творческая трансформация.

Требование «поставить печать своей личности» на деле рук своих и найти собственный путь, который может пересекаться с другими, но остаётся уникальным, формулирует этику оригинальности как необходимое условие духовной свободы (Нариманбеков и др.). В истории художественных манифестов идея отказа от подражания и поиска собственного пути регулярно появляется в текстах модернистских и авангардных движений, от футуризма до сюрреализма, собранных в антологиях Caws и Danchev (Caws; Danchev). Манифест «Тасдиг» переносит этот мотив в азербайджанский контекст конца 1980 х, подчёркивая необходимость критического освоения наследства при одновременном утверждении индивидуальной траектории художника.

Таким образом, проблема оригинальности в манифесте рассматривается не как отрицание художественного наследия, а как его творческое переосмысление. Такой подход соответствует современному пониманию культурной памяти как динамического процесса, в котором прошлое не воспроизводится механически, а постоянно переинтерпретируется в новых исторических условиях. В этом отношении художественная программа группы «Тасдиг» демонстрирует не отказ от международной художественной традиции, а её локальную адаптацию и переосмысление в контексте азербайджанской художественной культуры (Assmann; Huyssen).

Вечное развитие как формула «духовной свободы»

Финальная часть манифеста формулирует ключевую установку: философия художника, основанная на «вечных исканиях», не может закостенеть и устареть, поскольку даёт право «вечно развиваться, вечно совершенствоваться». Тем самым авторы сознательно отказываются от идеи завершённой художественной программы. Если для значительной части исторических художественных манифестов характерно провозглашение окончательной эстетической истины, то в данном случае сама незавершённость становится фундаментальным принципом художественного мышления. Программа искусства определяется не совокупностью неизменных положений, а постоянной готовностью к внутреннему пересмотру собственных эстетических оснований. «Духовная свобода» здесь понимается не как одноразовый акт освобождения от прошлого, а как непрерывный процесс становления, в котором художественное видение мира постоянно преломляется через подсознательное «Я» и остаётся открытым к новым формам и содержаниям (Нариманбеков и др.).

Во многих манифестах XX века декларируется наступление «новой эпохи» или «нового искусства», фиксируется исторический разрыв, тогда как манифест «Тасдиг» акцентирует процессуальность и отказ от окончательной, раз и навсегда заданной программы (Caws; Danchev). Тем самым художественная программа группы «Тасдиг» приобретает принципиально открытый характер. Именно эта открытость позволяет рассматривать «Манифест духовной свободы» не как документ, фиксирующий завершённую эстетическую доктрину, а как текст, моделирующий процесс непрерывного формирования художественного сознания. Благодаря этому философия группы «Тасдиг» оказывается ориентированной не столько на утверждение нового художественного канона, сколько на сохранение самой возможности художественного поиска. Это дела-

ет текст «духовной свободы» примером позднего художественного манифеста, соединяющего авангардный жест разрушения с рефлексивной, открытой во времени философией художественного развития и вписывающего азербайджанскую художественную сцену в глобальную историю манифестов (Нариманбеков и др.).

Рассматриваемый в более широком историческом контексте, «Манифест духовной свободы» демонстрирует возможность существования альтернативных моделей художественного манифеста, сформировавшихся за пределами западноевропейского художественного канона. Тем самым анализ данного текста способствует расширению существующих представлений о географии художественной теории второй половины XX века и показывает, что интеллектуальная история искусства позднесоветского пространства не может быть сведена исключительно к наиболее известным художественным центрам (Piotrowski).

«Манифест духовной свободы» в сравнении с художественными манифестами XX века

Проведённое сопоставление показывает, что «Манифест духовной свободы» сохраняет основные жанровые признаки художественного манифеста, однако отличается от рассмотренных программных текстов характером художественного преобразования, которое он предлагает. В «Манифесте футуризма» Ф. Т. Маринетти радикальный разрыв с прошлым связан с утверждением новой культуры скорости, техники, энергии и современности; художественная программа строится на принципе отрицания устаревших культурных форм и провозглашении нового порядка искусства (Marinetti; Danchev). В «Манифесте Дада» Т. Тцара разрушение традиционных эстетических норм приобретает форму принципиальной анти-системности и критики самой возможности устойчивого художественного определения (Tzara; Caws). В «Манифесте сюрреализма» А. Бретона, напротив, существенное место занимает обращение к подсознательному, сновидению и иррациональным механизмам творческого опыта (Breton; Caws; Danchev). «Манифест реализма» Н. Габо и А. Певзнера формулирует программный отказ от традиционного понимания художественного пространства и утверждает необходимость нового отношения между художественной формой, материалом и реальностью (Gabo and Pevsner; Caws 2001).

На этом фоне «Манифест духовной свободы» обнаруживает одновременно сходство и принципиальное отличие. Как и рассмотренные авангардные тексты, он исходит из необходимости преобразования существующей художественной практики и требует от художника отказа от механического воспроизведения сложившихся форм. Однако объект преобразования в нём смещается с внешней художественной системы на внутреннее состояние самого художника. Если футуристический и дадаистский манифесты используют преимущественно риторику внешнего разрыва, а сюрреалистическая программа связывает обновление искусства с освоением подсознательного, то «Тасдиг» соединяет эти два измерения в модели внутреннего духовного преобразования.

Особенно существенным является различие в отношении к художественному наследию. Для футуризма принципиальное значение имеет разрыв с прошлым, тогда как авторы «Манифеста духовной свободы» рассматривают художественное наследие как ресурс, который должен быть переосмыслен художником. Оригинальность, таким образом, понимается не как полное отрицание предшествующей культуры, а как способность преобразовать её в соответствии с индивидуальным творческим опытом.

Различается и понимание художественного субъекта. В рассмотренных авангардных манифестах художник часто выступает представителем нового художественного движения и участником коллективного культурного разрыва. В «Манифесте

духовной свободы» субъектом преобразования становится прежде всего сам художник: его сознание, интуиция, подсознательное и способность к непрерывному саморазвитию. Именно поэтому категория духовной свободы приобретает здесь не политическое или институциональное, а преимущественно антропологическое и эстетическое значение.

Таким образом, сравнительный анализ позволяет уточнить своеобразие «Манифеста духовной свободы»: его специфика определяется не отсутствием связи с международной традицией художественных манифестов, а особым сочетанием её элементов. Риторика разрыва, характерная для авангарда, переориентируется на внутреннюю трансформацию личности; обращение к подсознательному получает философско-эстетическое развитие; а художественная программа сохраняет открытость и принцип непрерывного поиска вместо утверждения окончательной системы эстетических норм.

«Манифест духовной свободы» и «Декларация» Джавада Мирджавадова

Отдельное значение для определения места «Манифеста духовной свободы» в истории азербайджанской художественной мысли имеет его сопоставление с «Декларацией» Джавада Мирджавадова. В данном случае сравниваются не тексты одинакового жанрового статуса, а два программных высказывания, различающиеся по характеру авторства и способу формулирования художественной позиции. «Декларация» Мирджавадова представляет индивидуальную авторскую позицию, тогда как «Манифест духовной свободы» оформляет коллективное высказывание участников группы «Тасдиг» (Мирджавадов; Нариманбеков, Даими и Амирагов).

Сопоставление проводится по трём параметрам: субъект художественного высказывания, характер художественной программы и понимание творческой свободы. В «Декларации» художественная позиция формулируется от лица отдельного художника и связана с индивидуальным мировоззрением. В «Манифесте духовной свободы» субъект высказывания приобретает коллективный характер, а художественная свобода представляется как общая программа духовного и творческого саморазвития художника.

При этом данное сопоставление не позволяет утверждать прямую генетическую зависимость одного текста от другого. Его значение заключается в выявлении различия между индивидуальной и коллективной формами артикуляции художественной мысли. В этом смысле «Манифест духовной свободы» может быть рассмотрен как важный этап перехода от индивидуального философского высказывания художника к коллективному программному художественному дискурсу конца 1980-х годов.

Дискуссия

Полученные результаты позволяют уточнить существующие представления о художественном манифесте как особом жанре художественно-теоретического текста. В большинстве исследований художественные манифесты рассматриваются прежде всего как инструменты эстетической полемики, разрыва с предшествующей художественной традицией и утверждения новых творческих программ (Caws 15-20; Puchner 1-12; Somigli 21-28). Проведённый анализ показывает, что «Манифест духовной свободы» группы «Тасдиг» предлагает иную логику построения художественной программы. В центре внимания авторов находится не изменение художественных институтов или провозглашение нового направления в искусстве, а преобразование внутреннего мира художника как необходимого условия творческого обновления.

В отличие от значительной части художественных программ позднесоветского неофициального искусства, сосредоточенных на институциональной критике, концептуальном переосмыслении языка искусства или социальных механизмах ху-

дожественного производства, «Манифест духовной свободы» группы «Тасдиг» переносит центр внимания во внутреннее пространство художника. Подобная ориентация на духовную трансформацию личности формирует особую модель художественного мышления, отличающую азербайджанский опыт от большинства известных программных текстов позднесоветского периода и расширяющую существующие представления о многообразии художественных процессов на постсоветском пространстве.

Именно этим определяется своеобразие исследуемого документа: объектом художественного преобразования становится не внешняя художественная система, а художественное сознание личности. Образы «серой комнаты», «вечных исканий» и взаимодействия созидающего и разрушающего начал образуют единую концептуальную систему, в которой духовная свобода понимается как процесс непрерывного саморазвития художника (Нариманбеков и др.).

Полученные результаты также позволяют расширить представления об интеллектуальной истории современного искусства на постсоветском пространстве. Международная историография художественного модернизма и авангарда традиционно сосредоточена преимущественно на художественных процессах Западной Европы, Северной Америки, а в советском контексте — Москвы и Ленинграда. Вследствие этого философско-эстетические концепции, сформировавшиеся в художественной среде Южного Кавказа, до настоящего времени остаются значительно менее изученными. Анализ «Манифеста духовной свободы» показывает, что художественная мысль Азербайджана конца 1980-х годов развивалась не только в русле общих процессов позднесоветской культуры, но и вырабатывала собственный понятийный аппарат, основанный на категориях духовной свободы, внутреннего преобразования личности и творческой автономии (Piotrowski; Yurchak).

Представленный случай демонстрирует, что интеллектуальная история искусства позднесоветского пространства не может быть сведена исключительно к художественным центрам Москвы и Ленинграда. Анализ «Манифеста духовной свободы» показывает существование самостоятельных философско-эстетических моделей, сформировавшихся в национальных художественных школах. Тем самым азербайджанский материал позволяет уточнить существующие представления о географии художественной теории второй половины XX века и расширяет сравнительное поле исследований художественных манифестов.

Не менее важным представляется понимание художественной традиции, предложенное авторами манифеста. В отличие от многих программ исторического авангарда, ориентированных на радикальное отрицание предшествующего художественного опыта, группа «Тасдиг» рассматривает наследие как необходимое условие дальнейшего творческого развития. При этом подлинная оригинальность связывается не с отказом от традиции, а с её индивидуальным философским переосмыслением. Такой подход позволяет интерпретировать художественную новизну не как разрыв с культурной памятью, а как результат постоянного творческого диалога с ней.

Особого внимания заслуживает представленное в манифесте понимание искусства как самостоятельной формы познания. Анализ показал, что художественное творчество рассматривается авторами не как отражение объективной действительности, а как создание новой художественной реальности, существующей по собственным внутренним законам. Тем самым произведение искусства приобретает статус самостоятельной формы производства знания, в которой интуитивное, эмоциональное и философское познание соединяются в едином художественном опыте. Подобная трактовка обнаруживает концептуальную близость к современ-

ным исследованиям artistic research, рассматривающим художественную практику как особый способ познания мира наряду с научным и философским исследованием (Sullivan 18-25; Borgdorff 36-42, Sauchelli 201–205).

Полученные результаты позволяют сделать более общий вывод о месте «Манифеста духовной свободы» в истории художественной мысли второй половины XX века. Рассматриваемый текст представляет интерес не только как один из программных документов азербайджанского современного искусства, но и как пример самостоятельного развития жанра художественного манифеста за пределами традиционных центров европейского авангарда. В этом смысле исследование способствует расширению существующих представлений о географии художественной теории позднего XX века и показывает необходимость включения интеллектуального опыта Южного Кавказа в более широкий международный контекст исследований современного искусства.

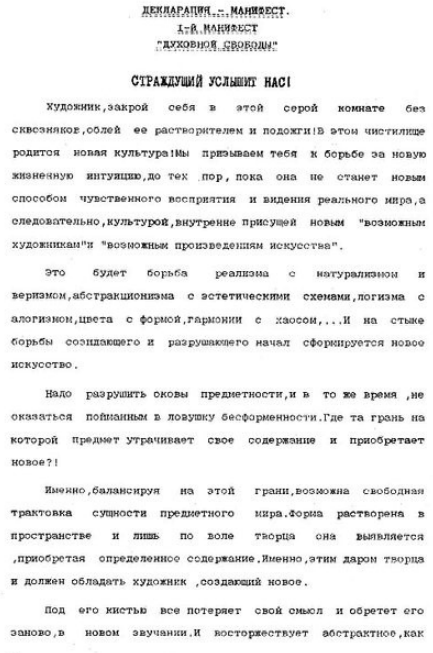
Вместе с тем результаты настоящего исследования следует рассматривать с учётом его ограничений. Работа основана на анализе одного программного текста и не ставит целью реконструкцию всей истории формирования философии азербайджанского современного искусства. Дальнейшие исследования, основанные на привлечении архивных документов, переписки художников, материалов выставок и других художественных манифестов конца 1980-х — начала 1990-х годов, позволят более полно проследить эволюцию художественно-теоретической мысли в Азербайджане и определить место группы «Тасдиг» в этом процессе.

Основные положения

Проведенное исследование позволяет сформулировать следующие основные положения.

1. «Манифест духовной свободы» впервые обоснован как самостоятельный философско-эстетический источник истории искусства, а не только как программный документ художественной группы.

2. Доказано, что центральной категорией художественной концепции группы «Тасдиг» является духовная свобода, определяющая понимание искусства как автономной формы общественного сознания.



ДЕКЛАРАЦИЯ - МАНИФЕСТ.
I-Й МАНИФЕСТ
"ДУХОВНОЙ СВОБОДЫ"

СТРАЖДУЩИЙ УСЛЫШИТ НАС!

Художник,закрой себя в этой серой комнате без сквозняков,сожги ее растворителем и подожги!В этом чистилище родится новая культура!Мы призываем тебя к борьбе за новую жизненную интуицию,до тех пор, пока она не станет новым способом чувственного восприятия и видения реального мира,а следовательно,культурой,внутренне присущей новым "возможным художникам"и "возможным произведениям искусства".

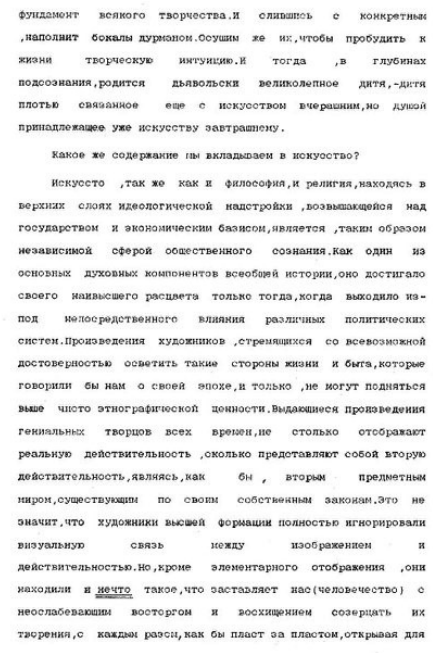
Это будет борьба реализма с натурализмом и вериизмом,абстракционизма с эстетическими схемами,логизма с алогизмом,цвета с формой,гармонии с хаосом,...И на стыке борьбы созидающего и разрушающего начал сформируется новое искусство.

Надо разрушить оковы предметности,и в то же время ,не оказаться пойманным в ловушку бесформенности.Где та грань на которой предмет утрачивает свое содержание и приобретает новое?!

Именно,балансируя на этой грани,возможна свободная трактовка сущности предметного мира.Форма растворена в пространстве и лишь по воле творца она выявляется ,приобретая определенное содержание.Именно,этим даром творца и должен обладать художник ,создающий новое.

Под его кистью все потеряет свой смысл и обретет его заново,в новом звучании.И восторжествует абстрактное,как

2

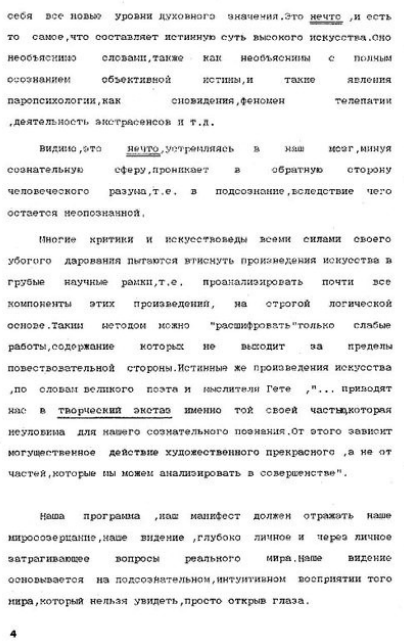


фундамент великого творчества.И слившись с конкретным ,наполнит бокалы дурманом.Осушим же их,чтобы пробудить к жизни творческую интуицию.И тогда ,в глубинах подсознания,родится дьявольски великолепное дитя,-дитя плотью связанное еще с искусством вчерашним,но душой принадлежащее уже искусству завтрашнему.

Какое же содержание мы вкладываем в искусство?

Искусство ,так же как и философия,и религия,находясь в верхних слоях идеологической надстройки ,возвышающейся над государством и экономическим базисом,является ,таким образом независимой сферой общественного сознания.Как один из основных духовных компонентов всеобщей истории,оно достигало своего наивысшего расцвета только тогда,когда выходило из-под непосредственного влияния различных политических систем.Произведения художников ,стремящихся со всевозможной достоверностью осветить такие стороны жизни и быта,которые говорили бы нам о своей эпохе,и только ,не могут подняться выше чисто этнографической ценности.Выдающиеся произведения гениальных творцов всех времен,не столько отображают реальную действительность ,сколько предоставляют собой вторую действительность,являясь,как бы , вторым предметным миром,существующим по своим собственным законам.Это не значит,что художники высшей формации полностью игнорировали визуальную связь между изображением и действительностью.Но,кроме элементарного отображения ,они находили и нечто такое,что заставляет нас(человечество) с неослабевающим восторгом и восхищением созерцать их творения,с каждым разом,как бы пласт за пластом,открывая для

3



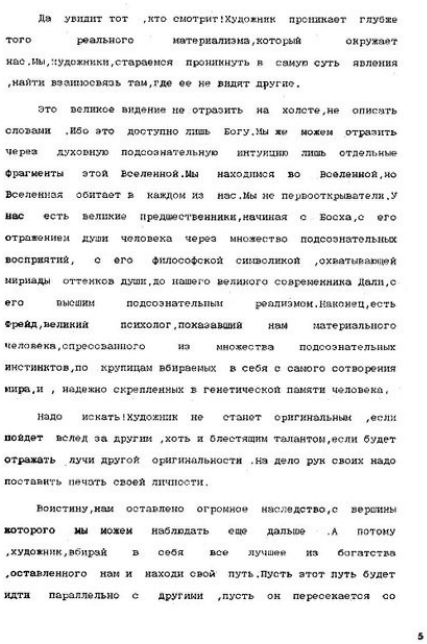
себя все новые уровни духовного значения.Это нечто ,и есть то самое,что составляет истинную суть высокого искусства.Оно необъяснимо словами,также как необъяснимы с полным осознанием объективной истины,и такие явления парапсихологии,как сновидения,феномен телепатии ,деятельность экстрасенсов и т.д.

Видимо,это нечто,устремляясь в наш мозг,минуя сознательную сферу,проникает в обратную сторону человеческого разума,т.е. в подсознание,вследствие чего остается неопознанной.

Многие критики и искусствоведы всеми силами своего убогого дарования пытаются втиснуть произведения искусства в грубые научные рамки,т.е. проанализировать почти все компоненты этих произведений, на строгой логической основе.Таким методом можно "расшифровать"только слабые работы,содержание которых не выходит за пределы повествовательной стороны.Истинные же произведения искусства ,по словам великого поэта и мыслителя Гете ,"... приводят нас в творческий экстаз именно той своей частью,которая неуловима для нашего сознательного познания.От этого зависит могущественное действие художественного прекрасного ,а не от частей,которые мы можем анализировать в совершенстве".

Наша программа ,наш манифест должен отражать наше мироосознание,наше видение ,глубоко личное и через личное затрагивающее вопросы реального мира.Наше видение основывается на подсознательном,интуитивном восприятии того мира,который нельзя увидеть,просто открыв глаза.

4



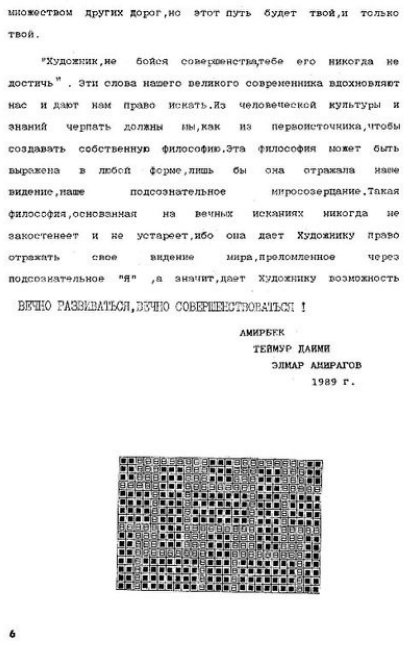
Да увидит тот ,кто смотрит!Художник проникает глубже того реального материализма,который окружает нас.Мы,художники,стараемся проникнуть в самую суть явления ,найти взаимосвязь там,где ее не видит другие.

Это великое видение не отразить на холсте,не описать словами ,ибо это доступно лишь Богу.Мы же можем отразить через духовную подсознательную интуицию лишь отдельные фрагменты этой Вселенной.Мы находимся во Вселенной,но Вселенная обитает в каждом из нас.Мы не первооткрыватели.У нас есть великие предшественники,начиная с Босха,с его отражением души человека через множество подсознательных восприятий, с его философской символикой ,охватывающей мириады оттенков души,до нашего великого современника Дали,с его высшим подсознательным реализмом.Наконец,есть Фрейд,великий психолог,показавший нам материального человека,спрессованного из множества подсознательных инстинктов,по крупицам вбираемых в себя с самого сотворения мира,и , надежно скрепленных в генетической памяти человека.

Надо искать!Художник не станет оригинальным ,если пойдет вслед за другим ,хоть и блестящим талантом,если будет отражать лучи другой оригинальности .На дело рук своих надо поставить печать своей личности.

Воистину,нам оставлено огромное наследство,с вершины которого мы можем наблюдать еще дальше .А потому ,художник,вбирай в себя все лучшее из богатства ,оставленного нам и находи свой путь.Пусть этот путь будет идти параллельно с другими ,пусть он пересекается со

5



множеством других дорог,но этот путь будет твой,и только твой.

"Художник,не бойся совершенства:тебе его никогда не достичь" . Эти слова нашего великого современника вдохновляют нас и дают нам право искать.Из человеческой культуры и знаний черпать должны мы,как из первоисточника,чтобы создавать собственную философию.Эта философия может быть выражена в любой форме,лишь бы она отражала наше видение,наше подсознательное мироосознание.Такая философия,основанная на вечных исканиях никогда не закостенеет и не устареет,ибо она дает Художнику право отражать свое видение мира,пропущенное через подсознательное "Я" ,а значит,дает Художнику возможность

ВЕЧНО РАЗВИВАТЬСЯ,ВЕЧНО СОВЕРШЕНСТВОВАТЬСЯ !

АМИРБЕК
ТЕЙМУР ЛАЙМИ
ЭЛМАР АНИРАГОВ
1989 г.

6

Рис. 1. Архивная копия «Манифеста духовной свободы» группы «Тасдиг» (1989). Источник: архив группы «Тасдиг»

3. Выявлено, что философская модель манифеста основывается на идеях внутреннего преобразования художника, диалектике созидания и разрушения, концепции «второй действительности» и принципе непрерывного творческого поиска.

4. Установлено, что художественный дискурс группы «Тасдиг» отличается от большинства художественных манифестов XX века переносом акцента с социальной революционности на духовную трансформацию личности художника.

5. Обосновано, что «Манифест духовной свободы» является первым коллективным художественным манифестом современного искусства Азербайджана и представляет собой один из ключевых источников формирования национального художественного дискурса конца XX века.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать несколько выводов.

Во-первых, «Манифест духовной свободы» группы «Тасдиг» представляет собой не только программный документ художественного объединения, но и самостоятельный философско-эстетический текст, формирующий собственную модель художественного мышления. Его значение выходит за рамки истории одной группы и связано с процессом становления теоретических оснований современного искусства Азербайджана.

Во-вторых, анализ структуры и понятийного аппарата манифеста показывает, что авторы сознательно переосмысливают классическую традицию художественных манифестов. Отказываясь от политической риторики и эстетики отрицания, характерных для европейского авангарда, они выдвигают в центр концепцию духовной свободы, внутреннего творческого опыта и культурной ответственности художника.

В-третьих, сопоставление с декларацией Джавада Мирджавадова позволяет различить индивидуальную и коллективную формы художественного высказывания: если декларация представляет философскую позицию отдельного художника, то манифест группы «Тасдиг» оформляет коллективную программу художественного самоопределения. Это сопоставление позволяет рассматривать конец 1980-х годов как важный этап перехода к более выраженному коллективному программному дискурсу в азербайджанском искусстве.

Перспективой дальнейших исследований является сравнительный анализ художественных манифестов постсоветского пространства, а также исследование влияния идей «духовной свободы» на художественные практики Азербайджана 1990–2000-х годов.

Полученные результаты позволяют рассматривать «Манифест духовной свободы» как самостоятельный источник по истории художественной мысли Азербайджана и как один из важных документов формирования национального художественного дискурса. Предложенный подход открывает возможности для дальнейших сравнительных исследований художественных манифестов постсоветского пространства и способствует включению азербайджанского художественного опыта в международные исследования истории художественной мысли XX века.

Таким образом, проведённое исследование показывает, что философско-эстетические концепции, сформировавшиеся в художественной среде позднесоветского Азербайджана, способны существенно расширить существующие представления о географии художественной мысли второй половины XX века. В этом контексте «Манифест духовной свободы» группы «Тасдиг» выступает не только важным национальным источником, но и частью более широкой международной истории художественных манифестов.

Список источников

Аббасова, Мехбара. «Творческая практика арт-группы „Тасдиг“ в контексте художественных процессов Азербайджана 1990-х годов». *Искусство: наука и образование*. Материалы XI Международной научно-практической конференции, Астана, 2025, pp. 59–63.

Assmann, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, 2011.

Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press, 2012.

Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Les presses du réel, Dijon, 2002.

Bowen, Glenn A. "Document Analysis as a Qualitative Research Method." *Qualitative Research Journal,* vol. 9, no. 2, 2009, pp. 27–40. https://doi.org/10.3316/QRJ0902027.

Caws, Mary Ann. *Manifesto: A Century of Isms*. University of Nebraska Press, Lincoln, 2001.

Chrysagis and Kompatsiaris, "Introduction: Manifestos of the Contemporary", *Culture, Theory and Critique,* 2023, pp. 119–124, https://doi.org/10.1080/14735784.2023.2247192

Danchev, Alex. *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. Penguin Books, London, 2011.

Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1981.

Fairclough, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. 2nd ed., Routledge, London, 2013.

Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Hackett Publishing, Indianapolis, 1978.

Harrison, Charles, and Paul Wood, editors. *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell, Oxford, 1992.

Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press, Stanford, 2003.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Blackwell, Oxford, 1991.

Lyon, Janet. *Manifestoes: Provocations of the Modern*. Cornell University Press, Ithaca, 1999.

Мирджавадов, Джавад. *Моя Декларация*. Джавад Мирджавадов. Баку: Министерство культуры и туризма Азербайджанской Республики; Азербайджанский национальный музей искусств, 2012. pp. 6.

Нариманбеков, Амирбек; Даими, Теймур и Амирагов, Эльмар. *Декларация – манифест. I-й манифест «Духовной свободы»*. Архив художественной группы «Тасдиг», Баку, 1989.

Piotrowski, Piotr. *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe,* 1945–1989. Reaktion Books, London, 2009.

Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2006.

Sauchelli, Andrea. "Aesthetic Realism and Manifest Properties." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 80, no. 2, 2022, pp. 201–213. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/jaac/kpab076. (Scopus, Web of Science)

Simoniti, Vid. "Art as Political Discourse." *The British Journal of Aesthetics,* vol. 61, no. 4, 2021, pp. 559–574. https://doi.org/10.1093/aesthj/ayab018. (Scopus, Web of Science)

Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Blackwell, Oxford, 1996.

Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885–1915*. University of Toronto Press, 2003.

Stiles, Kristine, and Peter Selz, editors. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. 2nd ed., University of California Press, Berkeley, 2012.

Sullivan, Graeme. *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Sage Publications, Thousand Oaks, California, 2005.

Yurchak, Alexei. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2006.

References

Abbasova, M.T. "Tvorcheskaya praktika art-qruppii "Tasdig" v kontekste khudojestvennich protsessov Azerbaijana 1990-ich godov". ["The Creative Practice of the Tasdig Art Group in the Context of Azerbaijan's Artistic Processes in the 1990s"]. Iskusstvo: nauka i obrazovanie. Materialy XI mejdunardnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Astana, 2025. pp. 59-63. (In Russian)

Assmann, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, 2011.

Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press, 2012.

Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Les presses du réel, Dijon, 2002. (In English)

Bowen, Glenn A. "Document Analysis as a Qualitative Research Method." *Qualitative Research Journal,* vol. 9, no. 2, 2009, pp. 27–40. https://doi.org/10.3316/QRJ0902027. (In English)

Caws, Mary Ann. *Manifesto: A Century of Isms*. University of Nebraska Press, Lincoln, 2001.

Chrysagis and Kompatsiaris, "Introduction: Manifestos of the Contemporary", *Culture, Theory and Critique*, 2023, pp. 119–124, https://doi.org/10.1080/14735784.2023.2247192 (In English)

Danchev, Alex. *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. Penguin Books, London, 2011.

Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1981.

Fairclough, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. 2nd ed., Routledge, London, 2013.

Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Hackett Publishing, Indianapolis, 1978.

Harrison, Charles, and Paul Wood, editors. *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell, Oxford, 1992.

Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press, Stanford, 2003.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Blackwell, Oxford, 1991.

Lyon, Janet. *Manifestoes: Provocations of the Modern*. Cornell University Press, Ithaca, 1999.

Mirjavadov, Javad. Moya Deklaratsiya. [My Declaration]. Javad Mirjavadov. Baku: Ministerstvo kulturi i turizma Azerbaijanskoy Respubliki; Azerbaijanskiy Natsionalniy muzey iskusstv. 2012. pp.6 (In Russian)

Narimanbekov, Amirbek; Daimi Teymur i Amiraqov Elmar. Deklaratiya – manifest. 1-iy manifest :Dukhovnoy svobody". *[Declaration–Manifesto. The First Manifesto of "Spiritual Freedom"].* Arkhiv khudojestvennoy gruppi "Tasdig". Baku, 1989. (In Russian)

Piotrowski, Piotr. *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe,* 1945–1989. Reaktion Books, London, 2009.

Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2006.

Sauchelli, Andrea. "Aesthetic Realism and Manifest Properties." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 80, no. 2, 2022, pp. 201–213. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/jaac/kpab076 (Scopus, Web of Science)

Simoniti, Vid. "Art as Political Discourse." *The British Journal of Aesthetics,* vol. 61, no. 4, 2021, pp. 559–574. https://doi.org/10.1093/aesthj/ayab018. (Scopus, Web of Science)

Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Blackwell, Oxford, 1996.

Somigli, Luca. *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885–1915*. University of Toronto Press, 2003.

Stiles, Kristine, and Peter Selz, editors. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings.* 2nd ed., University of California Press, Berkeley, 2012.

Sullivan, Graeme. *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Sage Publications, Thousand Oaks, California, 2005.

Yurchak, Alexei. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2006.

Аббасова Мехбара

Әзербайжан мемлекеттік мәдениет және өнер университеті (Баку, Әзербайжан)

«ТАСДИГ» ТОБЫНЫҢ «РУХАНИ ЕРКІНДІК МАНИФЕСІ»: 1980-ЖЫЛДАРДЫҢ СОҢЫНДАҒЫ ӘЗЕРБАЙЖАНДАҒЫ ӨНЕРДІҢ ФИЛОСОФИЯЛЫҚ-ЭСТЕТИКАЛЫҚ ТҰЖЫРЫМДАМАСЫ

Аңдатпа. Зерттеудің өзектілігі Әзербайжанның заманауи өнерінің философиялық-эстетикалық тұжырымдамаларының халықаралық өнертану ғылымында жеткілікті зерттелмеуімен және әзербайжандық көркем бірлестіктердің бағдарламалық мәтіндеріне арналған арнайы зерттеулердің болмауымен айқындалады. Бұл мақала «Тасдиг» арт-тобының шығармашылық тәжірибесіне арналған зерттеулердің жалғасы болып табылады және алғаш рет «Рухани еркіндік манифесін» көркемдік теорияның дербес философиялық-эстетикалық дереккөзі ретінде қарастырады. Зерттеудің мақсаты – «Рухани еркіндік манифесінде» тұжырымдалған өнердің философиялық-эстетикалық тұжырымдамасын анықтау, сондай-ақ оның Әзербайжанның заманауи көркемдік дискурсының қалыптасуындағы маңызын айқындау. Қойылған мақсатқа жету үшін тарихи-өнертанулық, герменевтикалық, салыстырмалы және дискурстық талдауды, сондай-ақ мәтіннің композициялық құрылымын, философиялық-эстетикалық категориялар жүйесін және авторлардың риторикалық стратегияларын қайта қалпына келтіруге мүмкіндік берген close reading әдісін қамтитын кешенді әдіснамалық тәсіл қолданылды. Зерттеу нәтижесінде манифестің тұжырымдамалық өзегі өнерді қоғамдық сананың автономды нысаны әрі көркемдік танымның дербес тәсілі ретінде түсіндіретін рухани еркіндік категориясы екендігі анықталды. «Тасдиг» тобының философиялық-эстетикалық моделінің ерекшеліктері айқындалды. Бұл модель суретшінің ішкі рухани өзгеруі, жасампаздық пен күйретудің диалектикасы, «екінші шындық» тұжырымдамасы және үздіксіз шығармашылық ізденіс қағидатына негізделген. Сонымен қатар, бұл манифест Әзербайжанның заманауи өнері тарихындағы алғашқы ұжымдық бағдарламалық көркем мәтін екені және XX ғасырдағы көркем манифестердің басым көпшілігінен әлеуметтік революция идеясынан суретші тұлғасының рухани трансформациясына басымдық беруімен елеулі түрде ерекшеленетіні көрсетілді. Алынған нәтижелер Әзербайжан көркем ойының тарихы туралы түсініктерді кеңейтіп, бұрын зерттелмеген архивтік дереккөзді халықаралық ғылыми айналымға енгізеді. Зерттеудің практикалық маңызы оның нәтижелерін көркем манифестерді салыстырмалы зерттеулерде, заманауи өнер тарихы мен өнер философиясында, сондай-ақ Әзербайжан көркемдік дискурсының қалыптасуын одан әрі зерттеуде қолдану мүмкіндігімен анықталады.

Түйін сөздер: «Рухани еркіндік манифесі», «Тасдиг» тобы, арт-топ, көркем манифест, Әзербайжанның заманауи өнері, философиялық-эстетикалық тұжырымдама, көркемдік дискурс, архивтік дерек.

Дәйексөз үшін: Аббасова, Мехбара. «Тасдиг» тобының «рухани еркіндік манифесі»: 1980-жылдардың соңындағы әзербайжандағы өнердің философиялық-эстетикалық тұжырымдамасы. *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, № 3, 2026, 41–62 б, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1247

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Abbasova Mahbara
Azerbaijan State University of Culture and Arts (Baku, Azerbaijan)

THE "MANIFESTO OF SPIRITUAL FREEDOM" OF THE "TASDIG" GROUP: THE PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC CONCEPT OF ART IN AZERBAIJAN IN THE LATE 1980S

Abstract. The relevance of this study is determined by the insufficient exploration of the philosophical and aesthetic concepts of contemporary Azerbaijani art in international art history and by the absence of specialized studies devoted to the programmatic texts of Azerbaijani artistic associations. This article continues a series of studies on the creative practice of the Tasdig art group and, for the first time, examines the Manifesto of Spiritual Freedom as an independent philosophical and aesthetic source of artistic theory. The aim of the study is to identify the philosophical and aesthetic concept of art formulated in the Manifesto of Spiritual Freedom and to determine its significance for the formation of contemporary artistic discourse in Azerbaijan. To achieve this objective, a comprehensive methodological approach was employed, combining historical-artistic, hermeneutic, comparative, and discourse analysis, together with close reading, which made it possible to reconstruct the compositional structure of the text, the system of philosophical and aesthetic categories, and the authors' rhetorical strategies. The study demonstrates that the conceptual core of the manifesto is the category of spiritual freedom, which defines art as an autonomous form of social consciousness and an independent mode of artistic cognition. The research identifies the distinctive features of the philosophical and aesthetic model of the Tasdig group, based on the ideas of the artist's inner transformation, the dialectic of creation and destruction, the concept of the "second reality," and the principle of continuous creative exploration. It is shown that the manifesto represents the first collective programmatic artistic text in the history of contemporary Azerbaijani art and differs significantly from most twentieth-century artistic manifestos by shifting the emphasis from social revolution to the spiritual transformation of the artist's personality. The findings expand current knowledge of the history of Azerbaijani artistic thought and introduce into international scholarly circulation a previously unexplored archival source. The practical significance of the study lies in the possibility of applying its results in comparative research on artistic manifestos, the history of contemporary art, and the philosophy of art, as well as in further studies of the formation of Azerbaijani artistic discourse.

Keywords: Manifesto of Spiritual Freedom, Tasdig group, art group, artistic manifesto, contemporary Azerbaijani art, philosophical and aesthetic concept, artistic discourse, archival source.

Cite: Abbasova, Mahbara."The "Manifesto of spiritual freedom" of the "Tasdig" group: the philosophical and aesthetic concept of art in azerbaijan in the late 1980s." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 11, no. 3, 2026, pp.41–62, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1247.

The author has read and approved the final version of the manuscript and declares no conflict of interest.

Автор туралы мәлімет:

Аббасова Мехбара Тахирқызы – өнер магистрі, «Бейнелеу өнерінің тарихы және теориясы» кафедрасының оқытушысы, Әзербайжан мемлекеттік мәдениет және өнер университетінің докторанты (Баку, Әзербайжан).

Сведения об авторе:

Аббасова Мехбара Тахировна – магистр искусств, педагог кафедры «История и теория изобразительного искусства», докторант Азербайджанского государственного университета культуры и искусств (Баку, Азербайджан)

Information about the author:

Abbasova Mahbara Tahir – Master of Arts, lecturer of the Department of «Visual Arts History and Theory», doctoral student at the Azerbaijan State University of Culture and Arts (Baku, Azerbaijan)

ORCID ID: 0009-0008-5216-6332
E-mail: mehbara.abbasova@gmail.com

ГРНТИ 18.07
УДК 7.01
DOI 10.47940/cajas.v11i3.1231

ЦИФРОВОЕ ИСКУССТВО В КАЗАХСТАНЕ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАРАДИГМЫ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ

Марьяна Айдарова[1], Сангуль Каржаубаева[2]

[1,2]Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

Аннотация. Актуальность исследования обусловлена процессами глобальной цифровизации культуры и трансформацией художественных практик, в рамках которых цифровое искусство (digital art) приобретает статус самостоятельного направления визуальной культуры. Настоящая статья продолжает исследования в области теории современного искусства, медиаэстетики и цифровой культуры, а также опирается на работы, посвящённые трансформации художественной парадигмы в условиях технологических изменений. *Целью* исследования является анализ процессов становления и развития цифрового искусства в Казахстане, а также выявление особенностей его институционализации и функционирования в системе современного искусства. Задачи включают рассмотрение трансформации художественного языка, анализ институциональных ограничений и определение специфики интеграции digital art в локальный культурный контекст. *Методологическую основу* составляют сравнительно-аналитический метод, культурологический анализ и системный подход. Сравнительно-аналитический метод применяется для сопоставления художественных парадигм; культурологический анализ используется для выявления трансформаций искусства в условиях цифровой культуры; системный подход позволяет рассматривать цифровое искусство как целостную динамическую систему, включающую художественные практики, технологические медиумы и институциональные формы репрезентации. *Результаты* исследования показывают, что цифровое искусство в Казахстане развивается в условиях институциональной неоднородности, характеризуется трансформацией художественного языка и расширением технологических форм визуального выражения. Выявлены особенности интеграции digital art в традиционную систему искусства и обозначены ключевые направления его развития. Выводы исследования свидетельствуют о том, что цифровое искусство является значимым фактором трансформации художественной парадигмы. Практическая значимость

заключается в возможности использования результатов для развития теории современного искусства, образовательных программ и культурной политики. Перспективы исследования связаны с дальнейшим изучением цифровых художественных практик в международном и локальном контексте.

Ключевые слова: цифровое искусство, художественная парадигма, медиаискусство, визуальная культура, современное искусство Казахстана, цифровизация

Для цитирования: Айдарова, Марьяна, и Сангуль Каржаубаевва. «Цифровое искусство в Казахстане: трансформация художественной парадигмы в условиях цифровизации культуры». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, №3, 2026, с. 63–78, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1231

Благодарности: Авторы выражают благодарность редакции «Central Asian Journal of Art Studies» за помощь в подготовке статьи к публикации, а также анонимным рецензентам за внимание и интерес к исследованию.

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

Парадигма искусства представляет собой совокупность концептуальных установок, определяющих способы художественного производства, восприятия и интерпретации произведения. В условиях цифровизации культуры происходит трансформация данной парадигмы, затрагивающее как формы художественного выражения, так и фундаментальные эстетические категории. Цифровое искусство (digital art) выступает одним из ключевых феноменов современной визуальной культуры, формируя новые модели взаимодействия между художником, технологией и зрителем. В отличие от привычного глазу художественных практик, оно основывается на алгоритмах, программных средах и интерактивных интерфейсах, что придаёт ему процессуальный и гибридный характер (Манович; Пол).

Данная трансформация связана не только с расширением инструментария, но и с переосмыслением самой природы художественного произведения. В цифровой среде произведение всё чаще утрачивает статус материального объекта, превращаясь в динамическую систему, основанную на коде и алгоритме. Это приводит к смещению акцента с завершённого результата на процесс его генерации, где важную роль играет логика функционирования программной среды. В этом контексте изменяются и традиционные представления об авторстве: нейро- или диджитал-художник выполняет задачи как разработчик системы или сценария, а реципиент становится активным участником, вовлечённым в процесс взаимодействия с произведением.

Существенной и показательной характеристикой цифрового искусства является его медиальная обусловленность, в рамках которой технологическая среда выступает не только как средство передачи, но и как фактор формирования художественного смысла. Программный код, интерфейс и алгоритм становятся элементами художественного языка, определяя способы визуализации, вариативность и характер восприятия произведения. В результате формируется особая эстетика, основанная на принципах нелинейности, интерактивности и открытости, что способствует глубокому иммерсивному погружению в художественный мир автора.

Новая среда адаптирует механизмы художественной коммуникации под себя,

делая их более гибкими и вариативными. Произведение может раскрываться в формате «открытой структуры», допускающей множественность интерпретаций и вариантов реализации. Данный аспект актуализирует проблему границ произведения, его завершённости и тождественности в условиях постоянной изменяемости. Одновременно происходит переосмысление роли зрителя, который из пассивного наблюдателя превращается в активного участника художественного процесса, что усиливает значение соучастия и интерактивного опыта.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью осмысления места цифрового искусства в художественной системе Казахстана. Несмотря на развитие цифровых технологий и недавнее принятие ключевого документа, обеспечивающего системный подход к развитию цифровой сферы (Президент подписал Цифровой кодекс), в искусстве сохраняется доминирование традиционных форм, а digital art остаётся недостаточно институционализированным (Бурдье). Исходя из подобных факторов, целью данного исследования является анализ трансформации художественной модели понимания в условиях всеобщей цифровизации культуры и выявление специфики функционирования цифрового искусства в Казахстане. Для этого предполагается решение следующих задач: рассмотрение теоретических оснований трансформации художественной парадигмы; изучение специфики цифрового искусства как художественного явления; выявление ключевых характеристик его функционирования в казахстанском контексте; а также определение основных проблем и перспектив его развития.

Дискуссия

Данная работа позволяет соотнести модификацию цифрового искусства с более широкой теоретической рамкой современного художественного подхода, а также сопоставить их с выводами исследований в области современной эстетики и медиатеории. В частности, в работах, посвящённых структуре современной художественной системы, подчёркивается устойчивость трёх базовых компонентов искусства — фигуры художника, уникальности произведения и институциональной функции музея (Horváth). Вместе с тем результаты данного исследования показывают, что в условиях цифровой культуры данные основания не просто трансформируются, а постепенно теряют свою стабильность под воздействием алгоритмических форм производства и цифровых платформ распространения искусства.

В этом контексте концепция В. Беньямина об утрате «ауры» произведения искусства в эпоху технической воспроизводимости приобретает дополнительное развитие (Benjamin). Если в классической трактовке речь шла о снижении уникальности произведения вследствие его механического воспроизведения, то в цифровой среде данный процесс становится более комплексным. Искусство в цифре не только утрачивает привязку к уникальному объекту, но и функционирует в условиях постоянной репликации, сетевой доступности и отсутствия фиксированного пространственно-временного положения произведения.

В этих условиях «аура» не просто исчезает, а претерпевает качественное изменение: она смещается с материального носителя на процессы циркуляции, интеракции и перцепции. Уникальность больше не закреплена за единичным объектом, а формируется в динамике пользовательского опыта — через контекст просмотра, интерфейс, алгоритмическую селекцию и степень заинтересованности аудитории. Таким образом, произведение существует не как устойчивая форма, а как множественность актуализаций, каждая из которых зависит от условий её демонстрации.

Более того, диджитал среда порождает новую форму «распределённой ауры», возникающей на пересечении технологической инфраструктуры и сетевой инте-

ракции. Платформы, алгоритмы и пользовательские практики начинают выполнять функцию медиаторов художественного опыта, перераспределяя акценты с авторства и оригинальности на процессы доступа, тиражирования и интерпретации. В этом смысле аура становится не свойством произведения, а эффектом его включённости в заданный контекст. Следовательно, речь идёт не столько об утрате ауры, сколько о её переосмыслении: от уникальности как онтологической характеристики объекта — к контекстуальности и вариативности как ключевым условиям существования цифрового искусства.

Подход Борис Гройса, рассматривающего современное искусство как непрерывный поток визуальных и медийных форм, позволяет дополнительно прочитывать эмпирические результаты (Groys, I*n the Flow;* Groys, *Art Power*). В новых условиях произведение всё менее определяется материальной устойчивостью и всё более — режимами циркуляции, видимости и включённости в цифровые платформы, что актуализирует проблему размывания его границ и нестабильности статуса как объекта современного изобразительного искусства. Так, digital art может быть рассмотрен как форма медиальной динамики, в которой границы между созданием, распространением и восприятием становятся условными.

Особое значение в рамках полученных результатов приобретает феномен гибридизации художественной практики. Концепция phygital-искусства, представленная в современных исследованиях, описывает взаимодействие физического и цифрового измерений искусства (Yoon et al.). Однако выводы данного исследования позволяют уточнить, что речь идёт не только о сосуществовании двух сред, но и о формировании единого гибридного пространства восприятия, в котором граница между материальным и цифровым размывается функционально.

Современные исследования цифровых инсталляций и интерактивных сред показывают, что цифровые технологии способствуют формированию новых форм включения зрителя в произведения и расширению интерактивности (Kuntjara et al.). Это согласуется с полученными данными, фиксирующими смещение акцента с произведения как объекта на опыт контакта с ним.

Методологически значимой является также перформативная парадигма arts-based research, в рамках которой художественная практика рассматривается как способ производства знания (Boyd и Barry). Знание формируется в процессе взаимодействия автора, медиума и материала и носит процессуальный характер. С. Дж. Цинь в своей работе подчёркивает, что интеграция искусственного интеллекта трансформирует производство знания, расширяя понятие цифровой грамотности, что важно для анализа генеративного искусства (Qin).

В локальном контексте отмечается, что современная художественная среда Казахстана формируется на основе синтеза традиции и новых форм художественного выражения, что свидетельствует о трансформации эстетической парадигмы (Bekmagambetova).

В отличие от ряда исследований, рассматривающих цифровое искусство преимущественно как технологическое расширение традиционных художественных практик, на основе эмпирических данных исследования позволяют рассматривать его как более глубокое изменение структуры художественной парадигмы. Цифровое искусство здесь понимается не только как новая форма выражения, но и как пространство трансформации базовых эстетических категорий, включая авторство, уникальность и принятие.

Таким образом, проведённый анализ позволяет уточнить существующие теоретические подходы к цифровому искусству и обозначить его специфику как переход от объектно-ориентированной модели арт-объекта к процессуально-сетевой модели искусства. Данный результат расши-

ряет понимание цифровой художественной культуры и подчеркивает необходимость переосмысления традиционных эстетических категорий в условиях цифровизации. (Kant).

Методы

В исследовании применяется комплекс взаимодополняющих методов: сравнительно-аналитический, культурологический и системный подходы. Эмпирическая часть исследования основана на качественном анализе современных художественных практик цифрового искусства, включая искусствоведческий анализ визуального материала. Критериями отбора анализируемых кейсов и авторов послужили их активное участие в значимых выставках цифрового и современного искусства за последние пять лет, использование алгоритмических инструментов в качестве основы художественного языка, а также выраженный вклад в развитие локального digital-сообщества. В рамках исследования осуществляется наблюдение и анализ алгоритмически опосредованных художественных проектов, включая генеративные и интерактивные практики, а также их сопоставление с традиционными выставочными форматами. Особое внимание уделяется интерпретации визуального материала с целью выявления специфики алгоритмически сформированного художественного языка, особенностей его выразительных средств и отличий от классических репрезентативных стратегий. Дополнительно рассматриваются образовательные практики в сфере искусства, позволяющие оценить влияние алгоритмических инструментов на формирование креативных, междисциплинарных и технологических компетенций будущих художников.

Организация исследования включает два последовательных этапа. На первом этапе проводится анализ теоретических источников в области эстетики, философии искусства, медиатеории и цифровой культуры, что позволяет сформировать концептуальную основу исследования. На втором этапе осуществляется отбор, систематизация и интерпретация художественных кейсов, отражающих различные формы алгоритмической креативности, а также анализируются особенности их функционирования в современном художественном пространстве Казахстана.

Теоретико-методологическую основу исследования составляют положения эстетики, философии искусства и современных теорий цифровой культуры. В частности, используются концепции эстетического суждения И. Канта, теория «ауры» В. Беньямина, а также подходы к анализу медиальности и циркуляции образов, разработанные Б. Гройсом. Дополнительно учитываются современные исследования цифрового искусства и медиа, включая парадигму arts-based research и концепции гибридных форм художественного опыта. Интеграция указанных подходов позволяет рассматривать цифровое искусство как пространство, в котором происходит переопределение ключевых эстетических категорий — авторства, оригинальности, художественного произведения и креативного опыта, а также проследить трансформацию художественной парадигмы в условиях цифровизации культуры.

Результаты

В ходе проведённого исследования были выявлены ключевые направления трансформации художественной парадигмы в условиях цифровой культуры. Полученные результаты основаны на сравнительно-аналитическом и культурологическом анализе репрезентативной выборки современных художественных практик. Базой для аналитики послужило детальное изучение визуального языка, концептуального аппарата и методов работы 10 ключевых современных художников (преимущественно на материале искусства Казахстана). Выдвинутая гипотеза о переходе от объектной к процессуальной моде-

Табл. 1. Сравнительный анализ статуса художественного произведения

Критерий	Традиционная парадигма	Цифровая парадигма
Форма	Статичный объект	Динамический процесс
Завершенность	Финализированная	Открытая, вариативная
Материальность	Физический носитель	Код, алгоритм, пиксель

Примечание: Таблица сформирована с использованием инструментов искусственного интеллекта Gemini 3 Flash от Google для систематизации данных.

ли нашла свое подтверждение в структурных изменениях анализируемых произведений.

1. Трансформация статуса художественного произведения

Качественный анализ выборки показал, что в цифровой среде художественное произведение утрачивает характеристики уникального, завершённого и материально закреплённого объекта. В отличие от традиционных форм искусства, где произведение обладает фиксированной структурой, большинство проанализированных цифровых форм демонстрируют вариативность, воспроизводимость и открытость к модификациям.

Установлено, что произведение всё чаще существует как процесс или система, допускающая множественные версии. Это особенно характерно для генеративного искусства, в котором итоговый визуальный результат не является окончательным, а зависит от алгоритмических параметров и условий воспроизведения. Таким образом, произведение искусства в цифровой среде приобретает свойства динамической структуры, что свидетельствует о переходе от объектной к процессуальной модели художественного высказывания.

2. Изменение модели авторства

Вторым значимым результатом является трансформация представления об авторстве. В ходе исследования установлено, что развитие алгоритмических и генеративных технологий приводит к усложнению структуры творческого процесса. Популярность использования нейросетевых инструментов в анализируемой выборке авторов показывает, что значительная часть художников делегирует часть генеративной работы машинам.

Автор перестаёт выступать единственным источником художественного высказывания. В процесс создания произведения включаются программные системы, алгоритмы и цифровые инструменты, что формирует распределённую модель авторства. Выявлено, что в ряде случаев роль художника смещается от непосредственного создания формы к разработке условий её генерации (составление промптов, настройка параметров кода). Это указывает на изменение функции автора — от производителя объекта к проектировщику художественного процесса и куратору алгоритмической выдачи.

3. Трансформация художественного восприятия

Анализ современных художественных практик позволяет говорить об изменении характера взаимодействия зрителя с произведением искусства. В цифровой среде наблюдается переход от модели пассивного созерцания к более интерактивному и вовлечённому восприятию.

Цифровые и мультимедийные формы искусства предполагают активное участие аудитории в процессе художественной коммуникации. Во многих интерактивных инсталляциях зритель становится не только наблюдателем, но и участником процесса, влияющим на особенности восприятия произведения. В результате восприятие приобретает процессуальный характер, а граница между автором и реципиентом становится более подвижной.

4. Гибридизация художественного опыта (phygital)

Отдельным результатом исследования является выявление тенденции к гибридизации художественного опыта. Анализ

показывает, что современное искусство всё чаще функционирует на пересечении физического и цифрового пространств, формируя так называемую phygital-среду. Как отмечают в своем исследовании Р. Юн и соавторы (Yoon et al., 2025), взаимодействие данных измерений ведет не просто к их параллельному сосуществованию, а формирует принципиально новые паттерны художественного восприятия. В этой парадигме материальные (физические объекты, телесность зрителя) и виртуальные (алгоритмы, проекции, дополненная реальность) элементы функционально размывают границы друг друга и интегрируются в единую когнитивно-эстетическую систему.

В результате формируется многослойная среда, где зритель получает более интенсивный эмоциональный и когнитивный отклик за счет одновременной стимуляции в двух реальностях.

5. Трансформация институциональной структуры искусства

Исследование доказало, что цифровизация оказывает прямое влияние на институциональную организацию искусства. Выявлено, что наряду с традиционными институциями (музеи, галереи), значительную долю арт-рынка и выставочного пространства (по результатам последних трех лет) занимают цифровые платформы, децентрализованные сети и виртуальные галереи.

Цифровая среда не просто расширяет доступ к искусству, но изменяет механизмы его легитимации, оценки и монетизации (например, через технологию блокчейн). Это свидетельствует о масштабном перераспределении институциональных функций в художественной системе, делая ее более горизонтальной.

6. Специфика современных художественных практик Казахстана

Для доказательства глобальности выявленных трендов был проведен анализ локального контекста. Современные художественные практики Казахстана в условиях цифровой эпохи формируют сложное поле, в котором сосуществуют различные подходы к работе с медиа, технологиями и идентичностью. Данные практики развиваются нелинейно, представляя совокупность параллельных направлений.

Проведенный контент-анализ творчества ключевых казахстанских авторов позволил систематизировать их по степени технологической интеграции и особенностям языка, выделив четыре основных аналитических кластеров.

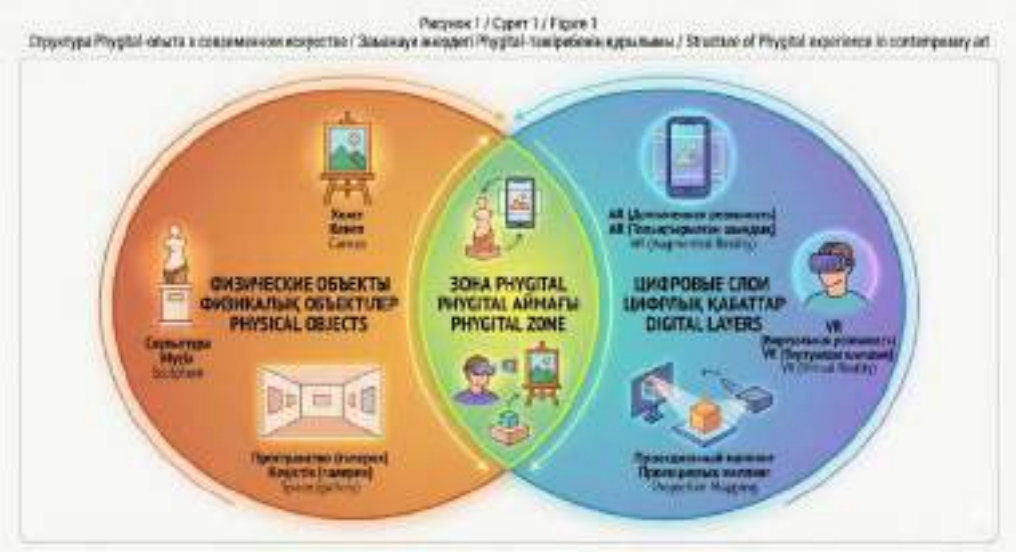


Рис. 1. Структура Phygital-опыта в современном искусстве
Источник: концептуализировано авторами (визуализация сгенерирована с помощью ИИ Gemini) на основе теоретической модели интеграции физических и цифровых медиа (Yoon et al., 2025).

Табл. 2. Аналитика цифровых и мультимедийных практик Казахстана

Направление	Представители	Ключевые методы и медиумы
Постсоветский концептуализм	Rashid Halfin, Erbossyn Meldibekov, Kyzyl Tractor	Видео, перформанс. Смещение акцента с объекта на концептуальное осмысление опыта.
Иммерсивные практики	Katya Shkolnik, Veronika Trishina	Технологии как среда. Процессуальное восприятие, зависимость от участия зрителя.
Цифровая мифопоэтика и рефлексия	Zhanar Yerlankyzy, Almagul Menlibayeva	Интерпретация символических систем через "цифру". Сочетание фото, видео и цифровой обработки.
Исследование цифровой среды	Anvar Musrepov, Alpamys Batyr	Алгоритмические структуры, сетевые взаимодействия, нелинейные нарративы.

Как видно из представленной аналитики, одна линия (концептуальная) использует медиа как вспомогательный инструмент, сохраняя дистанцию между зрителем и смыслом. Другая линия (иммерсивная и алгоритмическая) полностью растворяет произведение в процессуальной системе. Переходный характер ярко демонстрирует творчество Almagul Menlibayeva, где визуальная насыщенность соединяет темы тела, мифа и ландшафта, формируя новые символические связи в цифровом формате.

7. Обобщение результатов

Количественные и качественные результаты исследования демонстрируют, что цифровое искусство инициирует комплексную трансформацию ключевых элементов парадигмы. В казахстанском и глобальном современном искусстве наблюдается постепенное, но неуклонное смещение от статичных форм к гибким, процессуальным моделям. Изменения фундаментально затрагивают:

- Статус произведения (переход от объекта к процессу и коду).
- Модель авторства (от индивидуального творца к распределённой нейросетевой коллаборации).
- Характер восприятия (от изолированного созерцания к интерактивному взаимодействию).
- Структуру художественного опыта (от однородного к гибридному phygital-пространству).
- Институциональную систему (от вертикальной иерархии музеев к горизонтальным цифровым платформам).

Полученные эмпирические и аналитические доказательства подтверждают изначальную гипотезу: цифровое искусство является не просто новым инструментом или стилем, а мощным фактором глубинного структурного изменения всей современной художественной культуры.

Основные положения

В культурном поле Казахстана наблюдается разрыв между стремительным развитием цифровых технологий[4], и консервативностью институциональной системы, которая по-прежнему оценивает digital art через призму традиционной, объектно-ориентированной эстетики. Научная ценность работы заключается в эмпирическом анализе трансформации художественного произведения и статуса автора в локальной цифровой среде.

К числу основных результатов, обладающих научной новизной, относятся следующие положения:

1. Переход от объектности к алгоритмической вариативности

Доказано, что в современной практике Казахстана цифровое произведение теряет статус фиксированного физического объекта, функционируя как открытая система. Новизна положения заключается в обосновании того, что критерием завершенности теперь выступает не визуальный финал, а логика заложенного алгоритма, допускающего множественность равнозначных версий одного арт-объекта.

2. Концепция делегированного и распределенного авторства

Выявлено изменение роли художника, который все чаще делегирует генеративную работу нейросетям. Выдвигается тезис о формировании в казахстанском digital art модели «распределенного авторства»: художник выступает не как создатель финальной визуальной формы, а как инженер условий генерации (через код и промпты) и куратор машинной выдачи.

3. Интерактивность как обязательное условие актуализации

Впервые на локальном материале доказано, что восприятие цифрового искусства требует функционального соучастия. Анализ показал, что большинство мультимедийных и phygital-инсталляций (Yoon et al.) остаются «спящими» без прямого отклика аудитории. Зритель из пассивного наблюдателя переходит в статус соавтора, определяющего динамику объекта.

4. Специфика локальной кластеризации: синтез технологий и идентичности

Разработана авторская типология направлений цифрового искусства в Казахстане. В отличие от западных паттернов с доминированием формализма кода, локальные практики образуют специфические кластеры (цифровая мифопоэтика, постсоветский медиаконцептуализм). Казахстанские авторы используют технологии преимущественно для рефлексии над национальной идентичностью и исторической памятью.

5. Децентрализация локальной художественной инфраструктуры

Обосновано, что внедрение цифрового искусства стимулирует горизонтальное перераспределение институциональных ролей. Значительная доля выставочной активности сместилась из традиционных музеев на децентрализованные платформы. Digital art формирует собственные механизмы легитимации и оценки, независимые от классических арт-институций.

Представленные положения доказывают, что интеграция цифровых технологий в искусство Казахстана — это структурная трансформация художественного языка. Систематизация этих изменений дает необходимую базу для обновления образовательных программ, кураторских практик и адаптации традиционных музеев к работе с процессуальным искусством.

Заключение

Завершая осмысление процессов, происходящих в современном визуальном поле Казахстана, необходимо констатировать, что изначально поставленная цель исследования полностью достигнута. Анализ репрезентативной выборки художественных практик убедительно доказывает: интеграция технологий в сферу искусства спровоцировала не просто обновление пластического языка или расширение инструментария, но фундаментальный онтологический сдвиг. Мы наблюдаем масштабную трансформацию самой художественной парадигмы, в которой цифровое искусство выступает не маргинальным экспериментом, а магистральным вектором развития современной культуры, требующим принципиально новой оптики для своего изучения.

Резюмируя итоги практической части исследования, следует выделить несколько ключевых концептуальных трансформаций. Прежде всего, зафиксирована необратимая дематериализация художественного произведения. Статичный, уникальный и завершенный арт-объект уступает место открытой алгоритмической системе, существующей в режиме непрерывной процессуальности. В этой новой эстетической координате радикально переосмысляется статус творца: современный художник всё чаще отказывается от монополии на авторство, вступая в коллаборацию с нейросетевыми алгоритмами. Он эволюционирует из непосредственного создателя формы в мета-автора — архитектора условий генерации и куратора цифровых смыслов. Одновременно с этим разрушается традиционная дистанция между произведением и реципиентом.

Зритель из пассивного созерцателя превращается в полноправного соавтора, чей перформативный жест или цифровой след становится необходимым условием для самой актуализации гибридного (phygital) художественного опыта.

Особую ценность в рамках проведенной работы представляет артикуляция локальной специфики казахстанского цифрового искусства. Проведенный искусствоведческий анализ показал, что отечественные авторы избегают холодного технологического формализма. Цифровая среда служит для них мощным медиумом интерпретации сложного постсоветского опыта, деколониального дискурса и национальной мифопоэтики. Интегрируя традиционные символические коды в сетевые и генеративные структуры, казахстанские художники создают уникальный визуальный лексикон, позволяющий локальной идентичности органично звучать в глобальном цифровом контексте.

Подобные тектонические сдвиги диктуют необходимость глубокой институциональной ревизии, что позволяет сформулировать ряд стратегических рекомендаций. В первую очередь, академическая среда нуждается в концептуальном обновлении: классическое художественное образование должно органично интегрировать дисциплины на стыке креативного кодинга, медиафилософии и цифровой эстетики. Институциям памяти — музеям и галереям — предстоит сложный переход от стратегий консервации физических объектов к разработке методологий архивации цифрового опыта и процессуального искусства. Кроме того, на уровне культурной политики, особенно в свете внедрения Цифрового кодекса, назрела потребность в формировании новых правовых и этических протоколов, регулирующих статус нематериального произведения и вопросы авторского права в эпоху алгоритмической генерации.

Перспективы дальнейших исследований в этой области открывают широчайший горизонт для искусствоведческой и философской мысли. Критически важным представляется дальнейшее изучение феномена «распределенной ауры» цифрового подлинника, а также исследование влияния иммерсивных технологий на психофизиологию эстетического восприятия.

Прогнозируя развитие ситуации, можно утверждать, что в ближайшие годы институциональная децентрализация искусства продолжится, а граница между физическим и виртуальным выставочным пространством будет окончательно стерта. Мы будем наблюдать тотальную гибридизацию художественных практик, где цифровой код и физическая материя станут абсолютно равноправными элементами единого эстетического континуума. В этом контексте цифровое искусство окончательно закрепит за собой статус не просто одного из направлений, а универсального метаязыка современности, определяющего контуры культуры грядущего десятилетия.

Вклад авторов:

М.С.Айдарова – автор идеи, написание основного текста, поиск цитат, оформление списка литературы.

С.К.Каржаубаева – редактирование статьи и написание дополнительного текста, поиск цитат, оформление статьи.

Авторлардың үлесі:

М.С.Айдарова – идея авторы, негізгі мәтінді жазу, дәйексөздерді іздеу, әдебиеттер тізімін рәсімдеу.

С.К.Каржаубаева – қосымша мәтінді редакциялау және жазу, дәйексөздерді іздеу, мақаланы рәсімдеу.

Contributions of authors:

M.S.Aidarova – author of the idea, writing the main text, searching for quotations, making a list of references.

S.K.Karzhaubayeva – editing and writing of additional text, search for quotations, article design

Список источников

Бурдье, Пьер. *Социология искусства*. Москва: V-A-C press, 2019.

Манович, Лев. *Язык новых медиа*. Москва: Издательство Ad Marginem, 2018.

Пол, Кристиана. *Цифровое искусство*. Москва: Издательство Ad Marginem, 2017.

"Президент подписал Цифровой кодекс: защита цифровых прав граждан и единые правила для ИИ". *Gov.kz*, 9 янв. 2026, www.gov.kz/memleket/entities/maidd/press/news/details/1138778?lang=ru.

Bekmagambetova, Zhanel "The Aesthetic Paradigm of Modern Kazakh Musical Art." *Saryn: Art and Science Journal,* vol. 2, no. 35, 2022, pp. 7–10.

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Translated by E. Jephcott et al., Harvard University Press, 2008.

Boyd, Candice, and Kaya. Barry. "Arts-Based Research and the Performative Paradigm." *Methods in Psychology,* vol. 100143, 2024. https://doi.org/10.1016/j.metip.2024.100143.

Groys, Boris. *Art Power*. MIT Press, 2008.

Groys, Boris. *In the Flow*. Verso Books, 2016.

Horváth, Gizela. "The Modern Paradigm of Art and Its Frontiers." *Partium Christian University,* 2023.

Kant, Immanuel. *Critique of the Power of Judgment*. Translated by P. Guyer and E. Matthews, Cambridge University Press, 2000.

Kuntjara, Aristarchus Pranayama, Chaehong Lim, Sunghoon Cho, and Hongsik Pak "Enhancing Multicultural Visitor Engagement Through Digital Art Installations: A Case Study at DPirang, Tongyeong, South Korea." *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage,* 2025. https://doi.org/10.1016/j.daach.2025.e00401.

Qin, S. Joe. "AI for Education: The Digital Transformation of a Liberal Arts Institution – Implementation at Lingnan University." *Computers and Education: Artificial Intelligence,* 2026. https://doi.org/10.1016/j.caeai.2026.100592.

Yoon, Rami, Hye-Won Hong, and Yun-Mi Park "Phygital Art Therapy: A Theoretical Model Integrating Digital and Physical Media in Psychotherapeutic Practice." *The Arts in Psychotherapy,* 2025. https://doi.org/10.1016/j.aip.2025.102381.

References

Bekmagambetova, Zhanel. "The Aesthetic Paradigm of Modern Kazakh Musical Art." *Saryn: Art and Science Journal,* vol. 2, no. 35, 2022, pp. 7–10.

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Translated by E. Jephcott et al., Harvard University Press, 2008.

Bourdieu, Pierre. *Sociologija iskusstva [Sociology of Art].* Moscow: V-A-C press, 2019. (In Russian)

Boyd, Candice., and Kaya. Barry. "Arts-Based Research and the Performative Paradigm." *Methods in Psychology,* vol. 100143, 2024, https://doi.org/10.1016/j.metip.2024.100143.

Groys, Boris. *Art Power.* MIT Press, 2008.

Groys, Boris. *In the Flow.* Verso Books, 2016.

Horváth, Gizela. "The Modern Paradigm of Art and Its Frontiers." *Partium Christian University,* 2023.

Kant, Immanuel. *Critique of the Power of Judgment.* Translated by P. Guyer and E. Matthews, Cambridge University Press, 2000.

Kuntjara, Aristarchus Pranayama, Chaehong Lim, Sunghoon Cho, and Hongsik Pak. "Enhancing Multicultural Visitor Engagement Through Digital Art Installations: A Case Study at DPirang, Tongyeong, South Korea." *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 2025, https://doi.org/10.1016/j.daach.2025.e00401.

Manovich, Lev. *Jazyk novyh media* [The Language of New Media]. Moscow: Izdatel'stvo Ad Marginem, 2018. (In Russian)

Paul, Christiane. *Cifrovoe iskusstvo* [Digital Art]. Moscow: Izdatel'stvo Ad Marginem, 2017. (In Russian)

"Prezident podpisal Cifrovoj kodeks: zashhita cifrovyh prav grazhdan i edinye pravila dlja II." *Gov.kz,* 9 Jan. 2026, www.gov.kz/memleket/entities/maidd/press/news/details/1138778?lang=ru. Accessed 8 May 2026 (In Russian)

Qin, S. Joe. "AI for Education: The Digital Transformation of a Liberal Arts Institution – Implementation at Lingnan University." *Computers and Education: Artificial Intelligence*, 2026, https://doi.org/10.1016/j.caeai.2026.100592.

Yoon, Rami, Hye -Won Hong, and Yun-Mi Park. "Phygital Art Therapy: A Theoretical Model Integrating Digital and Physical Media in Psychotherapeutic Practice." *The Arts in Psychotherapy,* 2025, https://doi.org/10.1016/j.aip.2025.102381.

Айдарова Марьяна, Қаржаубаева Сәнгүл
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ЦИФРЛЫҚ ӨНЕР: МӘДЕНИ ЦИФРЛАНДЫРУ ЖАҒДАЙЫНДАҒЫ КӨРКЕМДІК ПАРАДИГМАНЫҢ ТРАНСФОРМАЦИЯСЫ

Андатпа. Зерттеудің өзектілігі мәдениеттің жаһандық цифрлану үдерістерімен және көркемдік тәжірибелердің трансформациясымен анықталады, оның аясында цифрлық өнер (digital art) бейнелеу мәдениетінің дербес бағыты мәртебесіне ие болады. Бұл мақала заманауи өнер теориясы, медиаэстетика және цифрлық мәдениет саласындағы зерттеулерді жалғастыра отырып, технологиялық өзгерістер жағдайындағы көркемдік парадигманың трансформациясын қарастырады. *Зерттеудің мақсаты* – Қазақстандағы цифрлық өнердің қалыптасу және даму үдерістерін талдау, сондай-ақ оның институционалдану ерекшеліктері мен қазіргі өнер жүйесіндегі қызмет ету формаларын анықтау. Міндеттерге көркем тілдің трансформациясын қарастыру, институционалдық шектеулерді талдау және digital art-тың жергілікті мәдени контекстке интеграциялану ерекшеліктерін айқындау кіреді. *Әдіснамалық* негізін салыстырмалы-талдау әдісі, мәдениеттанулық талдау және жүйелік тәсіл құрайды. Салыстырмалы-талдау әдісі көркемдік парадигмаларды салыстыру үшін қолданылды; мәдениеттанулық талдау цифрлық мәдениет жағдайындағы өнер трансформациясын айқындауға бағытталды; жүйелік тәсіл цифрлық өнерді көркем тәжірибелерді, технологиялық медиумдарды және институционалдық репрезентация формаларын біріктіретін тұтас динамикалық жүйе ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. *Зерттеу нәтижелері* Қазақстандағы цифрлық өнердің институционалдық әркелкілік жағдайында дамып жатқанын, көркем тілдің өзгеріске ұшырап, визуалды бейнелеудің технологиялық формалары кеңейіп жатқанын көрсетеді. Digital art-тың дәстүрлі өнер жүйесіне интеграциялану ерекшеліктері анықталды және оның негізгі даму бағыттары белгіленді. Зерттеудің қорытындысы цифрлық өнердің көркемдік парадигма трансформациясын айқындайтын маңызды фактор екенін көрсетеді. Практикалық маңызы нәтижелерді қазіргі заманғы өнер теориясын, білім беру бағдарламаларын және мәдени саясатты дамытуда қолданылу мүмкіндігімен байланысты. Жұмыстың перспективалары цифрлық көркем тәжірибелерді халықаралық және жергілікті контексте одан әрі зерттеумен айқындалады.

Түйін сөздер: цифрлық өнер, көркемдік парадигма, медиаөнер, визуалды мәдениет, Қазақстанның қазіргі заманғы өнері, цифрландыру.

Дәйексөз үшін: Марьяна, Айдарова және Қаржаубаева Сәнгүл. «Қазақстандағы цифрлық өнер: мәдени цифрландыру жағдайындағы көркемдік парадигманың трансформациясы». *Central Asian Journal of Art Studies,* т.11, №3, 2026, 63–78 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1231

Алғыс: Авторлар «Central Asian Journal of Art Studies» журналының редакторларына мақаланы баспаға дайындауға көмектескені үшін және анонимді рецензенттерге зерттеуге назар аударып, қызығушылық танытқаны үшін алғысын білдіреді.

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Aidarova Maryana, Karzhaubayeva Sangul
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

DIGITAL ART IN KAZAKHSTAN: TRANSFORMATION OF THE ARTISTIC PARADIGM IN THE CONTEXT OF CULTURAL DIGITALIZATION

Abstract. The relevance of this study is determined by processes of global cultural digitalization and the emergence of digital art as an independent field within contemporary visual culture. This article builds on research in contemporary art theory, media aesthetics, and digital culture studies, focusing on the transformation of the artistic paradigm under technological change The *aim* of the study is to analyze the processes of formation and development of digital art in Kazakhstan and to identify its institutional characteristics and modes of functioning within the contemporary art system. The objectives include examining the transformation of artistic language, analyzing institutional constraints, and defining the specific features of integrating digital art into the local cultural context. The *methodological* framework is based on comparative analysis, cultural analysis, and a systems approach. Comparative analysis method is applied to examine different artistic paradigms; cultural analysis is used to identify transformations of art under digital cultural conditions; and the systems approach enables the consideration of digital art as an integrated dynamic system encompassing artistic practices, technological media, and institutional forms of representation. The *results* of the study indicate that digital art in Kazakhstan develops under conditions of institutional heterogeneity, accompanied by transformations in artistic language and the expansion of technological forms of visual expression. The study identifies specific patterns of integration of digital art into the traditional art system and outlines its key developmental directions. The conclusion demonstrates that digital art is a significant factor in the transformation of the artistic paradigm. The practical significance of the study lies in the potential application of its findings to contemporary art theory, educational programs, and cultural policy. Future research may focus on further investigation of digital artistic practices in both international and local contexts.

Keywords: digital art, artistic paradigm, media art, visual culture, contemporary art of Kazakhstan, digitalization

Cite: Aidarova, Maryana, and Sangul Karzhaubayeva. «Digital Art in Kazakhstan: Transformation of the Artistic Paradigm in the Context of Cultural Digitalization». *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol.11, No. 3, 2026, pp. 63–78, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1231

Acknowledgments. The authors express their gratitude to the editors of the Central Asian Journal of Art Studies for their assistance in preparing the article for publication, as well as to anonymous reviewers for their attention and interest to the study.

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interest.

Авторлар туралы мәлімет:

Марьяна Сматуллаевна Айдарова – өнертану ғылымдарының магистрі, «Бейнелеу өнері тарихы мен теориясы» кафедрасының 3-курс PhD докторанты, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Марьяна Сматуллаевна Айдарова – магистр искусствоведения, PhD докторант 3-го курса кафедры «История и теория изобразительного искусства». Казахская Национальная Академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

Maryana Aidarova – Master of Art History, 3rd-year PhD student at the Department of History and Theory of Fine Arts. Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov (Almaty, Kazakhstan).

ORCID ID: 0000-0001-6584-1909
E-mail: aidarovamary99@gmail.com

Қаржаубаева Сәнгүл Қамалқызы – өнертану ғылымдарының докторы, «Сценография» кафедрасының профессоры, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Каржаубаева Сангуль Камаловна – доктор искусствоведения, профессор кафедры «Сценография» Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

Karzhaubayeva Sangul K. – Doctor of Art Studies, Professor, Professor in the Department of Scenography, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0002-4488-013X
E-mail: sangul_k@mail.ru

ҒТАМР 18.11
ӘОЖ 7.011
DOI 10.47940/cajas.v11i3.1129

ЦИФРЛЫҚ ӨНЕРДЕГІ ЭСТЕТИКАЛЫҚ ТӘЖІРИБЕНІҢ ТРАНСФОРМАЦИЯСЫ: ҮДЕРІСТІЛІК, ИНТЕРАКТИВТІЛІК ЖӘНЕ ГЕНЕРАТИВТІЛІК

Жақыпбекова Махаббат[1], Болысбаев Даулетхан[2]
[1,2]Мұқтар Әуезов атындағы Оңтүстік Қазақстан зерттеу университеті (Шымкент, Қазақстан)

Аңдатпа. Бұл зерттеу жұмысы цифрлық дәуірдегі эстетикалық тәжірибенің трансформациясын талдауға арналған. Зерттеудің өзектілігі технологиялардың өсуімен және олардың өнер саласына әсер етуімен байланысты, бұл дәстүрлі эстетикалық ұғымдарды қайта қарауды талап етеді. Зерттеу барысында дәстүрлі көркем туындыларды қарастырудан цифрлық өнер туындыларының қалыптасу үрдісіне белсенді қатысуға көшу барысы талданады. Бұл гипотезаны тексеру үшін Маршалл Маклюэннің медиалогиясы, Лев Мановичтің жаңа медиа теориясы және Бруно Латурдың акторлық-желілік тәсілі негізгі әдіснамалық база ретінде қолданылады. *Зерттеудің мақсаты* салыстырмалы талдау арқылы осы парадигманың негізгі сипаттамаларын анықтау және жүйелеу болып табылады. Жұмыс аясында цифрлық өнер объектісінің онтологиялық мәртебесін анықтау, автор мен көрермен рөлдерін айқындау және жаңа эстетикалық қағидаттарды бөліп көрсету *міндеттері* шешілді. Мақалада қолданылған әдіснама негізінде цифрлық туындыны оқшауланған объект ретінде емес, адам мен технологияның бірлескен әрекетінің динамикалық нәтижесі ретінде талдауға болатыны көрсетілді. Эмпирикалық материал ретінде Кейси Риас, TeamLab тобы және Марио Клингеманның жобалары талданды. *Зерттеу нәтижелері* салыстырмалы кесте түрінде ұсынылды. Бұл кесте өнерді тамашалау тәсілінің өзгеретінін анық көрсетті. Технологиялардың шапшаң дамуының арқасында көрермен бұрынғыдай дайын өнер туындыларын бақылап қана қоймайды, енді оның үздіксіз және жүйелі өзгеруіне (үдерістілік), онымен өзара әрекеттесуіне (интерактивтілік) және оның бағдарламалар арқылы жасалуына (генеративтілік) көбірек назар аударылады. Цифрлық шығарма дайын туынды емес. Ол үнемі даму жолындағы үдеріс болып табылады.

Оның авторы жалғыз жаратушы ретінде қабылданбайды. Ол тек жүйені (мысалы, бағдарламаны) әзірлеуші ретінде әрекет етеді. Көрермен болса өнерді пассивті түрде бақылап қана қоймай, оны қалыптастыруға белсенді түрде қатысады. Үдерістілік, интерактивтілік және генеративтілік жаңа парадигманың негізгі қағидаттарына айналып, құндылық түпкілікті нәтижеден өзара әрекеттесу үдерісінің бірегейлігіне ауысады. Бұл зерттеу нәтижелері бір жағынан Маклюэннің медианы адамның кеңейтілген серпіні ретінде қарастыратын концепциясымен және Мановичтің жаңа медианың модульдік сипаты мен автоматтандырылған мәнін ашатын тұжырымдамаларымен сәйкес келеді. Бірақ екінші жағынан, автор мақалада осы теориялық негізді айтарлықтай байытады. Өйткені, автор цифрлық медианың нақты техникалық параметрлері мен алгоритмдік ерекшеліктерінің эстетикалық тәжірибені қалай түрлендіретінін жүйелі түрде ашып көрсетеді. Атап айтқанда, үдерістілік форматы, интерактивті интерфейстер мен генеративтік механизмдер эстетикалық қабылдаудың өзекті модельдерін жаңа деңгейге көтереді. Осылайша, бұл классикалық медиатеорияларға заманауи контексте тереңдік пен өзіндік ерекшелік береді.

Түйін сөздер: Цифрлық өнер, эстетикалық тәжірибе, үдерістілік, интерактивтілік, генеративтілік, медиафилософия, акторлық-желілік теория, жаңа медиа, алгоритмдік шығармашылық, иммерсивті технологиялар.

Дәйексөз үшін: Махаббат, Жақыпбекова және Болысбаев Даулетхан. «Цифрлық өнердегі эстетикалық тәжірибенің трансформациясы: үдерістілік, интерактивтілік және генеративтілік». *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No. 3, 2026, pp. 79–100, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1129

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысы жоқ деп мәлімдеді.

Кіріспе

XXI ғасырда технологияның қарқынды дамуы білім, ғылым және өнер салаларын түбегейлі өзгертті. Әсіресе, өнер салаларында цифрлық құралдар тек көмекші аспап болып қана қоймай, шығармашылықтың жаңа формалары мен бағыттарын дүниеге әкелді. Бүгінде компьютер тек ақпарат сақтайтын немесе өңдейтін құрылғы емес, ол адамның ойлау өрісін кеңейтіп, суретшімен, музыкантпен немесе жазушымен бірге жаңа дүниелер ойлап табатын интеллектуалды серіктес. Алгоритмдер мен цифрлық бағдарламалардың арқасында адамдар өнерден бұрын-соңды болмаған жаңаша эстетикалық әсер алып, туындыларды жаңаша қабылдай бастады.

Соңғы онжылдықтарда ғалымдар цифрлық өнерді философия, өнертану және ақпараттық технологиялар шеңберінде белсенді түрде зерттеп келеді. Мәселен, Маршалл Маклюэн технологияның адам түйсігіне қалай әсер ететінін зерделесе, Лев Манович цифрлық туындылардың құрылымын, автоматты түрде өзгеретін элементтерін айқындады. Ал, Бруно Латур өнерді адам мен технологияның өзара байланысынан туындайтын ортақ нәтиже ретінде қарастыруды ұсынды. Дегенмен, бұл ғалымдардың еңбектері цифрлық өнердің тек жекелеген жақтарын, мәселен медианың әсерін, технологияның құрылымын немесе олардың қоғамдағы орнын ғана сипаттайды.

Мақаладағы басты назар цифрлық өнердің адамның өнерді қабылдауына қалай әсер ететінін түсінуге бағытталған. Иммануил Кант өмір сүрген тарихи кезеңде өнер туындысы шебердің қолынан шыққан, өзгермейтін дайын зат ретінде қарастырылды. Көрермен оған сырттай тамсанып, эстетикалық ләззат алатын.

Дегенмен, ол кезде де адам тек бақылаушы болған жоқ. Өйткені, туындыны түсіну оны әрі бағалау үшін адамның санасы мен ойлау қабілеті белсенді жұмыс істеуі қажет. Яғни, шебер туынды авторы атанса, оның шығармасы еш өзгеріске ұшырамайтын нысан, ал көрермен тек бақылаушы. Заманауи цифрлық өнер бұл түсінікті түбегейлі өзгертті. Енді мұнда көрермен тек ойша емес, өзінің физикалық әрекеттері арқылы шығарманың қалыптасуына тікелей қатысады. Зерттеушілердің ендігі кездегі алдына қойған мақсаты компьютерлік технологиялар мен жасанды интеллект өнерге енген тұста, автордың, өнер туындысының және көрерменнің арасындағы байланыстың өзгеру бағытын анықтау. Себебі, қазіргі цифрлық өнер дайын тұрған статикалық зат емес, үнемі қозғалыстағы үдеріс. Көрермен енді жай ғана шетте тұрып таңырқамайды. Ол түймені басып, экранды түртіп немесе өз әрекетімен өнер туындысын өзгерте отырып, оның белсенді қатысушысына айналады. Өз кезегінде суретші де жалғыз туынды авторы болып атанудан калып, үдерісті реттейтін немесе жүйені құрастыратын сәулетшіге айналып барады. Ендігі міндет өнердің дайын бұйымнан динамикалық үдеріске, пассивті бақылаудан белсенді қатысуға қалай ауысқанын және осы өзгерістердің заңдылықтарын қарапайым түрде түсіндіріп беру.

Цифрлық өнер дәстүрлі өнерді қабылдау мен бағалау тәсілдерін түбегейлі өзгертті. Бұрын өнер туындысы тек қабырғада қозғалмай тұратын картина болса, қазір ол үнемі құбылып, түрленетін тірі үдеріске айналды. Зерттеу жұмысының негізгі болжамы бойынша, цифрлық өнер эстетикалық тәжірибенің табиғатын дайын көркемдік объектіні тұтынудан оның қалыптасу үдерісіне тікелей қатысуға қарай ығыстырады. Мұндағы эстетикалық құндылық аяқталған затта емес, адам, алгоритмдік жүйелер мен цифрлық ортаның өзара ықпалдасу сәтінде туындайды. Аталған гипотезаны тексеру мақсатында классикалық Кант эстетикасының канондары мен заманауи цифрлық арт-тәжірибе салыстырмалы түрде талдауға түседі.

Зерттеу жұмысының ғылыми жаңалығы цифрлық өнердің адамға қалай әсер ететінін түсіндіретін жаңа салыстырмалы үлгінің әзірленуінде. Бұл үлгі үш ұғымға (үдерістілік, интерактивтілік және генеративтілік) сүйенеді. Басқа зерттеушілер цифрлық өнерді жай ғана «жаңа технология немесе экрандағы медиа» деп қарастырса, бұл мақалада осы үш қасиет өнердің өзін, суретші мен көрерменнің рөлін түбегейлі өзгертетін басты факторлар ретінде бағаланады. Яғни, зерттеу екі өнерді жай салыстырып қана қоймай, өзгерістердің толық жүйелі үлгісін ұсынады.

Мақаланың мақсаты – цифрлық өнердің классикалық эстетикадан айырмашылығын түсіндіру және бұл технологиялардың іс жүзінде қалай жүзеге асатынын көрсету. Осы мақсатқа жету үшін үш негізгі міндет қойылады. Алдымен, цифрлық эстетиканың теориялық негіздері сараланып, оның Кант эстетикасынан басты өзгешеліктері анықталады. Екіншісі, компьютерлік графиканың алғашқы қадамдарынан бастап заманауи күрделі түріне дейінгі даму жолын зерделеу. Соңында, глитч-арт, генеративті өнер және жасанды интеллект бағыттары бойынша Кейси Риас, TeamLab, Марио Клингеманн сияқты авторлар мен топтардың нақты туындылары талданады.

Зерттеу жұмысында цифрлық өнерді жан-жақты зерделеу үшін бірнеше әдіс кешенді түрде қолданылады. Салыстырмалы-тарихи талдау цифрлық өнердің дамуын дәстүрлі өнермен салыстыруға, ал жүйелік тәсіл бұл құбылысты біртұтас жүйе ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Деректерді талдау арқылы нақты цифрлық туындылар зерттелсе, пәнаралық тәсіл өнертану, философия мен ақпараттық технологияларды біріктіреді. Ал, феноменологиялық талдау көрерменнің туындыны қабылдау кезіндегі субъективті әсері мен тәжірибесін ұғынуға бағытталған. Осы әдістерді тоғыстыру цифрлық эстетиканы терең ұғынып, оның заманауи мәдениеттегі орнын айқындауға жол ашады.

Осылайша, бұл мақалада компьютер тек құрал ғана емес, сонымен қатар шығармашылық үдерістің белсенді технологиялық компоненті ретінде қарастырылады. Ал, зерттеу нәтижелері дәстүрлі және цифрлық эстетиканы салыстыра отырып, заманауи өнерді қабылдаудың жаңа жүйелі үлгісін ұсынады.

Әдістер

Зерттеу жұмысында алынған гипотезаны тексеру және цифрлық өнердегі эстетикалық тәжірибенің жаңа парадигмасын ашу үшін кешенді әдіснамалық тәсіл қолданылды. Бұл тәсіл теориялық талдау мен эмпирикалық зерттеу әдістерін үйлестіре отырып, зерттеу нысанына жан-жақты көзқарас қалыптастыруға бағытталды.

Зерттеу барысында медиалогиялық, желілік-акторлық және жаңа медианы талдау тәсілдері өзара біріктіріліп, кешенді әдіснамалық жүйе құрылды. Маршалл Маклюэннің медиалогиялық тұжырымдамасы цифрлық ортаның эстетикалық тәжірибе мен адам сенсорикасын қалай өзгертетінін түсіндіруге мүмкіндік береді. Б. Латурдың акторлық-желілік теориясы цифрлық өнерді оқшауланған зат ретінде емес, суретші, көрермен, алгоритм мен интерфейстің өзара ықпалдастығынан туындайтын ортақ желілік нәтиже ретінде қарастырады. Ал, Лев Манович ұсынған модульділік, автоматтандыру және мәдени транскодтау сияқты жаңа медиа қағидаттары цифрлық өнер туындысының ішкі құрылымы мен поэтикасын терең зерттеуге жол ашады.

Ғылыми мақалада цифрлық өнердің жан-жақты табиғатын ескере отырып, бірнеше әдіс қатар қолданылды. Әр әдістің не үшін керек екені төмендегі кестеде көрсетілген:

Бұл әдістерді қатар қолдану цифрлық эстетиканы жан-жақты зерттеп, оның қазіргі мәдениеттегі орнын түсінуге жол ашты. Зерттеу барысында цифрлық туындылар түрлерге бөлініп, олардың пішіндік және мазмұндық ерекшеліктері белгіленді. Кестедегі әр әдіс белгілі бір міндетті шешуге арналған, ал олардың жиынтығы ұсынылған гипотезаны толық дәлелдеуге мүмкіндік береді.

Пікірталас

Зерттеу барысында анықталған генеративтілік, үдерістілік және интерактивтілік ұғымдары цифрлық өнердің негізін құрайтын біртұтас жүйе болып табылады. Олардың өзара байланысын былай түсіндіруге болады:

— Генеративтілік — бұл туындының бағдарламалық код пен алгоритмдер арқылы жасалатын негізі. Соның арқасында ол оңай өзгереді әрі қайталануы мүмкін.

— Үдерістілік — оның уақыт өте келе үздіксіз өзгеріп, дамып отыруы. Бұл

Кесте №1. Цифрлық өнердің табиғатын кешенді зерттеудің әдіснамалық шеңбері

Әдіс түрі	Не зерттеледі?
Салыстырмалы-тарихи талдау	Дәстүрлі эстетика мен цифрлық өнердің негізгі айырмашылықтары (болмысы, танымы, құндылығы).
Case study	Кейси Риас, TeamLab тобы және Марио Клингеманн сияқты өнер иелерінің нақты жобалары.
Визуалды талдау	Цифрлық туындылардың сыртқы бейнесі, қозғалысы мен интерактивтілігі (сурет, бейнежазбалар негізінде).
Акторлық-желілік тәсіл (Бруно Латур)	Автор, көрермен, алгоритм мен технологияның өзара байланысы.
Жаңа медианы талдау (Лев Манович)	Цифрлық туындылардың құрылымы, автоматтандырылуы мен мәдениетке әсері.
Феноменологиялық талдау	Көрерменнің цифрлық туындыны қабылдау кезіндегі ішкі сезімі мен эстетикалық әсері.

шығарманың бір орнында тұрмайтын, әр сәтте жаңарып отыратын аяқталмаған табиғатын көрсетеді.

– Интерактивтілік – көрерменнің туындыға тікелей әсер етуі. Өзгермелі әрі қозғалыстағы шығарма көрерменнің кез келген әрекетіне жауап беріп, оны да жасау үдерісіне араластырады.

Осылайша, бұл үш ұғым бір-бірін толықтырады: генеративтілік өнердің қалай жасалатынын, үдерістілік оның қалай өмір сүретінін, ал интерактивтілік оның адаммен қалай байланысқа түсетінін көрсетеді. Дәл осы үш қасиеттің бірлігі цифрлық өнерді дәстүрлі өнерден түбегейлі ерекшелейді.

Мақалада классикалық өнерді түсіндіру үшін Иммануил Канттың «мүддесіз ризашылық» идеясы (Гуревич, 2015) негізгі салыстыру өлшемі ретінде алынды. Дегенмен, Кант эстетикасында көрермен тек сырттан бақылаушы емес. Оның таза талғам туралы ілімінде эстетикалық баға беру үшін адамның ойлауы мен санасы белсенді жұмыс істеуі керек. Бұл жерде Кант теориясы цифрлық өнерді жоққа шығару үшін емес, керісінше, классикалық эстетиканың қалай дамығанын және цифрлық өнердің қандай жаңалық әкелгенін көрсету үшін қолданылады. Сондықтан, бұл екі ұғымды біріне-бірін толық қарама-қарсы қою деп емес, эстетикалық қабылдаудың уақыт өте келе қалай сапалық тұрғыдан өзгергенін түсіндіру әрекеті деп қарастырған жөн.

Автордың мақаласы Маршалл Маклюэннің «медиа – бұл хабарлама» деген негізгі тезисін (Маклюэн, 2003) растап, дамытады. Мақалада бұл идея нақтылана отырып, цифрлық өнердегі «хабарлама» статикалық бейне емес, алгоритмдік үдерістің өзі екендігі айқындалады. Компьютерлік өнерді аудиторияның белсенді қатысуын талап ететін «салқын медиаға» жатқызу Кейси Риастың генеративті жүйелері мен TeamLab тобының интерактивті инсталляциялары мысалында толық расталды. Бұл Петер Вайбель сияқты теоретиктердің «белсенді көрермен» туралы идеяларын кеңейтеді. Осы ретте көрермен рөлі шеттегі бақылаушыдан, шығармашылық актіге тікелей қатысушы деңгейіне ауысады. Алгоритмді медиа енді тек хабарды жеткізетін құрылғы ғана емес, сонымен бірге оны жасап шығарушы үдеріс пен ережелер жиынтығы.

Лев Мановичтің жаңа медианы талдау (модульділік, автоматтандыру, мәдени транскодтау) қағидаттары (Мысаева, 2016) сандық туындылардың ішкі құрылымын сипаттау үшін тиімді құрал болды. Мақалада бұл техникалық қағидаттардың эстетикалық қасиеттерге тікелей әсер ететіндігі көрсетілген. Модульділік вариативтілікті, автоматтандыру генеративтілікті, ал транскодтау үдерістілікті туғызады. Нәтижесінде сандық туынды өзгермейтін артефакт ретінде емес, үдеріс ретінде ұсынылады. Бұл оның негізгі эстетикалық айырмашылығы болып табылады.

Автордың зерттеу жұмысы үшін Бруно Латурдың акторлық-желілік теориясы (АЖТ) жаңа идеялар табуға, мәселені жаңа бұрыштан көруге көмектесетін пайдалы құрал болды. Біз заманауи өнерде әлемді «субъектілерге» (мысалы, суретшілерге) және «объектілерге» (суретшілердің құралдары) бөлмейміз. Оның орнына біз цифрлық суретті немесе инсталляцияны өзара байланысты мүшелер желісі ретінде қарастырамыз. Өнер туындысын жасауда енді тек адамдар (суретші, көрермен) ғана емес, сонымен бірге алгоритмдер, мәліметтер базасы, датчиктер, компьютерлік бағдарламалар қатысады. Латур олардың барлығын «актанттар» деп атайды және оларды инсталляцияда болып жатқан өзгерістердің белсенді қатысушысы ретінде қарастырады.

Көрсетілген актанттар шығармашылық үдерістің негізгі элементтері. Олар нақты уақыт режимінде, туындымен өзара әрекеттесу сәтінде белсенділікке ие болады және өзгереді. Мысалы, көрермен инсталляцияға жақындаған кезде сенсорлар іске қосылып, бағдарлама жауап береді – желі қозғалысқа келіп, бірегей эстетикалық тәжірибені туғызады.

Маклюэннің (медианың әсері туралы), Мановичтің (жаңа медиа қағидаттары туралы) және Латурдың (өзара әрекеттесу желілері туралы) негізгі идеяларын біріктіру бізге эстетикалық парадигмадағы жүйелік ауысуды анықтауға және сипаттауға мүмкіндік берді.

Нәтижесінде біз заманауи цифрлық өнердің негізін құрайтын үш негізгі қағидатты — үдерістілік, интерактивтілік және генеративтілікті бөліп көрсеттік. Егер туынды (сурет, мүсін) бұрын қозғалмайтын объект болған болса, енді ол өзгеріп, жауап бере алатын, тіпті өздігінен дамитын тірі ағзаға айналды. Автордың рөлі суретші-шеберден өнердің пайда болуы үшін ережелер мен жағдайлар жасайтын жүйе сәулетшісіне дейін өзгерді. Ал, көрермен пассивті субъектіден белсенді қатысушыға, тіпті іс-әрекетімен шығарманы аяқтайтын бірлескен авторға айналады.

Осындай парадигмалық өзгеріс өнердің маңыздылығын объектіден үдеріс пен тәжірибеге көшіреді, сондай-ақ шығармашылық пен оны қабылдаудың өзекті түсініктерін қайта қарауға мәжбүр етеді. Сондықтан, цифрлық өнерді талдау енді статикалық формаларды сипаттау емес, оның ішінде жүзеге асырылатын алгоритмдік қатынастарды, қатысу динамикасын және өмір сүру циклін зерттеуді талап етеді.

Нәтижелер

Зерттеу цифрлық өнердің адамға қалай әсер ететінін анықтауға бағытталған. Мұндағы басты идея заманауи өнердің жай ғана шеттен бақылайтын сурет емес екендігін, заманауи шығармашылыққа адамның тікелей араласып, қатысуына болатындығын көрсету. Бұл гипотезаны тексеру үшін медиа мен технологияны зерттеген Маршалл Маклюэн, Лев Манович және Бруно Латурдың теориялық идеялары зерделеніп, нәтижесінде Кейси Риас, TeamLab тобы мен Марио Клингеманның нақты өнер туындылары талданды.

Зерттеу барысында цифрлық өнердің жаңа эстетикалық парадигмасын айқындайтын мынадай негізгі нәтижелер алынды:

1. Туындының «аяқталмағандығы»: Кейси Риастың «Натюрморт (RGB-AV A)» (2016) инсталляциясы визуалды бейненің үнемі өзгеріп отыруымен сипатталады. Мұнда кадрлар қайталанбайды, ал әрбір көру сеансы бірегей композиция қалыптастырады. Осылайша, туындының статикалық емес, динамикалық табиғаты оның негізгі құрылымдық сипатына айналады.

2. Интерактивтілік пен бірлескен авторлық: TeamLab тобының «Қозғалыс құйындар туғызады, ал ол құйындар жаңа қозғалыс жаратады» (2018) жобасында виртуалды орта көрерменнің дене қозғалысына тікелей жауап береді. Мұнда көрерменнің қатысуынсыз туынды толыққанды өмір сүре алмайды. Бұл көрерменнің пассивті бақылаушыдан белсенді серіктеске айналғанын дәлелдейді.

3. Автономды генеративтілік: Марио Клингеманнның «Өтіп бара жатқан адамдар туралы естеліктері I» (2019) жобасы тарихи деректерді өңдейтін алгоритм

Кесте №1. Академиялық вокал және қазақ дәстүрлі ән айту мектебінің салыстырмалы сипаттамасы

Параметрі	Еуропалық академиялық вокал	Қазақ дәстүрлі ән айту мектебі
Интонация	Тұрақты, диатоникалық	Еркін, глиссандолық
Вибрато	Бірқалыпты, стандартталған	Контекстке тәуелді, вариативті
Тембр	Біріздендірілген, «дөңгелек»	Ашық, табиғи, алуан түрлі
Мелизматика	Канондық пассаждар	Мағыналық, импровизациялық
Орфоэпия	Дыбысқа бағынышты мәтін	Мәтінге бағынышты интонация
Көркемдік басымдық	Техникалық мінсіздік	Мазмұн мен образ

арқылы автономды түрде шексіз портреттер ағынын жасайды. Оқиғалардың алдын ала болжанбауы туындының басты эстетикалық қасиеті ретінде айқындалады.

Жоғарыда айтылған нәтижелерді жүйелеу үшін №2 кестеде классикалық және цифрлық өнер парадигмаларына салыстырмалы талдау жасалды. Талдау өнер объектісінің сипаты, көрерменнің орны, автордың рөлі, негізгі қағидаттар мен құндылық өлшемшарттары бойынша екі модельдің түбегейлі айырмашылығын көрсетеді. Жаңа парадигманың негізгі сипаттамалары төмендегі кестеде ұсынылған:

Бірінші кестедегі салыстыру классикалық және цифрлық өнер арасындағы негізгі айырмашылықтарды жалпылама түрде көрсету үшін берілген. Іс жүзінде классикалық өнерді де көрермен іштей белсенді түсінуге тырысқан, ал цифрлық өнердің де кейбір түрлерінде көрермен тек сырттан бақылаушы ролінде болуы мүмкін. Дегенмен, жалпы алғанда бұл екі бағыт өнерді қабылдау мен сезінудің мүлде екі түрлі жолы бар екенін көрсетеді.

Иммануил Канттың философиясына негізделген классикалық еуропалық эстетика өнерді қалай қабылдау керектігін анықтап берді. Оның басты мәні — өнерге бейтарап және арақашықтықты сақтай отырып қарау. Бұл дегеніміз, көрермен өнер туындысын тамашалағанда одан ешқандай жеке немесе тұрмыстық пайда іздемей, артық эмоцияға берілмей, тек оның сұлулығына сырттай, сабырмен сусындап, әділ баға беруі тиіс. Иммануил Канттың пікірінше «өнер туындысының эстетикалық бағасы, ол туралы түсініктен емес, эстетикалық заттың формасына тамсанудан тұратын «таза талғам» қағидатынан қалыптасады» (Гуревич 135). Бұл талғам туындының пайдалылығынан, құнынан немесе ол білдіретін этикалық идеядан тәуелсіз. Біз тек оның формасын қарап, жеке мүдделерді араластырмай, тек көрінісі мен құрылымының өзі туғызатын таза ризашылықты сеземіз.

Алайда, цифрлық өнер өзінің үдерістік, интерактивті және алгоритмдік сипатымен бұл қалыптасқан тәртіпті түбегейлі өзгертті. Ол болмыс эстетикасынан жаратылыс эстетикасына, объектіні талдаудан оқиғаны талдауға және қарым-қатынас желісіне көшуді көздейді. Бұл ауысым

Кесте №2. Классикалық және цифрлық өнердегі эстетикалық тәжірибе парадигмаларын салыстырмалы талдау

Салыстыру өлшемшарты	Классикалық өнер (Кант ілімі негізінде)	Цифрлық өнер	Нақты зерттеу мысалы
Туындының сипаты	Аяқталған, өзгермейтін дайын зат (сурет, мүсін).	Үнемі өзгеріп отыратын жанды үдеріс.	Кейси Риас: «Натюрморт» жобасы код арқылы ешқашан қайталанбайтын бейнелер жасайды.
Көрерменнің орны	Пассивті бақылаушы (тек сырттан қарап тұрады).	Белсенді қатысушы, бірлескен автор.	TeamLab: Көрерменнің қозғалысы мен жанасуынан виртуалды әлем бірден өзгереді.
Автордың рөлі	Дайын дүниені өз қолымен жасайтын жаратушы.	Ережелер мен алгоритмдерді жазатын жүйе сәулетшісі.	Марио Клингеманн: Портретті өзі салмайды, оны салатын автономды жүйені құрастырады.
Негізгі қағида	Суретшінің шеберлігі, әсемдік пен үйлесімділік.	Үдерістілік, интерактивтілік, генеративтілік	Технология, код және көрермен әрекетінің өзара синтезі.
Құндылық	Аяқталған туындының сұлулығында, идеясында, тарихи мәнінде.	Өзара әрекеттесу процесінде және әр адамның сол сәттегі бірегей әсерінде.	Құндылық дайын нәтижеде емес, адамның туындымен қарым-қатынас жасау сәтінде.

бірқатар заманауи тәсілдердің теориялық сипаттамаларында кездеседі. Мысалы, Бруно Латурдың «Желі акторы» теориясы цифрлық өнер туындысын оқшауланған объект емес, адами (суретші, көрермен, бағдарламашы) және адамға тән емес актанттар (алгоритм, сенсор, мәліметтер базасы, интерфейс) өзара әсер ететін желілік қатынастардың динамикалық түйіні ретінде қарастырады. Мұндай жүйеде эстетикалық тәжірибе дайын өнер туындысын тамашалаудан емес, осы актанттардың өзара әрекеттесуінен туындайды. Латурдың «Әлеуметтілікке жаңа көзқарас. Акторлық-желілік теорияға кіріспе» атты еңбегінде атап кеткендей «адамдар басқа адамдардың идеяларын, құндылықтары мен мағыналарын тасымалдаушысы емес, өз идеяларының жаратушысы болуы керек» (Латур 11). Ол адамды мәдениет пен қоғамда белсенді, саналы және шығармашылық рөлді иеленуге шақырады.

Осы үдерістік өзгерістер лингвистика мен өнер теориясынан алынған перформатив, яғни іс-әрекеттің сипаттамасы ғана емес, іс-әрекеттің өзі. Егер дәстүрлі өнер туындысы аяқталған нәтиже ретінде қабылданса, онда перформативтік өнер орындалудағы әрекет үдерісінің өзін насихаттайды. Оның болмысы, оның жаратылысына тең. Мысалы, музыкалық джейм-сейшен кезінде орындалатын биді, музыканттар өз аспаптарында ойнай бастаған кезде ғана тамашалуға болады. Музыка аяқталған сәтте, өнер туындысы да өмір сүруін тоқтатады, өйткені үдерістің өзі оның болмысы болып табылады. Осылайша, интерактивтілік алдын-ала дайындалған аяқталған шығарма емес. Бұл бірлескен шығармашылықты білдіретін терең санат.

Зерттеу тақырыбы аясында «компьютермен жасалған өнер» және «цифрлық өнер» ұғымдарын ажырату өзекті. «Компьютермен жасалған өнер» адамның тікелей қатысуы ең аз деңгейде болуы мүмкін, алгоритмдер арқылы автоматты түрде жасалатын шығармаларды сипаттайды. Ал «цифрлық өнер» термині адамның басым шығармашылық үдерісі нәтижесінде жасалған кең ауқымды өнер түрлерін біледіреді.

Цифрлық өнерді жан-жақты талдауға мүмкіндік беретін бірқатар негізгі ғылыми тәсілдер бар. Олардың ішінде канадалық медиатеоретигі және философы Маршалл Маклюэннің медиалогиялық тәсілі ерекше орын алады. Оның тұжырымдамасы бойынша «медиа» (яғни, ақпарат таратудың әртүрлі құралдары мен форматтары) адамның сыртқы жүйелер ретіндегі жалғасы болып табылады. Осы тұрғыдан ол «медиа — бұл хабардың өзі» (Маклюэн 10), деген танымал тезисті ұсынады. Дәстүрлі өнерде дайын туынды (кескіндеме, мүсін) дайын хабарлама болып табылады. Мұндағы тасымалдаушы рөлін атқаратын кенеп, майлы бояу салыстырмалы түрде бейтарап. Цифрлық компьютерлік өнерде негізгі «хабарлама» — бұл цифрлық үдерістің өзі. Мұнда эстетика тәжірибесі алгоритмдердің, кодтың, генеративті әрекеттердің және интерактивті интерфейстердің негізінде қалыптасады. Компьютер медиа ретінде бейнені жай ғана бейнелеп қоймай, оны өзінің ішкі логикасы мен есептеу қағидаттарына сәйкес түрлендіреді. Осылайша, біздің зерттеу тақырыбымыз дәл осы алгоритмдік үдерістің — яғни, алгоритмдік шығармашылық эстетикасының талдауына бағытталған.

Маклюэн медиаларды олардың сезімдік тәжірибеге әсері негізінде «ыстық» (мысалы, радио, кино) және «салқын» (теледидар, телефон) деп саралайды. Оның анықтамасы бойынша, «ыстық медиа» жоғары анықтылығы бар және ақпаратты толық беру форматына ие болғандықтан, қабылдаушының белсенді қатысуын едәуір азайтады. Керісінше, «салқын медиа» төмен анықтылығы бар және ақпаратты «толықтыру» үшін көрерменнің жоғары деңгейдегі қатысуын, ой жүгіртуін және интерпретациясын талап етеді. Сонымен қатар, Маклюэннің «жаһандық ауыл» концепциясы заманауи электрондық коммуникациялардың (әсіресе бүгіндегі интернеттің) әлемді біртұтас ақпараттық

кеңістікке айналдырып, қоғамдар мен мәдениеттер арасындағы қашықтықты жоятынын бейнелейді. Жаңа технологиялық дәуірде «...кеңістік пен уақыт жойылып қана қоймай, сонымен қатар мәдениеттер, дүниетанымдар, дәстүрлер мен құндылықтардың жақындасуы да орын алады» (Верник 11).

Маклюэннің санаттары бойынша, компьютерлік генеративті немесе интерактивті өнер «салқын медиаға» жақын. Бұл өнер түрі төмен ажыратымдылық сипатына ие (мысалы, шартты графика немесе абстрактілі 3D-визуализация түрінде көрінуі мүмкін) және көрерменнің белсенді қатысуын талап етеді. Интерактивті өнерде көрермен шығарманың мазмұнын анықтауға тікелей әсер ететін серіктес авторға айналады. Генеративтік өнер жағдайында көрермен алгоритмнің іс-әрекет логикасын болжауға, серпінді үдерістің өзін эстетикалық тұрғыдан қабылдауға мәжбүр болады. Осылайша, эстетикалық тәжірибе адам мен машина арасындағы диалогтың даму барысында, нақты уақытта туындайтын құбылыс ретінде қарастырылады. Бұл көзқарас Маклюэннің медианы адамның сезім мүшелері мен жүйке жүйесінің «сыртқы серпіні» деген негізгі тезисіне сәйкес келеді.

Өнер үдерісіндегі компьютер жай ғана қолдың ұзартылған құралы (қылқалам) ретінде ғана емес, сонымен қатар суретшінің танымдық-шығармашылық қабілеттерінің кеңеюі ретінде де қарастырылуы мүмкін. Бұл жағдайда суретші пассивті материалмен емес, интеллектуалды әрекеттесуге қабілетті жүйемен бірлесе жұмыс істейді. Компьютер суретшінің бастапқы ниетін түрлендіре отырып, оның ойлау процесінде болмаған күтпеген шешімдер мен нұсқаларды ұсына алады. Бұл феномен Маклюэннің теориясы арқылы талданады, бірақ ол бейнелеу өнері саласындағы цифрлық компьютердің эстетикасын зерттеу контекстінде жаңаша мағынаға ие болады. Атап айтқанда, цифрлық орта авторлық қызметті, шығарманың онтологиялық мәнін, қабылдау тәжірибесін түбегейлі өзгертетін жаңа медиа ретінде әрекет ете отырып, шығармашылық әрекеттің өзіне де түрлендіруші әсер етеді.

Егер Маклюэн мәдениетті іргелі деңгейде қалыптастыратын орта ретінде бұқаралық ақпарат құралдарына философиялық-тарихи көзқарас ұсынса, онда мұны макроәлеуметтік тұрғыдан нақты цифрлық өнер туындыларын құрайтын пикселдерге, кодтарға және интерфейстерге қолдану Лев Мановичтің «Жаңа медиа тілі» деген іргелі еңбегі арқылы жүзеге асады. Дәл осы еңбек цифрлық өнер объектісінің ішкі құрылымын, оның материалдық негіздерін және поэтикасын жүйелі түрде талдауға мүмкіндік береді. «...кез келген мазмұнның символикалық өнімінің негізінде компьютерлік бағдарлама бар. Компьютерлік бағдарламаларды өзгерту арқылы кез келген мазмұнды өзгерту мүмкіндігі тұрақсыздықты, бір хабарламаның, туындының бірнеше вариативтілігін береді, біздің медиамен өзара қарым-қатынасымызда тіптен өзгеше элемент енгізеді» (Мысаева 63). Мановичтің теориясы цифрлық өнерді талдау үшін тұжырымдамалық аппараттың негізін қалайды. Ол жаңа медианы дәстүрлі форматтардан (мысалы, кескіндеме, кино) ажыратын және компьютерлік логиканың эстетикалық өлшемге әсерін ашатын бірқатар іргелі қағидаттарды бөліп көрсетеді. Осы қағидаттардың ішінде цифрлық кодтау мен модульдік құрылым басты орын алады. Бұл цифрлық объектілердің (суреттер, 3D-модельдер, веб-беттер) өзара тәуелсіз өңдеуге болатын дискретті элементтерден (пиксельдер, полигондар, код фрагменттері) құралу қағидатын білдіреді.

Мановичтің автоматтандыру қағидаты өнерді компьютерлік бағдарламалар арқылы жасау мүмкіндігін ашып, ол туралы ескі түсінікті толығымен өзгертті. Компьютер көптеген шығармашылық тапсырмаларды өз бетінше орындай алады. Мысалы, ол белгілі бір ережелерге (алгоритмдерге) сәйкес кескіндер жасауға, фотосуреттерді өңдеуге немесе музыка жазуға қабілетті. «Синтетикалық компьютерлік бейне — біздің шындығымыздың

толымсыз бейнесі емес, басқа бір шындықтың шынайы бейнесі» (Манович 14). Бұл мүмкіндік суретшінің рөлін түбегейлі өзгертеді: ол жұмысты қолмен орындаушы шебер ретінде емес, жүйеге сәйкес келетін заңдылықтарды (алгоритмдерді) әзірлеуші автор ретінде әрекет етеді. Компьютер өз кезегінде осы ережелер негізінде өнер туындысын генерациялайды. Бұл тәсілдің ең айқын көрінісі — генеративті өнер саласы болып табылады.

Мановичтің үшінші қағидаты — мәдени транскодтау, яғни бір медианы басқа медиаға оңтайлы түрлендіру. Бұл қағидат бойынша, цифрлық туындыны әртүрлі пішіндер мен көріністер арасында бастапқы сапасын айтарлықтай жоғалтпай түрлендіруге болады. Мысалы, векторлық графиканы растрлық кескінге, 3D-моделді видеороликке не деректі фильмді анимациялық формаға айналдыруға болады. Нәтижесінде, цифрлық туынды қозғалмалы объект емес, үнемі өзгеретін және бір уақытта көптеген нұсқалары бар серпінді үдеріс ретінде қарастырылады. Осылайша, Мановичтің теориясы цифрлық өнердің эстетикасы оның техникалық негізінде қалыптасатынына назар аударады. Компьютер ақпаратты сақтайды, өңдейді және ұсынады. Аталған модульділік, автоматтандыру және мәдени қайта қодтау қағидаттары — заманауи цифрлық шығармашылықтың парадигмалық негіздерін құрайды. Сондықтан цифрлық өнерді эстетикалық феномен ретінде талдау оның материалдық-техникалық табиғатын ескерместен жүргізілмейді. «Цифрлық өнердегі эстетикалық тәжірибені өзгерту: үдерістілік, интерактивтілік және генеративтілік» тақырыбындағы зерттеу жұмысының тұжырымдамалық негізін құру үшін негізгі ұғымдарды нақты анықтау және оларды бір-бірінен ажырату өте маңызды. Осы мақала аясында «цифрлық орта» ұғымы жай ғана құрал ретінде емес, компьютердің есептеу қуаттылығына негізделген, көркем шығармаларды қалыптастыру, тарату және қабылдау үдерістерін қамтитын тұтас бір кеңістік ретінде қарастырылады. Бұл ортаның негізгі ерекшеліктеріне дискреттілік (цифрлық кодтау), бағдарламалану мүмкіндігі және басқа медиаларды модельдеу қабілеті жатады. Дәл осы техникалық сипаттамалар цифрлық медианы жай ғана құралдан шығармашылық процестің белсенді қатысушысына айналдырады. «Кодты өз қолымен жазатын суретшілердің жеке эстетикасы мен авторлық әдісі екі деңгейде көрінеді: біріншіден, олардың жазған бағдарламалық кодының құрылымы мен стилінде, екіншіден, осы код орындалғанда пайда болатын көрнекі бейнелердің ерекшелігінде» (Ерохин 156). Ол өз ортасында жасалған шығармалардың эстетикасы мен көркемдік тілін дербес қалыптастырады.

Цифрлық өнердің ерекшеліктері «компьютерлік эстетика» ұғымы арқылы зерттеледі. Бұл тәжірибелік парадигма өнерді төрт негізгі қағидат бойынша талдауға мүмкіндік береді: үдерістілік (шығарманың нәтижесі емес, құру үдерісінің өзінің маңыздылығы), алгоритмдік (көркемдік форма ретінде код логикасының қызметі), интерактивтілік (шығарма мен көрермен арасындағы өзара әрекеттесу) және вариативтілік (бір туындының шексіз нұсқаларының болуы). Осы қағидаттарды «генеративті өнер» құбылысы айқын жеткізеді. Онда шығарманы дүниеге әкелу мәселесі автордың бақылауынан алгоритмге немесе бағдарламаға беріліп, автономды жүйе көмегімен жүзеге асады. Яғни, автор жүйені құрастырады, ал шығарманы өзі компьютер жасап шығарады.

Генеративті өнердің маңызды бір ерекшелігі — интерактивтілік. Бұл шығарманың көрерменнің әрекетіне, мысалы, тінтуірді басуына, дауыс беруіне немесе қозғалысына, бірден жауап бере алуын білдіреді. Осы арқылы көрермен пассивті субъекті рөлінен шығып, туындыны өзгертетін белсенді қатысушыға, тіпті оның авторларының біріне айналады.

Дәстүрлі өнер нақты шындықты бейнелеуге ұмтылса (мысалы, алманың суретін оның нақты пішіні мен түсіне сүйене отырып салу), алгоритмдік өнерде бейне

бағдарламалық кодтың логикасынан туындайды. Басқаша айтқанда, суретші алманың өзін емес, оны салу алгоритмін суреттейтін код жазады. Осы тәжірибеде автордың негізгі құралы, ойлау есебі – алгоритмді құру және оны орындауға бағытталған компьютер. Сондай-ақ, сурет әлемнің сыртқы көрінісін бейнелеуден емес, ішкі логика мен есептеу процесінен туындайды.

Бұл терминдерге нақты анықтама беру арқылы зерттеудің тұжырымдамалық айқындылығы мен әдіснамалық дәлдігі қамтамасыз етіледі. Осы тұрғыдан алғанда, генеративтілік, интерактивтілік және алгоритмдік бейнелеу сияқты құбылыстар цифрлық өнерге ғана тән эстетикалық категориялардың жаңа жүйесін құрайды.

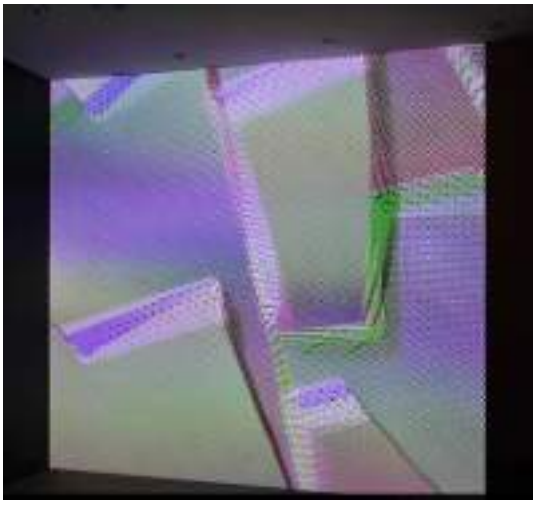
Дәстүрлі өнердің классикалық түрлері (кескіндеме, мүсін) әрдайым аяқталған, дайын шығарма ретінде қарастырылған. Олардың эстетикалық құндылығы негізінен соңғы нәтижеге – туындының техникалық шеберлігіне, композициялық ұтқырлығына және оның тарихи маңыздылығына байланысты. Цифрлық өнер өз кезегінде көрерменнің көңілін динамикалық өзгеріске, интерактивті әрекетке және әр қараған сайын жаңарып отыратын бейнелерге бөледі. Мұнда туынды мұражайдағы картиналар іспеттес бекітіліп, өзгеріссіз тұрмайды. Ол интерактивті инсталляция ретінде көрерменнің әрекетіне жауап береді, сондықтан оның бейнесі үнемі өзгеріп, дами түседі. Құндылық түпкілікті нәтижеден туындау, әрекет ету, өзгеріске ұшырау үдерістеріне ауысады. Нәтижесінде «аяқталмағандық», «өзгерістерге бейімділік» негізгі эстетикалық санаттарға айналады.

Көріп тұрғанымыздай, цифрлық өнер дәстүрлі өнерден түбегейлі ерекшеленетін эстетикалық құндылықтардың жаңа жүйесін ұсынады. Ғылыми тұрғыдан алғанда, бұл ерекшелік үдерістілік және перформативтілік ретінде анықталады, яғни шығарманың құндылығы оның материалдық нәтижесінде емес, алгоритмдік орындалу актісінде.

Үдерістіліктің жарқын мысалы ретінде американдық суретші Кейси Эдвин Баркер Риастың шығармашылығын атауға болады. Риас – Processing-ті (визуалды және интерактивті жобаларды құруға арналған бағдарламалау тілі) құрылымшыларының бірі, UCLA профессоры (Калифорния Университеті Лос-Анжелес), медиа суретші, бағдарламалау және визуалды медиа туралы үш кітаптың («Processing тілінде бағдарламалаумен танысу» және т.с.с.) авторы. Оның жұмыстары Сан-Францискодағы заманауи өнер мұражайында, Чикагодағы өнер институтында, американдық өнердің Уитни мұражайы сияқты беделді өнер орталықтарында қойылды. Суретшінің «Processing» еңбегі «...интерактивті графиканы құру арқылы бағдарламалауды үйренуді ұсынады» (Риас 17). «Тәжірибе арқылы оқыту» әдістемесіне сүйене отырып, Риас бұл әдіснаманы дәстүрлі теорияға негізделген тәсілдерден бас тартатын суретшілер мен дизайнерлер үшін қолайлы етіп жазды.

Риас суретшілер сияқты кенепте майлы бояумен сурет салмайды. Ол сол картинаны генерациялайтын кодтың ережелері мен алгоритмдер жиынтығын жазады. Осы код іске қосылған сайын бірегей визуалды композициялардың шексіз ағыны пайда болады. Экрандағы бейне үнемі лүпілдейді, тармақталады, түрленеді және ешқашан бір күйде болмайды. Уақыттың әрбір сәті бір секунд бұрын болғаннан өзгеше және ешқашан дәл қайталанбайтын пішінді ұсынады. Осылайша, шығарма бір «кадр» ретінде емес, қосылған сәттен бастап тоқтатылғанға дейінгі толық үдеріс ретінде түсініледі.

Шығарма ешқашан қайталанбайды және әрдайым «қалыптасу» үдерісінде болады; эстетикалық тәжірибе дәл осы алгоритмнің «өмір сүруін» бақылаудан тұрады. Кейси Риас сияқты суретшілердің туындыларын зерделеу арқылы біз, шынында да, туындының енді өзгермейтін нәрсе ретінде қабылданбайтынына көз жеткіземіз. Сонымен бірге, эстетикалық тәжірибенің табиғаты түбегейлі өзгереді. «Мона



1 сурет. Кейси Риас. Натюрморт (RGB-AV A). 2016. [электронды инсталляция].

Лизаның» алдында көрермен шебердің ой-қиялын түсінуге тырысады. Ал, Кейси Риас сияқты заманауи суретшілердің жұмысымен әрекеттесу барысында ол өз ой-қиялын жүзеге асыра алады.

Бұл сезім тәжірибесі әрбір бақылау сеансы барысында жаңарып, өнер туындысымен бірге өзгеріп, дамиды, өйткені ол біздің санамызбен әрекеттескенде ғана толық ашылатын шексіз әлем. Мұндай өнер туындысы көрерменнен жаңа көзқарасты талап етеді. Ол шығарманың өзгеруінің әрбір ерекше сәтінде сұлулықты бағалауды үйренуі керек. Осылайша, эстетикалық тәжірибе өзінің мәнін өзгертеді. Бұрын біз дайын көркем туындыға тамсанып тұрсақ, енді көз алдымыздағы өзгермелі орта біздің белсенді қатысуымызбен өмір сүреді. Көрерменнің қимыл-әрекетінсіз туынды өзгеріссіз күйінде қалады. Осылайша, интерактивтілік туындыны іске қосу үшін қажетті функция ретінде әрекет етеді. Мұндай интерактивтіліктің жарқын мысалы ретінде — жапондық TeamLab тобының ауқымды жобаларын атауға болады. Ең танымалы «Адамдар жиналатын жартастағы су бөлшектерінің әлемі» инсталляциясында виртуалды әлемдер, мысалы, гүлденген бақтар, көбелектер құйыны немесе ағынды өзендер — адамдардың қатысуында үнемі өзгеріске ұшырайды. Гүлдер көрерменнің табаны тиген жерде гүлдейді, ал оларды қолмен ұстаса жапырақтары күзгі бақтағыдай түсін өзгертіп, төгіле бастайды. Көбелектер ұзақ уақыт бір орында қозғалмай тұрған адамға қарай ағылады. Егер ол адам кенеттен орнынан қозғалса, жан-жаққа ұшып кетеді. Осылайша, цифрлық пейзаж көрерменнің әрекеттеріне тікелей жауап беріп, өзгереді.

2001 жылы құрылған TeamLab — Токиода орналасқан цифрлық суретшілер тобы. Олардың жұмыстары өнер, технология, ғылым, дизайн және табиғат әлемінің қиылысында орналасып, кең көлемді интерактивті орта жасайды. Бұл суретшілер тобы көптеген жылдар бойы иммерсивті өнермен айналысып, өз инсталляциялары үшін ең инновациялық технологияларды қолданады.



2 сурет. TeamLab. «Қозғалыс құйындар туғызады, ал ол құйындар жаңа қозғалыс жаратады» инсталляциясы. 2018. [электронды инсталляция].

Сезім шекараларын еңсеруге, музыканы «көруге», картиналарды «естуге», сөзге «қол созуға» деген ұмтылыс әрқашанда адамзаттың шығармашылық ізденісінің негізгі бағыттарының бірі болып келді. «Қозғалыс құйындар туғызады, ал ол құйындар жаңа қозғалысты жаратады» атты жобасында TeamLab шеберлері адам қозғалысын құйын қозғалысының бағытымен байланыстырып, тамаша интерактивті кеңістік жасаған. Адам неғұрлым жылдам қозғалса, соғұрлым бұл бағытта көрнекі құйынның айналымы айқын аңғарылады. Егер адам қозғалмаса немесе адамдар жоқ болса, онда ешқандай ағын болмайды және кеңістікте тыныштық ор-

найды. Туынды әр секунд сайын жаңарады және адамдар қозғалысының әсерінен өзгереді.

«Цифрлық ‘‘мәдени мұра’’ әлемнің түкпір-түкпірінен келген қонақтарға қолжетімді, ал шығармаларды виртуалды және толықтырылған шындық, интерактивті объектілер және мультимедиялық проекциялар арқылы ұсынудың жаңа тәсілдері кең аудиторияның өнерге деген қызығушылығын оятуға және арттыруға көмектеседі» (Чжан 222). TeamLab инновациялары үш деңгейде — өнімдер, қызметтер және бизнес үлгілерінде айқын көрінеді. Коммерциялық жұмыстарды жасаудан функционалдылықты да, эстетиканы да қамтитын өнер туындыларын жасауға біртіндеп көшу арқылы TeamLab командасы мұражайлардың көрме залдарындағы көрермендермен байланысудың жаңа тәсілдерін ашады.

TeamLab өз инсталляцияларын әлемнің әр түкпіріндегі мұражайларда, соның ішінде Аустралияда, АҚШ-та, Ұлыбританияда, Жапонияда, Сингапурда және басқа да елдерде көрсетеді. Олар әлемдік танымалдылыққа ие болып, өз шығармаларына арналған кітап шығарып, адамдарды ауқымды және таңғажайып жобаларымен таңғалдыруды жалғастыруда.

Замануи өнер зерттеушілері атап өткендей, «көрерменнің физикалық немесе цифрлық үлесінсіз цифрлық туынды аяқталған болып есептелмейді. Онымен қоса көрерменнің белсенді әрекеті автор мен аудитория арасындағы шекараны жояды. Интерактивті инсталляцияларды зерттеу арқылы, біз олардың көрерменмен қарым-қатынасының диалогқа ұқсас екендігін аңғарамыз. Адам өнер туындысына ықпал ету арқылы өзінің бірегей ізін қалдырады, ал туынды болса, оның осы әрекетіне жауап ретінде жаңа мағына мен көрініс жасап шығады. Бұл өнер туындысының мәнін түбегейлі өзгертеді. Енді бұл туынды автордың қолынан аяқталған болып шықпайды. Автор туындыға көрерменнің тікелей араласуына жол беріп, ашық жүйені қалыптастырады. Нәтижесінде енді көрермен өнерді тек көруді ғана емес, оның бір бөлігі болып, белсенді түрде қатысу тәжірибесін алады. Әрбір адамның әрекеті өнер туындысына өзгеріс енгізіп, оны бірегей етеді, сондықтан да әрбір байланыс жаңа және қайталанбас шығармашылық актісіне айналады. Осылайша, өнер эстетикасы бейнелеу өнерінен іс-әрекет өнеріне қарай ығысады.

Алгоритмдік құрылымның арқасында цифрлық өнер генеративті және вариативті болады, яғни ол өздігінен жаңа образдар тудыра алады және әр әрекетте өзгеріп отырады. Ол өзгеріс барысында ішкі логикаға бағынады. Бұл генеративті және вариативті цифрлық өнердің мәні болып табылады. Суретші бұл үдерісте дайын шығарманы емес, алгоритмді (ережелер мен нұсқаулар жиынтығы) қалыптастырады. Содан кейін компьютер осы алгоритмді пайдаланып жұмыстың шексіз нұсқаларын жасай бастайды.

Заманауи технологиялар өнерді қабылдауды түбегейлі өзгертетін иммерсивті орталарды құруға мүмкіндік береді. VR және AR технологиялары көрерменді көркемдік кеңістіктің ішіне ендіру арқылы, көрермен мен шығарма арасындағы шекараны жояды. Адам денесі эстетикалық тәжірибенің маңызды компонентіне айналады. Ол физикалық тұрғыдан өзін цифрлық әлемнің бір бөлігі ретінде сезінеді. Ақырында, цифрлық өнер материалдық келбетінен айырылып, цифрлық модельге айналады. Цифрлық көшірмелер дәуірінде түпнұсқа ұғымы мүлдем жоғалып, кез-келген суретті оның сапасын жоғалтпай шексіз көбейтуге болады. Физикалық объектінің орнына ақпарат, алгоритм, цифрлық негіз құндылыққа айналады.

Егер үдерістілік уақытқа, ал интерактивтілік диалогқа баса назар аударатын болса, онда генеративтілік мағынасы мен пішінін қалыптастыру жүйесіне бағытталған. Суретші мүсін немесе картина жасайтын дәстүрлі қолөнершіден өзі дербес өмір сүретін ортаның сәулетшісіне айналады. Мысалы, неміс суретшісі Марио Клингеманның «Өтіп бара жатқан



3 сурет. Марио Клингеман. «Өтіп бара жатқан адамдардың естеліктері I» инсталляциясы. 2019. [электронды инсталляция].

адамдардың естеліктері» атты жұмысы жоғарыда айтылған ойларға жарқын мысал бола алады. Суретші жасанды интеллект пен нейрондық желі жүйесін пайдаланып, өмірде болмаған адамдардың көркем портреттерінің шексіз, ешқашан қайталанбайтын ағынын жасау үшін автономды машинаны құрастырды. Британдық кітапхана, Интернет мұрағаты және Google Arts & Culture коллекциясы сияқты сандық мәдени мұрағаттар оның зерттеулерінің қайнар көзі болып табылады.

Әр түрлі алгоритмдердің күрделі тіркесімі XVIII–XIX ғасырлардағы мыңдаған картиналар негізінде екі экранға әйелдер мен ер азаматтардың портреттерінің шексіз нұсқаларын шығарады. Олардың әрқайсысы ерекше. Көрермен нақты бір уақытта «машинаның қиял» үдерісін байқауға мүмкіндік алады.

Өз жұмыстарын өнертанушыларға берген сұхбатында шебер былай сипаттайды: «Егер Сіз адамның дене бітімімен немесе бет-әлпетімен жұмыс жасасаңыз, онда бұл элементтерде өнерде қолдануға және ол туралы композиция құруға болатын көптеген ақпарат бар. Адамның бет-әлпеті көркемдік эксперименттер үшін өте бай негіз болып табылады» (Спратт 39). Осылайша, алгоритмдер тарихи бейнелерді қайта өңдеп, өнердің дамуындағы жаңа кезеңді — цифрлық шығармашылықтың шексіз мүмкіндіктерін ашады.

Генеративті өнермен өзара әрекеттесудің эстетикалық тәжірибесі мұражайдағы дәстүрлі өнер туындыларын тамашалаудан түбегейлі ерекшеленеді. Бұл айырмашылық алгоритмнің «қара жәшігіне» бағытталған таң қалу мен қызығушылық сезімімен тікелей байланысты. Көрермен (және көп жағдайда суретшінің өзі де) жүйенің келесі нәтижесін толық болжай алмайды, бұл болжамға келмейтін «эстетиканың» пайда болуына әкеледі. Мұнда көрерменді туынды ғана таң қалдырмайды. Көрермен туындының машина көмегімен жасалу үдерісіне және осы процесс кезінде орын алатын кездейсоқтық элементеріне ерекше қызығушылық танытады, өйткені бұл оған дәстүрлі өнерден толығымен басқа, динамикалық және болжамсыз шығармашылық процесті бақылау мүмкіндігін береді. Осылайша, генеративті өнер — жүйенің болжамсыздығы мен дербестігін тәуелсіз эстетикалық құндылық ретінде бекітеді.

Бүгінгі цифрлық өнерді түсіну үшін оның негізгі ерекшеліктеріне назар аудару қажет. Ол үдерістік, интерактивті және генеративті сипатта біріктіледі. Бұл жаңа тәжірибе эстетиканы тұрақты нәрсе ретінде емес, үнемі өзгеріп отыратын процесс ретінде қабылдайды. Өнер туындысы енді дайын объект емес, алгоритм, орта және көрермен арасындағы өзара әрекеттен туған бірегей оқиға болып саналады.

Бұл түбегейлі өзгеріс өнер әлемінің дәстүрлі құрылымдарын тұтастай қайта ойлауға мәжбүр етеді. Егер шығарма бір реттік оқиға болып саналса, онда оны мұражай қорына қалай енгізуге болады? Өткізіп жіберілген перформансты қайталап қалай көрсетуге болады? Дәстүрлі түрде туындыны сақтау, сату және көрсету тәсілдері цифрлық өнердің динамикалық табиғатына бейімделмеген.

Цифрлық өнер контекстінде технология сыртқы құрал ретінде қарастырылмайды. Ол шығарманың табиғатына сіңіп кеткен — туындының негізгі компоненті және оны ескерусіз қалдыруға болмайтын шарты. Алгоритмдер шығармашылық авторларына, ал интерактивті орталар — шығарманың өзіне айналады. Технология өнердің пассивті элементі емес, оның белсенді серіктесі және кеңейтілген авторы.

Осы тұрғыдан алғанда, цифрлық өнер заманауи мәдениеттегі эстетикалық тәжірибенің жаңа парадигмасын бейнелейді. Бұл парадигма көрерменді пассивті бақылаушы емес, шығармашылық үдерістің белсенді серіктесіне айналдырады.

Негізгі тұжырымдар

Цифрлық өнер дәстүрлі өнер мен эстетиканы түбегейлі өзгертті. Осы күрделі идеяларды қарапайым әрі түсінікті тілмен былай тұжырымдауға болады:

1. Нәтиже емес, үдеріс маңызды: Классикалық өнерде (Кант эстетикасы) дайын, аяқталған туынды ретінде бағаланса, цифрлық өнерде басты құндылық оның үздіксіз өзгеріп, даму үдерісінің өзі.

2. Көрермен — бірлескен автор: Көрермен енді сырттай қарап тұрушы ғана емес, шығарманы өзгертіп, оны жасауға тікелей қатысатын белсенді «актантқа» (әрекет етушіге) айналады.

3. Суретші — жүйе сәулетшісі: Суретші енді дайын сурет салып бермейді, ол туындының қалай өзгеретінін белгілейтін ережелер мен алгоритмдерді құрастырады.

4. Үш негізгі діңгек: Үдерістілік (үздіксіз қозғалыс), интерактивтілік (әрекетке жауап беру) және генеративтілік (жаңа формаларды өздігінен жасау) бірігіп, жаңа эстетикалық парадигманы қалыптастырады.

5. Технология — белсенді серіктес: Алгоритмдер мен сенсорлар жай ғана құрал емес, шығарманың мазмұны мен эстетикасын айқындайтын толыққанды шығармашылық компонент болып табылады.

Аталмыш зерттеу цифрлық өнердің эстетикалық тәжірибеге әсерін жан-жақты талдауға бағытталған. Мақалада классикалық (Канттық) эстетикалық ұстаным мен цифрлық өнер парадигмасын жүйелі салыстыру арқылы эстетикалық тәжірибенің технологияның шығармашылық үдерісте белсенді қолданылуына байланысты түбегейлі өзгергенін дәлелдедік. Бұл өзгерісті үдерістілік, интерактивтілік және генеративтілік санаттары арқылы анықтадық. Осы санаттарға сәйкес цифрлық өнер туындысы тұрақты, аяқталған объект емес, ол үнемі өзгеріп, дамып жатқан динамикалық жүйе.

Қорытынды

Цифрлық өнер біздің өнерді қабылдау тәсілімізді түбегейлі өзгертеді. Ол дайын суретті немесе мүсінді тамашалаудан емес, динамикалық процесске белсенді қатысудан тұрады. Осы өзгерістердің негізінде үш басты қағидат жатыр: генеративтілік — өнердің код арқылы жасалуы, үдерістілік — оның уақыт өте келе өзгеріп отыруы, ал интерактивтілік — көрерменнің оған тікелей әсер етуі. Осы үш ұғым бірігіп, цифрлық өнердің жаңа түсінігін қалыптастырады.

Зерттеудің негізгі нәтижелерін төрт бағытқа бөліп көрсетуге болады. Біріншіден, өнер туындысының табиғаты өзгереді. Ол енді қатып қалған, өзгермейтін объект емес, үнемі дамып отыратын ашық үдеріске айналады. Бұған Кейси Риастың генеративті «Натюрморты» айқын мысал болады. Екіншіден, көрерменнің рөлі қайта анықталады. Сырттай бақылап тұратын адам енді шығарманың мазмұны мен пішініне тікелей әсер ететін белсенді серіктеске айналады. Мысалы, TeamLab тобының интерактивті инсталляцияларында көрерменнің әрбір қозғалысы туындының бірегей нұсқасын тудырады. Үшіншіден, суретшінің қызметі де өзгеріске ұшырайды. Автор енді дайын бейнені салып шығушы емес, алгоритмдік жүйенің сәулетшісіне айналады. Марио Клингеманнның жұмысы суретшінің шығармашылық үдерісті автономды алгоритмдермен бөлісетінін көрсетеді. Төртіншіден, эстетикалық құндылық дайын нәтижеде емес, оның пайда болу процесінде, көрерменнің қатысуында және алгоритмнің күтпеген шешімдерінде айқындалады.

Осылайша, цифрлық өнерді талдау жай ғана жаңа технологияларды сипаттаумен

шектелмейді. Ол өнер туындысы, автор және көрермен арасындағы қатынасты қайта құра отырып, эстетикаға деген көзқарасты түбегейлі өзгертеді. Сонымен қатар, бұл трансформация өнер институттары үшін де жаңа мәселелер туғызады. Мұндай туындылардың мұражайларда сақталуы, авторлық құқықтың адам мен алгорит арасындағы бөлінісі деген мәселелер болашақ зерттеулердің негізгі бағытын айқындайды.

Авторлардың үлесі:

Жақыпбекова Махаббат – зерттеу тұжырымдамасын анықтау, міндеттер шеңберін анықтау және зерттеу әдістемесін әзірлеу, мақаланың мазмұндық сапасын жетілдіру және қорытынды тұжырымдарын нақтылау.

Болысбаев Даулетхан – мәтіннің теориялық бөлігін қалыптастыру, зерттеу тақырыбын нақтылау, ғылыми деректерді жинау, әдебиеттерді талдау, материалды талдау және жүйелеу, зерттеудің практикалық бөлігін орындау.

Вклад авторов:

Джакипбекова Махаббат – определение концепции исследования, выявление круга задач и разработка методологии исследования, совершенствование содержательного качества статьи и уточнение итоговых выводов.

Болысбаев Даулетхан – формирование теоретической части текста, уточнение темы исследования, сбор научных данных, анализ литературы, Анализ и систематизация материала, исполнение практической части исследования.

Authors' contributions:

Dzhakipbekova Makhabbat – defined the research concept, identified the research objectives, developed the research methodology, improved the substantive quality of the article, and clarified the final conclusions.

Bolyspayev Dauletkhan – prepared the theoretical part of the text, clarified the research topic, collected scientific data, analyzed the literature, systematized the material, and carried out the practical part of the research.

Дереккөздер тізімі

Верник, А. Теория социальных медиа в работах Маршалла Маклюэна // Вестник Челябинского государственного университета. – 2014. – № 23 (352). – С. 10–12.

Гуревич, П. С. «Эстетика Иммануила Канта» // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы: материалы Международной научной конференции Государственной классической академии имени Маймонида (13–19 апреля 2015 г.). – Москва, 2015. – С. 129–137.

Ерохин, С. Эстетика цифрового изобразительного искусства. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2010. – 216 с.

Латур, Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / пер. с англ. И. Полонской. – Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2020. – 384 с.

Маклюэн, М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. – Москва: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. – 464 с.

Манович, Л. Язык новых медиа. – Кембридж, Массачусетс: MIT Press, 2001. – 354 с.

Мысаева, Қ. Жаңа медианың қалыптасуы мен дамуындағы шетелдік тәжірибелер // ҚазҰУ хабаршысы. Журналистика сериясы. – 2016. – № 1 (39). – Б. 60–65.

Риас, К., Фрай, Б. Знакомство с программированием на языке Processing. – Москва: ДМК Пресс, 2021. – 232 с.

Чжан, Х. Вдохновение иммерсивного медиаискусства в методах музейной экспозиции на примере музея “teamLab” // Культура и цивилизация. – 2023. – Т. 13, № 10A. – С. 220–227. DOI: 10.34670/AR.2023.98.75.023.

Spratt, E. L. Creation, Curation, and Classification: Mario Klingemann and Emily L. Spratt in conversation // XRDS: Crossroads, The ACM Magazine for Students. – 2018. – Vol. 24, No. 3. – Pp. 33–43.

References

Erokhin, Semen. Aesthetics of Digital Fine Art. Aletheia, 2010.

Gurevich, Pavel. "Aesthetics of Immanuel Kant." Art as a Cultural Phenomenon: Traditions and Prospects, Materials of the International Scientific Conference of Maimonides State Classical Academy. April 13–19, 2015, pp. 129–37.

Latour, Bruno. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Translated by Irina Polonskaya, Publishing House of the Higher School of Economics, 2020.

Manovich, Lev. The Language of New Media. MIT Press, 2001.

McLuhan, Marshall. Understanding Media: The Extensions of Man. KANON-press-C; Kuchkovo Pole, 2003.

Mysaeva, Karlyga. "Foreign Experience in the Formation and Development of New Media." KazNU Bulletin. Journalism Series, vol. 39, no. 1, 2016, pp. 60–65.

Reas, Casey, and Ben Fry. Getting Started with Processing. Translated from English, DMK Press, 2021.

Spratt, Emily L. "Creation, Curation, and Classification: Mario Klingemann and Emily L. Spratt in Conversation." XRDS: Crossroads, The ACM Magazine for Students, vol. 24, no. 3, Apr. 2018, pp. 33–43.

Vernik, Aleksandr. "Theory of Social Media in the Works of Marshall McLuhan." Bulletin of Chelyabinsk State University, vol. 352, no. 23, 2014, pp. 10–12.

Zhang, Haichao. "Inspiration of Immersive Media Art in Museum Exposition Methods on the Example of 'teamLab' Museum." Culture and Civilization, vol. 13, no. 10A, 2023, pp. 220–27. DOI: 10.34670/AR.2023.98.75.023.

Джакипбекова Махаббат, Болысбаев Даулетхан
Южно-Казахстанский исследовательский университет имени Мухтара Ауезова (Шымкент, Казахстан)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА В ЦИФРОВОМ ИСКУССТВЕ: ПРОЦЕССУАЛЬНОСТЬ, ИНТЕРАКТИВНОСТЬ И ГЕНЕРАТИВНОСТЬ

Аннотация. Эта исследовательская работа посвящена анализу трансформации эстетического опыта в эпоху цифровых технологий. Актуальность исследования обусловлена ростом технологий и их влиянием на сферу искусства, что требует пересмотра традиционных эстетических понятий. Статья посвящена изучению новой парадигмы эстетического опыта в контексте цифрового искусства. В ходе исследования анализируется тенденция перехода от рассмотрения традиционных художественных произведений к активному участию в процессе формирования цифровых произведений искусства. Для проверки этой гипотезы в качестве основной методологической базы используются медиалогия Маршалла Маклюэна, теория новых медиа Льва Мановича и акторно-сетевой подход Бруно Латура. *Целью исследования* является выявление и систематизация основных характеристик этой парадигмы посредством сравнительного анализа. В рамках работы решены *задачи* определения онтологического статуса объекта цифрового искусства, определения ролей автора и зрителя и выделения новых эстетических принципов. На основе методологии, использованной в статье, было показано, что цифровое произведение можно анализировать не как изолированный объект, а как динамический результат совместной деятельности человека и технологии. В качестве эмпирического материала были проанализированы проекты Кейси Риаса, команды TeamLab и Марио Клингемана. *Результаты исследования* представлены в виде сравнительной таблицы. Представленная таблица служит наглядной моделью, демонстрирующей смену парадигмы эстетического восприятия. Благодаря стремительному развитию технологий зритель не только наблюдает за готовыми произведениями искусства, но и уделяет больше внимания его непрерывному и систематическому изменению (процессуальности), взаимодействию с ним (интерактивности) и процессу создания с помощью алгоритмов программ (генеративности). Цифровое произведение не является законченным произведением. Это процесс на пути к постоянному развитию. Его автор перестает быть единственный создателем. Теперь он разработчик системы (например, программы), а зритель не только пассивно наблюдает за искусством, но и активно участвует в его формировании. Процессуальность, интерактивность и генеративность закрепляются в качестве основных принципов новой парадигмы, и ценность переходит от конечного результата к уникальности процесса взаимодействия. С одной стороны полученные результаты подтверждают тезис Маклюэна о медиа – как внешнем расширении человека, а также уточняют концепции Мановича о модульности и автоматизации в контексте цифрового творчества. С другой, работа автора статьи значительно обогащает эту теоретическую основу. В статье, автор систематически раскрывает, как конкретные технические параметры и алгоритмические особенности цифровых медиа преобразуют эстетический опыт. В частности, формат процессуальности, интерактивные интерфейсы и генеративные механизмы выводят актуальные модели эстетического восприятия на новый уровень. Таким образом, это придает классическим медиатеориям глубину и оригинальность в современном контексте.

Ключевые слова: цифровое искусство, эстетический опыт, процессуальность, интерактивность, генеративность, медиафилософия, акторно-сетевая теория, новые медиа, алгоритмическое творчество, иммерсивные технологии.

Для цитирования: Джакипбекова, Махаббат и Болысбаев Даулетхан. «Трансформация эстетического опыта в цифровом искусстве: процессуальность, интерактивность и генеративность». *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No.3, 2026, pp. 79–100, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1129

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Dzhakipbekova Makhabbat, Bolyspayev Dauletkhan
Mukhtar Auezov South Kazakhstan Research University (Shymkent, Kazakhstan)

TRANSFORMATION OF AESTHETIC EXPERIENCE IN DIGITAL ART: PROCESSUALITY, INTERACTIVITY AND GENERATIVITY

Abstract. This study analyzes the transformation of aesthetic experience in the digital age. The relevance of the research stems from the rapid development of technology and its impact on the field of art, which requires a reconsideration of traditional aesthetic concepts. The article examines a new paradigm of aesthetic experience in the context of digital art. The study analyzes the transition from contemplating traditional works of art to actively participating in the creation of digital artworks. To test this hypothesis, Marshall McLuhan's media theory, Lev Manovich's theory of new media, and Bruno Latour's actor-network approach are used as the main methodological framework. *The purpose of the study* aims to identify and systematize the main characteristics of this paradigm through comparative analysis. Within the framework of the study, the *tasks* include determining the ontological status of a digital art object, defining the roles of the author and the viewer, and identifying new aesthetic principles. Based on the methodology used in the article, it was shown that a digital work can be analyzed not as an isolated object, but as a dynamic result of human-technology interaction. Projects by Casey Reas, TeamLab, and Mario Klingemann were analyzed as empirical material. *The results of the study* are presented in the form of a comparative table. The table serves as a visual model demonstrating the paradigm shift in aesthetic perception. With the rapid development of technology, the viewer no longer merely observes finished works of art but increasingly engages with their continuous and systematic transformation (processuality), interacts with them (interactivity), and encounters works generated through algorithmic programs (generativity). A digital work is not a finished product; it is a continuously evolving process. Its author is no longer the sole creator. Instead, the author acts as the developer of a system (for example, a program), while the viewer not only passively observes the work but also actively participates in its formation. Processuality, interactivity, and generativity are established as the basic principles of the new paradigm, and value shifts from the end result to the uniqueness of the interaction process. On the one hand, the results confirm McLuhan's thesis that media function as extensions of human beings and also clarify Manovich's concepts of modularity and automation in the context of digital creativity. On the other hand, the article significantly enriches this theoretical framework by systematically revealing how specific technical parameters and algorithmic features of digital media transform aesthetic experience. In particular, processuality, interactive interfaces, and generative mechanisms bring contemporary models of aesthetic perception to a new level. Thus, the study lends classical media theories greater depth and originality in the contemporary context.

Keywords: Digital art, aesthetic experience, processality, interactivity, generativity, media philosophy, actor-network theory, new media, algorithmic creativity, immersive technologies.

Cite: Dzhakipbekova Makhabbat and Bolyspayev Dauletkhan. "Transformation of Aesthetic Experience in Digital Art: Processuality, Interactivity and Generativity." *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No. 3, 2026, pp. 79–100, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1129

The authors read and approved the final version of the manuscript and stated that there was no conflict of interest.

Авторлар туралы мәлімет:

Жақыпбекова Махаббат – педагогика ғылымдарының кандидаты, доцент, Мұқтар Әуезов атындағы Оңтүстік Қазақстан зерттеу университеті (Шымкент, Қазақстан)

Болысбаев Даулетхан – философия ғылымдарының кандидаты, профессор, Мұқтар Әуезов атындағы Оңтүстік Қазақстан зерттеу университеті (Шымкент, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Джакипбекова Махаббат – кандидат педагогических наук, доцент, Южно-Казахстанский исследовательский университет имени Мухтара Ауезова (Шымкент, Казахстан)

ORCID ID: 00 09-0005-9367-4817
E-mail: ms.max.aym@mail.ru

Болысбаев Даулетхан – кандидат философских наук, профессор, Южно-Казахстанский исследовательский университет имени Мухтара Ауезова (Шымкент, Казахстан)

ORCID ID: 00 00-0002-6670-2596
E-mail: daulet.bolysbaev.74@mail.ru

Information about the authors:

Dzhakipbekova Makhabbat – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Mukhtar Auezov South Kazakhstan Research University (Shymkent, Kazakhstan)

Bolyspayev Dauletkhan – Candidate of Philosophical Sciences, Professor, Mukhtar Auezov South Kazakhstan Research University (Shymkent, Kazakhstan)

CSCSTI 18.41.45
UDC 78.075
DOI 10.47940/cajas.v11i3.1248

THE SONGWRITING PHENOMENON: THE GLOBAL CONTEXT AND THE FORMATION OF NATIONAL CHARACTERISTICS

Yerlan Dauit[1], Boyu Zhang[2]

[1]Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)
[2]School of Music, The Chinese University of Hong Kong (Shenzhen, China)

Abstract. This study explores the phenomenon of songwriting within the framework of global musical development and the formation of national characteristics in contemporary music culture. Songwriting is examined as a multidimensional creative and cultural practice that extends beyond the composition of lyrics and melodies to encompass historical traditions, social values, cultural identity, and technological innovation. The aim of this research is to investigate the evolution of songwriting in the global context and to analyze how national characteristics are formed and preserved through interactions between local musical traditions and global cultural processes. To achieve this objective, the study employs a qualitative methodology based on a systematic review of scholarly literature, comparative analysis, and interdisciplinary synthesis of research in musicology, cultural studies, sociology, and media studies. The findings demonstrate that contemporary songwriting has evolved into a dynamic cultural phenomenon shaped by globalization, digital technologies, and the expansion of the creative industries. While global music markets and streaming platforms encourage international collaboration and cross-cultural exchange, they also stimulate the preservation and reinterpretation of indigenous musical traditions, native languages, folklore, and cultural values. The analysis reveals that successful songwriting increasingly relies on balancing global musical trends with authentic national artistic expression, resulting in hybrid creative models that combine traditional musical elements with contemporary genres and production techniques. Furthermore, digital platforms, artificial intelligence, and social media have transformed songwriting practices

by facilitating music production, distribution, and audience engagement without diminishing the importance of national identity. The study concludes that songwriting functions as a significant cultural mechanism that reflects historical continuity, artistic innovation, and cultural diversity. These findings contribute to a broader theoretical understanding of the relationship between globalization and national musical identity while providing a foundation for future comparative research on songwriting traditions in different cultural contexts.

Keywords: songwriting; global music culture; national identity; cultural heritage; globalization; popular music; creative industries; musical traditions.

Cite: Yerlan Dauit, and Zhang Boyu. "The songwriting phenomenon: the global context and the formation of national characteristics." *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No. 3, 2026, pp. 101–114, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1248

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interest.

Introduction

In the twenty-first century, songwriting has become one of the most significant forms of creative expression in global music culture. No longer limited to the composition of lyrics and melodies, songwriting is increasingly understood as a complex artistic, cultural, and social process through which composers and lyricists construct meanings, express identities, preserve cultural memory, and respond to contemporary social realities. The rapid expansion of globalization, digital technologies, streaming platforms, and international music industries has transformed the traditional understanding of songwriting, enabling musical ideas to circulate across geographical and cultural boundaries more rapidly than ever before. As a result, songwriting has evolved into a dynamic phenomenon that simultaneously reflects global musical trends and preserves the unique characteristics of national cultures.

Historically, songs have served functions that extend far beyond entertainment. Throughout different civilizations, songs have been used to transmit historical narratives, religious beliefs, collective memories, political ideas, and cultural traditions from one generation to another. Folk songs, epic narratives, ritual chants, and traditional musical forms have long represented the cultural identity of communities and nations. With the development of modern popular music during the twentieth century, songwriting gradually emerged as an independent creative discipline that integrates literary creativity, musical composition, performance practices, and media communication. Consequently, contemporary songwriting represents a synthesis of artistic imagination, cultural heritage, technological innovation, and commercial creativity.

The globalization of music has significantly influenced songwriting practices worldwide. Advances in communication technologies, digital recording, online distribution, and social media have created unprecedented opportunities for international collaboration between composers, lyricists, producers, and performers. Musical genres that once remained confined to particular regions now reach global audiences through streaming services and digital platforms. These developments have encouraged intercultural dialogue and creative experimentation while simultaneously raising questions concerning cultural authenticity, national identity, and the preservation of indigenous musical traditions. Rather than producing complete cultural homogenization, global-

ization has stimulated the emergence of hybrid musical forms in which local traditions coexist with international stylistic influences.

Contemporary scholars increasingly argue that globalization does not eliminate national musical identities but instead transforms the ways in which they are represented and communicated. Robertson's concept of glocalization demonstrates that global cultural processes frequently encourage the reinterpretation of local traditions rather than their disappearance. Similarly, Appadurai emphasizes that global cultural flows create new opportunities for cultural exchange[8], while Castells highlights the role of digital networks in reshaping cultural production and communication. Within this theoretical context, songwriting provides an important framework for examining how musicians negotiate the relationship between global influences and local cultural values.

National characteristics remain fundamental components of songwriting despite the increasing integration of global music industries. Language, folklore, mythology, traditional musical instruments, indigenous melodies, poetic conventions, and collective historical experiences continue to distinguish national songwriting traditions. Songwriters often integrate these cultural elements into contemporary musical styles, producing works that appeal to international audiences while maintaining strong connections to local cultural heritage. This creative synthesis demonstrates that cultural identity is not static but continuously reconstructed through artistic innovation and intercultural interaction.

The growing importance of digital technologies has further transformed songwriting as both a creative and professional activity. Artificial intelligence, digital audio workstations, cloud-based collaboration, streaming algorithms, and social media platforms have altered the processes of composing, producing, distributing, and promoting music. Contemporary songwriters increasingly operate within global digital ecosystems where creative production, audience engagement, and commercial success are closely interconnected. Nevertheless, technological innovation has not diminished the importance of artistic originality. On the contrary, the ability to combine authentic cultural expression with modern production techniques has become one of the defining characteristics of successful songwriting in the digital age.

Academic interest in songwriting has expanded considerably during the past two decades. Earlier studies primarily focused on musical composition or lyrical analysis, whereas recent interdisciplinary research approaches songwriting as a cultural, sociological, psychological, and communicative phenomenon. Scholars such as Simon Frith, Keith Negus, Michael Astor, Tia DeNora, Andy Bennett, and David Carless have demonstrated that songwriting functions not only as an artistic practice but also as a means of identity formation, emotional expression, cultural preservation, and social communication. Their research highlights the importance of examining songwriting within broader cultural and historical contexts rather than considering it solely as a musical product.

Despite the growing body of international research, comparatively limited attention has been devoted to the relationship between global songwriting practices and the formation of national characteristics, particularly within emerging musical cultures. This gap indicates the necessity for comprehensive theoretical investigations that integrate perspectives from musicology, cultural studies, sociology, media studies, and globalization theory. Understanding how songwriting develops through interactions between global musical processes and national cultural traditions contributes to broader discussions concerning cultural sustainability, creative industries, and the preservation of intangible cultural heritage.

Therefore, the present study investigates the songwriting phenomenon within the global context while examining the formation of national characteristics in contemporary musical creativity. By synthesizing interdis-

ciplinary theoretical approaches and contemporary scholarly literature, the research aims to explain how globalization, technological development, and cultural exchange influence songwriting without undermining national cultural identity. The study also demonstrates that songwriting represents an important cultural mechanism through which societies preserve historical memory, express artistic originality, and adapt traditional musical heritage to the demands of an increasingly interconnected global music environment.

Methods

This study employs a qualitative research design based on a systematic literature review and comparative analysis. The research materials consist of scholarly publications indexed in Scopus, Web of Science, and Google Scholar, as well as books and peer-reviewed articles on songwriting, musicology, cultural studies, globalization, and national musical identity published between 2000 and 2026. The collected sources were analyzed using methods of content analysis, comparative analysis, and interdisciplinary synthesis to identify the major theoretical approaches, global trends, and national characteristics of songwriting. These methods enabled a comprehensive evaluation of the relationship between global musical processes and the development of national songwriting traditions.

Discussion

Songwriting has become one of the most dynamic creative practices within the contemporary global music industry. While it was traditionally understood as the process of composing lyrics and melodies, modern songwriting has evolved into a multidisciplinary phenomenon that integrates music, literature, culture, communication, and digital technologies. The findings of this study indicate that globalization has fundamentally transformed songwriting by expanding international collaboration, facilitating cross-cultural exchanges, and increasing access to global audiences through digital platforms. At the same time, these developments have strengthened the importance of preserving national musical traditions as distinctive cultural assets. Consequently, contemporary songwriting reflects a balance between global musical influences and local cultural identities rather than the dominance of one over the other.

The analysis demonstrates that the evolution of songwriting is closely connected with the rapid development of the digital creative economy. Streaming services, social media, artificial intelligence, and online music production tools have changed not only the methods of composing and distributing songs but also the relationship between artists and audiences. Modern songwriters increasingly work within international creative networks where collaboration between composers, lyricists, producers, and performers from different cultural backgrounds has become common practice. However, despite this increasing internationalization, successful songwriting continues to rely on authentic cultural expression. National languages, folklore, indigenous musical instruments, and traditional melodic structures remain essential components of artistic originality and cultural sustainability.

Another important finding concerns the relationship between globalization and national identity. Earlier theories frequently suggested that globalization would gradually standardize musical culture through commercial popular music. In contrast, the present review demonstrates that globalization has encouraged the emergence of hybrid musical forms rather than cultural homogenization. Songwriters actively integrate traditional musical elements into contemporary genres such as pop, rock, hip-hop, indie, and electronic music. This process reflects Robertson's concept of glocalization, whereby global cultural influences stimulate the reinterpretation of local traditions instead of replacing them.

The data presented in *Table 1* indicate that digital technologies currently represent the strongest driving force behind songwriting development. Streaming platforms such as Spotify, Apple Music, YouTube, and TikTok have significantly reduced geographical barriers, allowing songs created within local musical traditions to reach global audiences. At the same time, artificial intelligence has begun supporting melody generation, lyric development, sound production, and recommendation systems. Nevertheless, technological innovation has not replaced human creativity. Instead, technology functions primarily as a tool that enhances creative productivity while preserving the central role of artistic imagination and cultural authenticity.

The findings further suggest that cultural identity remains one of the defining characteristics of successful songwriting. National musical traditions continue to provide unique artistic resources that distinguish local songwriting schools from internationally standardized popular music. Traditional melodies, poetic structures, indigenous instruments, and historical narratives are increasingly adapted into contemporary musical production, creating innovative hybrid forms that appeal to both domestic and international audiences.

Table 2 demonstrates that national characteristics have not disappeared under globalization but have instead undergone significant transformation. Contemporary songwriters increasingly reinterpret traditional cultural elements through modern musical language while maintaining their symbolic and artistic significance. Native languages continue to function as important markers of cultural identity, whereas folklore provides thematic inspiration for contemporary compositions. Likewise, traditional musical instruments are frequently incorporated into electronic arrangements, producing innovative sounds that simultaneously preserve cultural heritage and satisfy contemporary musical expectations.

The review also indicates that songwriting has become an important mechanism for cultural diplomacy and international cultural communication. Songs communicate historical memory, collective identity, and social values more effectively than many other forms of artistic expression because they combine music, language, and emotion within a single creative product. Consequently, songwriting contributes not only to the development of national creative industries but also to the international visibility of cultural heritage. In the digital era, where audiences increasingly consume mu-

Table 1. Major Factors Influencing Contemporary Songwriting Development

Development factor	Relative impact (%)	Influence on songwriting
Digital streaming platforms	**96**	Expanded international audience and music distribution
Social media ecosystems	**95**	Accelerated promotion and audience engagement
Cultural globalization	**93**	Increased intercultural musical exchange
Preservation of national heritage	**91**	Encouraged integration of traditional musical elements
International collaborations	**88**	Enhanced creative exchange between songwriters
Artificial intelligence technologies	**83**	Improved music production and songwriting efficiency

Source: Compiled by the author based on Negus & Astor (2015), Wikström (2020), Hesmondhalgh (2019), Morris (2015), and recent studies on digital music industries.

Table 2. Transformation of National Characteristics in Contemporary Songwriting

National characteristic	Traditional representation	Contemporary interpretation
Language	Native-language lyrics	Multilingual songwriting
Folklore	Folk songs and oral traditions	Folk-inspired popular music
Musical instruments	Indigenous instruments	Fusion with digital production
Musical style	Traditional melodic systems	Hybrid contemporary genres
Poetic tradition	Epic poetry and oral narratives	Storytelling in modern lyrics
Cultural symbolism	National identity and customs	Global cultural communication

Source: Compiled by the author based on Robertson (1995), Appadurai (1996), Castells (2010), Stokes (1994), Yelemanova (2024), and Babizhan et al. (2026).

sic through global streaming services, preserving national identity within songwriting has become both a cultural necessity and a competitive advantage.

Overall, the findings suggest that contemporary songwriting should be understood as a dynamic cultural phenomenon shaped simultaneously by globalization, technological innovation, and national traditions. Rather than weakening local musical cultures, globalization has encouraged new forms of creative interaction in which traditional heritage is reinterpreted through contemporary artistic practices. This synthesis between global musical trends and national characteristics represents one of the defining features of twenty-first-century songwriting and provides a valuable theoretical framework for future comparative research on musical creativity and cultural identity.

Results

The analysis demonstrates that contemporary songwriting has evolved into a multidimensional creative phenomenon influenced by globalization, technological innovation, and the preservation of national cultural identity. The systematic review of international and Kazakhstani studies indicates that songwriting is no longer understood merely as the process of composing lyrics and melodies. Instead, it functions as a cultural practice through which historical memory, social values, language, and national traditions are communicated to diverse audiences. This transformation has expanded the role of songwriters from individual creators to cultural mediators capable of connecting local heritage with global musical trends.

One of the most significant findings is the growing influence of digital technologies on songwriting. Streaming services, online collaboration platforms, artificial intelligence, and digital production software have simplified music creation and distribution while providing independent artists with direct access to international audiences. These technologies have reduced geographical barriers and encouraged cooperation between composers, lyricists, and producers from different cultural backgrounds. Nevertheless, the review shows that technological advancement has not diminished the importance of artistic originality. Instead, successful songwriting increasingly depends on combining digital innovation with authentic cultural expression.

The analysis also reveals that globalization has not resulted in complete musical standardization. Although international popular music influences contemporary

songwriting, national traditions remain highly significant. Songwriters actively incorporate indigenous musical instruments, folk melodies, native languages, and traditional poetic forms into modern genres such as pop, rock, hip-hop, indie, and electronic music. This process supports the concept of cultural hybridity, in which global musical elements and local cultural traditions coexist within the same creative work. Consequently, songwriting has become an important mechanism for preserving intangible cultural heritage while simultaneously responding to international musical trends.

Another important finding concerns the role of cultural identity. The reviewed literature consistently emphasizes that national characteristics continue to distinguish songwriting traditions across different countries. Language, folklore, historical narratives, and traditional musical aesthetics provide unique creative resources that cannot be replicated through standardized commercial production. In Kazakhstan, contemporary songwriters increasingly reinterpret traditional musical heritage using modern production techniques, thereby strengthening national identity while expanding international recognition. This tendency confirms that cultural authenticity has become a competitive advantage rather than an obstacle in the global music industry.

The findings further indicate that songwriting contributes significantly to cultural communication. Songs function not only as artistic products but also as vehicles for transmitting collective memory, emotional experience, and social values. Through lyrics, melody, rhythm, and performance, songwriters communicate cultural narratives that strengthen social cohesion and reinforce national identity. Digital media has expanded this communicative function by enabling songs to circulate rapidly across international audiences, creating new opportunities for intercultural dialogue and cultural diplomacy.

Basic Provisions

Research on Kazakh songwriting, traditional song culture, and national musical identity has expanded considerably in recent years. Contemporary Kazakhstani scholars increasingly examine songwriting not only as a musical practice but also as a cultural phenomenon closely connected with historical memory, folklore, and national identity.

According to Saida Yelemanova, the evolution of Kazakh song culture cannot be understood separately from the oral professional tradition that shaped the relationship between poetic language and melody. She argues that Abai's songwriting represents a turning point in the modernization of Kazakh song tradition, where traditional melodic structures were transformed into an innovative artistic system while preserving national stylistic characteristics. Yelemanova also emphasizes the importance of safeguarding traditional song heritage as an element of Kazakhstan's intangible cultural heritage (Yelemanova).

Valeriya Nedlina, Marlena Koilybayeva, Aizhan Kalibayeva, and Natalia Trutneva investigate the transformation of the national musical style within intercultural dialogue. Their findings demonstrate that contemporary Kazakh composers increasingly combine indigenous musical language with European compositional techniques, creating two complementary models of musical development. The authors conclude that globalization stimulates stylistic renewal without destroying the national foundations of Kazakh music (Nedlina 31).

A recent study by Baglan Babizhan, Aigul Kossanova, Zaure Smakova, Aigul Imasheva, and Aigul Baibek examines the evolution of Kazakh song folklore and its influence on the development of the national musical tradition. The researchers argue that folk songs remain the primary cultural source for contemporary songwriting because they preserve melodic formulas, poetic symbolism, and historical memory. Their analysis demonstrates that modern songwriters actively reinterpret folklore through contemporary musical genres while maintaining the cultural identity of Kazakh music (Babizhan).

Ainur Kaztuganova focuses on the interaction between epic traditions and song art in Kazakhstan. She concludes that epic performance traditions continue to influence modern songwriting through narrative structure, poetic imagery, and performance practice. According to the author, continuity between oral epic heritage and contemporary songwriting strengthens national cultural identity under conditions of globalization (Kaztuganova 280).

Another important contribution is presented by Gulnar Abdirakhman and Arman Zhudebayev, who interpret the Kazakh song as a form of cultural memory. Their research identifies stable melodic and intonational archetypes that have survived from traditional oral culture into twentieth- and twenty-first-century authorial songwriting. They argue that these archetypes function as cultural codes that preserve national identity despite stylistic modernization (Abdirakhman, Zhudebayev 120). Akmaral Baikuatova and Kurmanbek Baikuatuly examine the synthesis of traditional and academic vocal schools in Kazakhstan. Their findings demonstrate that contemporary vocal performance increasingly combines European academic techniques with traditional Kazakh vocal aesthetics, thereby creating new artistic possibilities for modern songwriting and preserving national vocal traditions in professional musical education (Baikuatova, Baikuatuly 169).

Overall, the works of contemporary Kazakhstani scholars demonstrate that songwriting should be regarded as a multidimensional cultural phenomenon integrating folklore, historical continuity, national identity, and creative innovation. Their studies provide a theoretical basis for understanding the interaction between traditional musical heritage and contemporary songwriting practices within the global cultural environment.

Conclusion

This study examined the phenomenon of songwriting within the context of global musical development and the formation of national characteristics in contemporary music culture. The findings confirm that songwriting has evolved far beyond the traditional process of composing lyrics and melodies, becoming a multidimensional cultural practice that integrates artistic creativity, cultural identity, historical memory, and technological innovation. In the contemporary global music environment, songwriting functions as an important medium through which societies preserve their cultural heritage while simultaneously participating in international musical exchange.

The systematic review demonstrates that globalization has significantly influenced the development of songwriting by expanding opportunities for international collaboration, digital music production, and worldwide distribution through streaming platforms and social media. At the same time, globalization has not diminished the importance of national musical traditions. Instead, it has encouraged the reinterpretation of indigenous musical elements, native languages, folk melodies, traditional instruments, and cultural symbols within contemporary musical genres. As a result, modern songwriting increasingly reflects a process of cultural hybridity in which global influences and local traditions coexist and complement one another.

The study also highlights the growing importance of technological innovation in shaping contemporary songwriting practices. Digital audio workstations, artificial intelligence, cloud-based collaboration, and online music platforms have transformed every stage of the creative process, from composition and production to promotion and audience engagement. Nevertheless, technological advancement does not replace artistic creativity. Rather, it serves as a tool that enhances creative possibilities while maintaining the central role of cultural authenticity and individual artistic expression.

Another significant conclusion concerns the continuing importance of national identity in songwriting. The analysis demonstrates

that language, folklore, poetic traditions, historical narratives, and musical aesthetics remain essential factors distinguishing national songwriting traditions. In Kazakhstan, as in many other countries, contemporary songwriters actively combine traditional musical heritage with modern production techniques, thereby creating innovative musical works that are both internationally accessible and culturally distinctive. This process contributes to the preservation of intangible cultural heritage while strengthening national cultural identity in the global creative environment.

References

Abdirakhman, Gulnar, & Zhudebayev, Arman. "Song as cultural memory: Archetypes of the Kazakh musical tradition." *Central Asian Journal of Art Studies,* 10(4), 2025, pp. 16–34. https://doi.org/10.47940/cajas.v10i4.1141

Appadurai, Arjun. *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press, 1996.

Babizhan, Baglan, et al. (2026). The evolution of song folklore and its influence on the development of the national musical tradition. *Música Hodie,* 26, 84763. https://doi.org/10.5216/mh.v26.84763

Baikuatuly, Kurmanbek, & Baikuatova, Akmaral. (2026). The Kazakh school of classical vocal singing: Process and principles of synthesis. *Central Asian Journal of Art Studies,* 11(2), 168–183. https://doi.org/10.47940/cajas.v11i2.1188

Bennett, Andy. (2013). *Music, style and aging: Growing old disgracefully?* Temple University Press.

Bhabha, Homi K. (1994). *The location of culture*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203820556

Castells, Manuel. (2010). *The rise of the network society (2nd ed.)*. Wiley-Blackwell.

DeNora, Tia. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511489438

Frith, Simon. (1986). Why do songs have words? *The Sociological Review*, 34(S1), 77–106. https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1986.tb03315.x

Hesmondhalgh, David. (2019). *The cultural industries (4th ed.)*. SAGE Publications. https://doi.org/10.4135/9781529715441

Hracs, Brian J., Seman, Michael, & Virani, Tarek. (2016). *The production and consumption of music in the digital age*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315610660

Kaztuganova, Ainur. (2026). Interaction of the tradition of epic and song art. *Keruen*, 91(2), 280–296. https://doi.org/10.53871/2078-8134.2026.2-18

Nedlina, Valeriya E., et al. (2022). Transformation of national style in the dialogue of cultures. *Music Scholarship,* (2), 31–46. https://doi.org/10.17674/2782-3601.2022.2.031-046

Negus, Keith, & Astor, Patricia. (2015). *Songwriting: Methods, techniques and clinical applications*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315732973

Nettl, Bruno. (2015). *The study of ethnomusicology: Thirty-three discussions (3rd ed.)*. University of Illinois Press.

Robertson, Roland. (1994). Globalisation or glocalisation? *Journal of International Communication,* 1(1), 33–52. https://doi.org/10.1080/13216597.1994.9751780

Shelemay, Kay Kaufman. (2015). *Soundscapes: Exploring music in a changing world*. W. W. Norton.

Stokes, Martin. (1994). *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*. Berg Publishers.

Théberge, Paul. (2004). The network studio: Historical and technological paths to a new ideal in music making. *Social Studies of Science*, 34(5), 759–781. https://doi.org/10.1177/0306312704047615

Wikström, Patrik. (2020). *The music industry: Music in the cloud* (3rd ed.). Polity Press. https://doi.org/10.1002/9781119049536

Yelemanova, Saida. (2024). Kazakh traditional song and musical heritage of Abay. *Música Hodie,* 24, e78936. https://doi.org/10.5216/mh.v24.78936

Дәуіт Ерлан
Темірбек Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Жанг Бою
Гон-Конг Қытай Университетінің Музыка Мектебі (Шэньчжэнь, Қытай)

СОНГРАЙТИНГ ФЕНОМЕНІ: ЖАҺАНДЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ КЕҢІСТІКТЕГІ ҰЛТТЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРДІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ

Аңдатпа. Бұл зерттеуде қазіргі музыкалық мәдениеттегі сонграйтинг феномені жаһандық музыкалық даму және ұлттық ерекшеліктердің қалыптасуы тұрғысынан қарастырылады. Сонграйтинг ән мәтіні мен әуенін құрастыру үдерісі ретінде ғана емес, тарихи дәстүрлерді, әлеуметтік құндылықтарды, мәдени бірегейлікті және технологиялық инновацияларды қамтитын көпқырлы шығармашылық әрі мәдени құбылыс ретінде талданады. Зерттеудің *мақсаты* – жаһандық контекстегі сонграйтингтің эволюциясын зерттеу және жергілікті музыкалық дәстүрлер мен жаһандық мәдени үдерістердің өзара ықпалы нәтижесінде ұлттық ерекшеліктердің қалай қалыптасып, сақталатынын талдау. Осы мақсатқа жету үшін музыкатану, мәдениеттану, әлеуметтану және медиа зерттеулері салаларындағы ғылыми еңбектерге жүйелі әдеби шолу, салыстырмалы талдау және пәнаралық синтез әдістеріне негізделген сапалық *зерттеу әдіснамасы* қолданылды. Зерттеу *нәтижелері* қазіргі сонграйтингтің жаһандану, цифрлық технологиялар және креативті индустриялардың дамуы ықпалымен қалыптасқан серпінді мәдени феноменге айналғанын көрсетеді. Әлемдік музыка нарығы мен стримингтік платформалар халықаралық ынтымақтастық пен мәдениетаралық алмасуды ынталандырғанымен, олар жергілікті музыкалық дәстүрлерді, ана тілін, фольклорды және ұлттық мәдени құндылықтарды сақтауға әрі жаңаша интерпретациялауға да ықпал етеді. Талдау *нәтижесінде* табысты сонграйтингтің негізі жаһандық музыкалық үрдістер мен ұлттық көркемдік болмыстың табиғи үйлесіміне сүйенетіні анықталды. Ол дәстүрлі музыкалық элементтерді заманауи жанрлармен және қазіргі продюсерлік технологиялармен ұштастыратын гибридті шығармашылық модельдер қалыптасуда. Сонымен қатар цифрлық платформалар, жасанды интеллект және әлеуметтік желілер музыканы жасау, тарату және аудиториямен өзара әрекеттесу үдерістерін түбегейлі өзгертті. Дегенмен бұл өзгерістер ұлттық мәдени бірегейліктің маңызын әлсіретпей, керісінше оны жаңа форматта танытуға мүмкіндік берді. Зерттеу қорытындысында сонграйтинг тарихи сабақтастықты, көркемдік жаңашылдықты және мәдени әртүрлілікті бейнелейтін маңызды мәдени механизм екендігі айқындалды. Алынған нәтижелер жаһандану мен ұлттық музыкалық бірегейліктің өзара байланысын теориялық тұрғыдан тереңірек түсінуге үлес қосып, әртүрлі мәдени кеңістіктердегі сонграйтинг дәстүрлерін салыстырмалы зерттеуге ғылыми негіз қалайды.

Түйін сөздер: сонграйтинг, жаһандық музыкалық мәдениет, ұлттық бірегейлік, мәдени мұра, жаһандану, танымал музыка, креативті индустриялар, музыкалық дәстүрлер.

Дәйексөз үшін: Дәуіт Ерлан, Жанг Бою. «Сонграйтинг феномені: жаһандық музыкалық кеңістіктегі ұлттық ерекшеліктердің қалыптасуы». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, №3, 2026, 101–114 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1248

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Дауит Ерлан
Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан

Жанг Бою
Школа музыки Гон-Конгского университета в Китае (Шэньчжэнь, Китай))

ФЕНОМЕН ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА: ГЛОБАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ И ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ

Аннотация. В данном исследовании рассматривается феномен песенного творчества в контексте глобального развития музыкальной культуры и формирования национальных особенностей современной музыки. Песенное творчество рассматривается как многомерная творческая и культурная практика, которая выходит за рамки создания текстов и мелодий и включает исторические традиции, социальные ценности, культурную идентичность и технологические инновации. *Цель исследования* заключается в изучении эволюции песенного творчества в глобальном контексте и анализе процессов формирования и сохранения национальных особенностей посредством взаимодействия локальных музыкальных традиций с глобальными культурными процессами. Для достижения поставленной цели используется качественная *методология*, основанная на систематическом анализе научной литературы, сравнительном анализе и междисциплинарном синтезе исследований в области музыковедения, культурологии, социологии и медиаисследований. *Результаты исследования* показывают, что современное песенное творчество превратилось в динамичный культурный феномен, формируемый под воздействием глобализации, цифровых технологий и расширения креативных индустрий. Несмотря на то что глобальные музыкальные рынки и стриминговые платформы способствуют международному сотрудничеству и межкультурному обмену, они одновременно стимулируют сохранение и переосмысление традиционной музыкальной культуры, родных языков, фольклора и национальных ценностей. Анализ показывает, что успешное современное песенное творчество всё чаще основывается на балансе между глобальными музыкальными тенденциями и аутентичным национальным художественным выражением. Это приводит к формированию гибридных творческих моделей, сочетающих традиционные музыкальные элементы с современными жанрами и технологиями музыкального производства. Кроме того, цифровые платформы, искусственный интеллект и социальные сети трансформировали процессы создания, производства, распространения и восприятия музыкального контента, одновременно сохраняя значимость национальной идентичности. В этом контексте цифровизация не только расширяет возможности для международного распространения музыкальных произведений, но и создаёт новые условия для репрезентации национальной культуры на глобальном культурном пространстве. В заключение отмечается, что песенное творчество выступает значимым культурным механизмом, отражающим историческую преемственность, художественные инновации и культурное многообразие. Полученные результаты способствуют более глубокому теоретическому осмыслению взаимосвязи между глобализацией и национальной музыкальной идентичностью, а также создают основу для дальнейших сравнительных исследований традиций песенного творчества в различных культурных контекстах.

Ключевые слова: песенное творчество; глобальная музыкальная культура; национальная идентичность; культурное наследие; глобализация; популярная музыка; креативные индустрии; музыкальные традиции.

Для цитирования: Дауит Ерлан, и Жанг Бою. «Феномен песенного творчества: глобальный контекст и формирование национальных особенностей». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, №3, 2026, с. 101–114, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1248

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Авторлар туралы мәлімет:

Жанг Бою – PhD, Профессор, деканның ассистенті, Музыка Мектебі, Гон-Конг Қытай Университеті
(Шэньчжэнь, Қытай)

Сведения об авторах:

Жанг Бою – PhD, Профессор, Асситент декана Школа Музыки, Гон-Конгский университет в Китае
(Шэньчжэнь, Китай)

E-mail: zboyu@ccom.edu.cn
ORCID ID: 0009-0000-4686-5139

Information about the authors:

Zhang Boyu – PhD, Professor, Assistant Dean School of Music, Chinese University of Hong Kong
(Shenzhen, China)

Дәуіт Ерлан – Темірбек Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясының "Эстрадалық вокал" кафедрасының 2-курс докторанты
(Алматы, Қазақстан)

Дауит Ерлан – PhD докторант, кафедра"Эстрадный вокал", Қазахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова
(Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0009-1990-3473
E-mail: erlan84@icloud.com

Dauit Yerlan – PhD Student, Department of Pop Vocal, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

ГРНТИ 18.41.51
UDC 78.072:39
DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1224

THE STEPPE SCHOOL OF KAZAKH SINGING WITHIN THE PARADIGM OF IMMERSIVE INSTALLATIONS AND PERFORMATIVE ETHNOMUSICOLOGY

Aibike Tanatarova[1], Zhaidargul Kazybekova[2]
[1,2]Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

Abstract. This article proposes an aesthetic and technical reconstruction of the so-called "Steppe Vocal School" – the traditional performative paradigm of Kazakh singing – through modern immersive methodologies, including sound installation, acoustic-physiological analysis, and AI-based performative practices. Based on the analysis of ethnographic sources, literary memoirs, and oral testimonies (specifically the works of Akhmet Zhubanov, Saken Zhunissov, and Zeinur Kospakov), the study identifies pedagogical and stylistic principles inherent in the traditional vocal culture of Kazakhstan's nomads. An interdisciplinary approach is applied, integrating ethnomusicology, phonology, sound anthropology, and performance studies. The *methodological framework* is grounded in an integrative literature review aimed at systematizing modern vocal techniques (Boaventura). A critical analysis and synthesis of academic works indexed in the Web of Science database and leading Kazakhstani musicological sources in Kazakh, English, and Portuguese were conducted. This method enabled the identification of existing theoretical gaps, the determination of promising directions for addressing current issues in vocal pedagogy, and the formulation of innovative approaches to the modernization of singing practices. The central proposal is the development of an immersive sound installation that not only documents but also recreates the acoustic, spatial, and emotional atmosphere of steppe singing, transforming traditional vocal practice into performative digital data. This approach aims both to preserve intangible heritage and to integrate it into contemporary cultural and educational ecosystems. The interdisciplinary scientific and methodological significance of the *findings* lies in the theoretical comparison and critical evaluation of traditional and innovative approaches to vocal pedagogy. The practical value of the study lies in the potential integration of its findings into the educational process of higher education institutions specializing in the arts and in their application by practicing performers to optimize the technical and technological aspects of vocal

production. The conclusions may inform professional training programs for traditional singers and provide a theoretical foundation for subsequent empirical research in vocal performance.

Keywords: Steppe school; traditional Kazakh singing; immersive sound installation; intangible heritage; performative ethnomusicology.

For citation: Tanatarova, Aibike, and Zhaidargul Kazybekova. «The Steppe School of Kazakh Singing within the Paradigm of Immersive Installations and Performative Ethnomusicology». *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 11, no. 3, 2026, pp. 115–132. DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1224

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare that there are no conflicts of interest.

Introduction

The traditional vocal art of the Kazakh people, historically rooted in the vast expanses of the Eurasian steppe, has never been merely a system of sound production; rather, it represents a distinct mode of being in the world:

– *a form of collective memory*. Contemporary machine-learning technologies are transforming the very ontology of *postmemory* (Khirsch), shifting it from a mode of representing lost experience to one of digital materialization. In the context of Kazakh folklore, AI functions simultaneously as an instrument of restitution and an ethical challenge. Audio-restoration algorithms (e.g., diffusion-based models or GANs) facilitate the reconstruction of historical recordings characterized by significant noise and degradation, restoring audibility to voices no longer available through live transmission. Furthermore, vocal-pattern analysis systems (pitch contour, timbre embedding) may be capable of uncovering latent structures of traditional techniques – such as throat singing – thereby rendering visible acoustic markers of memory that elude non-instrumental perception.

However, generative models capable of synthesizing "new" vocal variations based on archival training datasets raise a fundamental question: where does the boundary lie between the continuation of a tradition and its digital simulation? In this sense, AI becomes not merely a technical mediator but an active agent of postmemory – it does not simply store the past but rehearses it, creating conditions for intergenerational dialogue through sonic artifacts that are simultaneously authentic (trained on real voices, as Kazakh traditional song culture is transmitted orally) and hypothetical (never having existed in such a form before).

This duality necessitates an *ethical framework (a conceptual model or methodological scheme of analysis)* in which technology serves not to replace *the live performer but to expand the possibilities for conceptualizing tradition as a dynamic process*. This aligns with the Kazakh understanding of music as the "voice of ancestors within the landscape," now augmented by a digital layer (Khirsch);

– *ritual communication*. In his fundamental work *Ritual and Religion in the Making of Humanity* (1999), American anthropologist Roy Rappaport developed the concept of ritual as a self-referential communicative system that transforms information into action. According to Rappaport, ritual utterances (including song formulas) possess a unique status: they do

not merely describe reality but actively shape it through a performative act (Robbins). In the context of ritual singing, this implies that the performance of a ritual song – such as the *Zhar-zhar* (a traditional wedding genre based on a dialogic form that ritually formalizes the bride's transition from her paternal kin to her husband's community), the *Besik zhyry* (a cradle song combining lulling, educational, and protective-magical functions aimed at primary socialization), or the *Synsu* (a lyrical wedding lament performed by the bride upon departing her childhood home, reflecting the psychological aspects of transitioning to a new social role) – does not simply transmit information about an event; it constitutes the event itself and thereby helps construct social reality (Robbins).

– a form of aesthetic expression deeply integrated into the natural and social environment. "One of the vital properties of nomadic culture is anthropocentricity. It emphasizes the socialization of the individual. The upbringing of the human being is the primary value of society; thus, many art forms are subordinated to the task of preparing the individual for social life, which is strictly regulated according to age, gender, and socio-cultural roles" (Yelemanova).

Within the framework of the state cultural initiative of the Republic of Kazakhstan, *"Uly Dala"* ("The Great Steppe") – articulated in the cultural program *"Seven Facets of the Great Steppe"* (published on 21 November 2018 on the official website of the President of the Republic of Kazakhstan, Akorda.kz) – an approach was proposed for conceptualizing national history as a continuous cultural flow. In this paradigm, traditional song art serves as a key repository of collective memory: "To understand one's origins, and indeed the entire national history in all its depth and complexity" (Nazarbayev).

In this context, the Kazakh song tradition is viewed not as an isolated aesthetic phenomenon but as a practice of ritual communication organically integrated into the natural, landscape, and social environment of nomadic culture.

As Saida Yelemanova demonstrates in her seminal monograph *"Kazakh Traditional Song Art: Genesis and Semantics"* (2000), the voice in the Kazakh tradition is formed in dialogue with the steppe landscape: the extended melodic lines of song (än) reflect the vastness of the steppe (Yelemanova).

In the article "Sound as a Sign of Culture", Yelemanova develops a concept of the semantic genesis of sound: sonic matter is fundamentally linked to the ontology of nature (wind, water, animal cries) and is subsequently transformed into a cultural code through ritual utility (Yelemanova).

Thus, song in the Kazakh tradition functions as a *performative act of ritual communication* (in Rappaport's terms): it does not describe the event but constitutes it through sonic matter. In this capacity, traditional singing becomes an acoustic mediator between humans and landscape, between generations, and between social and cosmological orders – aligning with the Kazakh understanding of music as the "voice of ancestors in the steppe." It is this ontological connection between sound and environment that allows traditional song art to function as "aural memory," facilitating an understanding of historical heritage "in all its depth and complexity," as envisioned by the "Uly Dala" concept.

Within the professional community of traditional Kazakh musicians and among the general public, the idea of a *"Steppe School"* (and the imagery of "Uly Dala Mektebi") is widespread as a description of this profound musical tradition. However, in academic ethnomusicological and musicological literature, these concepts *do not function as formal terms*. Scholarship instead analyzes traditional Kazakh music through *regional performance schools of oral art* (e.g., the Arka, Jetysu, Batys, Altay, and Syr traditions) and through the category of *oral-musical professionalism* as an object of socio-cultural and musicological analysis, *without employing the "Steppe School" as a distinct taxonomic unit*.

Scholars such as Akhmet Zhubanov (Zhubanov, 2001) and Zeinur Qospaqov (Qospaqov, 1999): have previously identified and described an informal complex of technical and aesthetic principles governing traditional vocal performance within regional singing schools — a system characterized by acoustic power, respiratory freedom, and emotional depth. However, due to the oral transmission of knowledge and the absence of systemic notation, this cultural layer remains vulnerable to historical erosion and requires scholarly conceptualization through cutting-edge research methods.

Methods

The analytical phase of the study was implemented through a three-stage procedure combining descriptive and systemic analysis:

Stage of Substantive Interpretation and Critical Analysis: A comprehensive review and in-depth analysis of specialized literature and professional publications were conducted. The research focused on the theoretical and empirical development of approaches to vocal techniques in traditional Kazakh performance over a period spanning more than half a century. This made it possible to trace the genesis and transformation of performance canons in historical retrospect: *"Pode-se concluir que a inter-relação entre conhecimentos anatômicos, estratégias pedagógicas e práticas culturais é fundamental para um ensino consciente e saudável do canto popular"* (Correa).

Stage of Conceptual Modeling: Key definitions, empirical data, and theoretical propositions determining the specific features of traditional Kazakh vocal techniques were explicated. To strengthen the substantiation of the conclusions and minimize subjectivity in



Rice. 1 «A. Zhūbanov»

Akhmet Kuanovich Zhubanov (1906-1968) was a distinguished Kazakh composer, conductor, musicologist, educator, and public figure who made a monumental contribution to the development of professional Kazakh music. He founded and directed the first Kazakh national ensemble, the Kurmangazy Orchestra of Folk Instruments. As a scholar, Zhubanov conducted extensive research into the history of Kazakh music through its prominent figures and authored foundational textbooks on music theory and the history of Kazakh musical heritage.



Rice. 2 «Z. Qospaqov»

Zeinur (Zaynaqul) Qospaqov (1932) is a prominent musicologist and Candidate of Art Criticism (1969). He defended his doctoral dissertation on the topic "The Life and Musical Oeuvre of Zhayau Musa Baizhanov". Qospaqov is the author of numerous scholarly articles focusing on Kazakh musical folklore and the works of contemporary Kazakh composers. Furthermore, he has compiled several folkloric and pedagogical collections and has authored a variety of educational radio and television broadcasts dedicated to musical heritage.on Kazakh musical folklore and the works of contemporary Kazakh composers. Furthermore, he has compiled several folkloric and pedagogical collections and has authored a variety of educational radio and television broadcasts dedicated to musical heritage.

the interpretation of authorial concepts, theoretical comparison, critical evaluation, and direct quotation were employed, thereby ensuring a high degree of conceptual precision and fidelity to the sources.

Stage of Systematization and Technological Synthesis: The findings were classified into thematic domains encompassing theoretical substantiation and conceptual modeling. Particular attention was devoted to interdisciplinary synthesis, including the transformation of traditional vocal material into digital formats through generative neural-network models (AI). The final stage of the synthesis involved the visualization of audio data and the development of a conceptual model for a sound-art installation in which media technologies function as instruments for the contemporary actualization of intangible cultural heritage.

In the context of this problem, the research proceeds from the following thesis: traditional Kazakh vocal practice cannot be understood merely as an object of analysis; it constitutes performative data – a phenomenon actualized in the act of performance and open to reinterpretation through modern artistic languages. In this framework, the acoustic analysis of historical recordings is used as a basis for a performative reconstruction of the Steppe School, with digital technologies and immersive performative practices serving as tools for both investigation and preservation.

This approach engages in a dialogue with the latest directions in sound studies, which emphasize immersion as a space for cognition (Voegelin, 2010), and the methods of *"applied ethnomusicology"* (Seeger, 2008), aimed at involving communities in the revitalization of their sonic heritage.

Discussion

1: The Steppe Singing School: Between Oral Tradition and Vocal Theory

In an era where musical traditions are increasingly becoming subjects of scientific rather than merely artistic inquiry, the development of critical thinking skills is paramount. It is critical analysis that allows one to distinguish authentic tradition from myth, identify logical contradictions in argumentation, and avoid common pitfalls – ranging from terminological substitution to false analogies. Kazakh traditional vocal culture, transmitted for centuries *"auyzsha madeniet dasturi ayasynda urpaqtan-urpaqqa"* ("within the framework of the oral tradition from generation to generation"), provides a unique field for demonstrating these methodological approaches, positioning it on equal footing with global musical systems.

On the one hand, we encounter *a problem of terminological substitution:* why a "school" is not always a "school." One of the most prevalent issues in Kazakhstani publications is the application of the term "school" to Kazakh traditional singing culture. It is frequently asserted that "Kazakhstan possessed its own vocal school – the *Dala Mektebi* (Steppe School)." *To local practitioners, this may sound convincing:*

Yerlan Ryskali: "In the old days, there was a methodology in the *Steppe School.* My late father used to say: 'In our childhood, teachers training young singers would have them shout while holding a wooden strut inside [the clothes/chest area] to provide resistance.' This was a method for teaching proper breath control" (Nurǵalymuly).

"There are no written records regarding the *Dala Mektebi;* it is only spoken of orally. Some would go to the headwaters of a spring and shout over the roar of the water. Others would shout while lifting a log or a lamb. Logically, this was work intended to develop sonic power. People of that time said voices could be heard 'beyond six hills'; they likely had their own methods for developing such powerful sound production, much like the methodologies discussed today" (Tanatarova). Nevertheless, from a methodological standpoint, this usage requires qualification.

In Western and Russian traditions, a "*school*" is an institutionalized system based on notation, standardized methodol-

ogies, and the written codification of theory. The Italian *"bel canto"* or the German *"Lied"* -tradition are systems where knowledge is transmitted through educational institutions, textbooks, and explicit pedagogical models (Garcia).

In contrast, the Kazakh tradition evolved without written codes, formal curricula, classrooms, or examinations. As Akhmet Zhubanov noted, knowledge was transmitted not through records, but through live imitation, observation, and personal example (Zhubanov). This does not render it less sophisticated; rather, it serves as evidence of a different organizational type of knowledge – one that is not abstract, but *embodied* in the physique, the breath, the voice, and the performer's conduct.

Applying the term "school" to this phenomenon risks imposing criteria derived from institutionalized Western models on a cultural tradition organized according to different mechanisms of knowledge transmission. This is not merely a matter of comparison but a potential terminological substitution that may obscure the specific character of the tradition. Critical analysis therefore requires a clear distinction: in the present context, it is more precise to speak of a *"steppe singing tradition"* shaped under conditions of oral transmission.

Although the "Steppe School" was never codified in pedagogical manuals, its presence is vividly manifested in 20th-century literary and musicological sources. In S. Zhunisov's novel *"Akan Seri"*, singing is described as an acoustic-spiritual phenomenon: "he tuned his voice to the sound of the dombra, opening his throat wide" (Zhunisov). Here, the voice is not an isolated instrument but part of a *sonic ecosystem* encompassing the body, the instrument, and the landscape.

Zeinur Qospaqov (1999) reinforces this vision by comparing the tenor Idiris to Europe's finest opera singers: "Idiris could have been the pride of any opera house" (Qospaqov, 1999, p. 9). This comparison does not obscure the tradition; instead, it highlights its high technical complexity – mastery of *legato*, diaphragmatic breathing, and the seamless registration between the chest (*grudnoy*) and head (*golovnoy*) registers.

Discussion 2: Generalization Based on Singular Examples: The Myth of the "Highest Voice"

Claims regarding the superiority of traditional voices often cite Zeinur Qospaqov: *"Idiris, as a tenor, could have been the pride of any European opera house"* (Qospaqov, 1999). While emotionally resonant, this remains a subjective rather than a scientific judgment. It lacks acoustic verification, fails to provide direct comparisons with specific European vocalists, and overlooks a fundamental distinction: a high-pitched voice in the steppe was a "*functional necessity*", whereas in opera, it is an "*aesthetic choice*".

In the steppe environment, the voice was required to overcome vast distances – during livestock herding, at *aitys* (song competitions), or for military summons. This represents an *evolutionary adaptation*. Conversely, the Italian operatic *tenor di grazia* is the result of a sophisticated technique prioritized for melodic beauty rather than sheer volume.

Consequently, juxtaposing the "high voice of Idiris" with the "high voice of Caruso" constitutes a "*false analogy*", as these phenomena belong to different cultural systems and serve divergent purposes. Critical analysis demands comparable parameters: frequency range in Hertz, spectral density, phrase duration, and type of glottal attack. Only through such a framework can we avoid mythologization and recognize the true intrinsic value of the tradition.

From a physiological perspective, the *Steppe School* is characterized by:

– *deep diaphragmatic breathing,* frequently conditioned in extra-musical contexts (such as horseback riding and the "voice of the steppe"):

– a neutral and stable laryngeal position, ensuring natural projection without strain or abrupt register shifts: *"Nesse sentido,*



QR code 1.

recomenda-se iniciar o trabalho vocal a partir da ressonância natural da voz, preparando-a gradualmente para as demandas de alta energia" (Correa, 2025). Furthermore, the objective is to develop a "mixed voice" (*voce mista*) in a comfortable manner; in this regard, Pacheco, Marçal, and Pinho (2004) state that "in an attempt to make the transition from one register to another imperceptible, some singing schools adopted the technique of *copertura* (covering), which originates from the Italian school of singing known as *Bel Canto*" (Pacheco, Marçal, and Pinho, 2004, p. 430).

– phonetic adaptation to the Kazakh language, with a specific emphasis on open vowels and nasal consonants.

– performative intentionality, whereby the voice conveys social, ritual, and ethical meanings. (The initial stage of the research was conducted in 2025 by the article's co-author, Aibike Tanatarova, under the academic supervision of Zhaidargul Kazybekova, and was presented for scholarly and educational evaluation at the International Olympiad in Music-Theoretical Disciplines for university students specializing in Music and Performance, where the author was awarded Second-Degree Laureate status.)

These principles were transmitted implicitly – through imitation and practice – which explains the stylistic homogeneity between teacher and student (*ustaz-shakirt*). In the Kazakh tradition, this principle is characterized by an oral form of implementation that ensures the continuity of cultural and professional succession, serving as the fundamental mechanism for the transmission of experience, repertoire, and aesthetic norms through direct intergenerational communication. A notable example is Sultanmurat, a student of Akan Seri, whose voice "rang like a bell" in perfect unison with his mentor (Zhunisov 107).

Conceptual Reconstruction 1. Drawing on the testimonies of Akhmet Zhubanov (*Zamana Bulbuldary*) and Sabit Mukanov (*Omir Mektebi*), the study analyzes the vocal nature of the traditional performer, focusing on acoustic power, range, timbral characteristics, and intonational-rhythmic flexibility. Metaphorical descriptions in literary and publicistic discourse are correlated with professional vocal-performance categories in order to systematize the aesthetic and performative meanings of such notions as "silvery purity of timbre", "a voice reaching across six mountain passes", and "soaring into the high register". Within the context of traditional Kazakh singing culture, these descriptions are subsequently translated, with the assistance of AI, into a conceptual sound-art representation:

«Қырдың ар жағына барып, әдетінше айқайлап, алты қырдан асатын дауыстың



QR code 2.

әлі де күші кетпегеніне риза болып, іштегі шерін шығарып алды», «Оның дауысы күмістей таза қалпында қалады» ("Having gone beyond the ridge, he cried out as was his custom and, pleased that his voice-capable of carrying across six ridges-had lost none of its power, gave vent to the sorrow pent up within him." "His voice retained its silvery purity") (Zhubanov 51, 53).

«As for the power of his voice, it was extraordinary: when he launched into full-throated singing, the ears of those sitting nearby would ring. His voice would soar upward, as if striving toward the heights, and then cascade downward; both its ascent and descent were harmonious, rhythmic, and graceful» (Mukanov).

"Furthermore, the acoustic power is immense — when he breaks into a full-throated cry, the ears of those sitting beside him ring. His ability to soar into the high register as if ascending a peak, followed by a rhythmic and graceful descent in a cascading melodic contour, is executed with exquisite harmony and style" (Mukanov 221).

Conceptual Reconstruction 2. Based on the description of Akan Sultanmurat's performance manner, a comprehensive analytical model was formulated to examine the interrelationship among physiological, acoustic, and artistic-performative parameters of singing within the *ustaz-shakirt* (mentor-disciple) relationship. This relationship is considered as a context for understanding appropriate vocal production and signs of excessive cervical muscular tension. The conceptual reconstruction addresses the following analytical tasks:

1. Identify how external physiognomic and somatic signs (muscular tension, respiratory changes, vascular reaction, diaphoresis) correlate with the quality of phonation, timbral coloration, and the stability of the vocal apparatus.

2. Analyze signs of vocal forcing (laryngeal tension, "weight shifting" to the throat, the appearance of hoarseness, tempo acceleration, and the shortening of cantilena phrasing) as indicators of technical vocal impairment.

3. Determine the influence of the psychoemotional state on register balance, breath support (*appoggio*), and timbral stability.

4. Systematize the identified markers within the context of traditional Kazakh vocal culture, correlating the artistic description with AI-driven visualization.

"Akan listened to some of Sultanmurat's songs with a furrowed brow and a strained expression. When the singer opened his mouth, his entire being seemed to dissolve into the sound; his throat would swell, and his jugular veins would stand out prominently. Yet, normally, there was not a trace of strain on his face. This time, however, his swarthy face flushed a deep crimson, and before he had even reached full fervor, beads of sweat appeared on his brow. He seemed breathless, as if trying to rid himself of the song quickly — cutting phrases short instead of sustaining them with the proper poise (*bab*). There was a slight rasp in his voice. Despite his youthful vigor, his vocal conditioning had been neglected; the entire weight and strain of the performance had fallen squarely upon his larynx" (Zhunisov).

Conceptual Reconstruction 3. This reconstruction brings the physiological and performative effects of horseback riding into dialogue with the musical-rhythmic characteristics of vocal performance, considering how physical conditioning may be integrated into traditional singing practice. On this

QR code 3.



QR code 4.

basis, AI is used to conceptually model a spatial-sonic composition informed by ethnographic, physiological, and performative data:

"What a harmonious and exquisite song; what a sublime voice, perfectly suited to the melody. There is neither strain nor breathlessness; the sound sways like the tassels of feather grass, resonating across the entire landscape. The singer performs as if on horseback; the vocal rhythm sways gently, in perfect synchrony with the rhythmic gait of the horse" (Zhunisov).

Conceptual Reconstruction 4. This stage proposes the integration of empirical descriptions of the vocal-acoustic characteristics of high male voices into the conceptual structure of audio materials and a sound-art installation:

Yerlan Ryskali: Aset used to say: 'If you do not understand the noble nature of this art, you will only force the dombra into a galloping rhythm.' It was noted that when Aset reached the highest notes, the physical weight [resonance/strain] descended into the sacral region (*segiz koz*)" (Interview with Yerlan Ryskali, February, 2025).

"The elasticity (*sozylgaqtygy*) of this high voice is remarkable. His vocal range allows him to ascend and descend repeatedly within the upper register without interruption. Beyond this elasticity and height, Amre's songs are exceptionally expressive, stylish, and possess a resonant quality that is highly pleasing to the ear" (Mukanov, 1964, p. 1001).

"A tenor of Idiris's caliber could have served as the pride and glory of any European opera house" (Qospaqov).

Consequently, these principles were transmitted *implicitly* through imitation and practice. This helps explain the stylistic continuity observed between mentor and apprentice (*ustaz-shakirt*). In the Kazakh tradition, this principle operates through an oral mode of transmission that ensures cultural and professional continuity, serving as a fundamental mechanism for passing on experience, repertoire, and aesthetic norms through direct intergenerational communication. A notable example is Sultanmurat — the apprentice of Akan Seri — whose voice "rang like a bell" in perfect unison with his mentor (Zhunisov 107).

Results

As a result of the study, a conceptual model of an immersive sound installation has been developed for the experimental representation of selected acoustic, spatial, and embodied-performative characteristics of Kazakh traditional vocal culture.

For the initial prototyping of the model, audio recordings representing the Kazakh oral-professional singing tradition were se-



QR code 5.



QR code 6.

lected, including recorded performances by Zhusupbek Yelebekov and Yerlan Rysqali. On this basis, demonstration audiovisual prototypes were produced by combining the original audio material with AI-generated visual sequences. These materials are accessible via QR codes and are used exclusively as research-oriented visualizations of proposed components of the future installation.

During the development of the model, a basic scheme for the spatial distribution of audio material was defined: the performer's voice is localized within the central acoustic field, while peripheral sound points are intended for the distribution of reflected sound and additional environmental acoustic components. The model further proposes the implementation of this structure through multichannel sound reproduction, which may enable experimental investigation of how vocal perception changes depending on the listener's spatial position relative to the sound source.

A principle of audio-reactive visualization was also developed, according to which changes in the visual environment are intended to correspond to quantitatively measurable characteristics of the vocal signal. Potential parameters include sound intensity, dynamic variation, and spectral characteristics; with the subsequent integration of sensor-based devices, respiratory parameters may also be incorporated. This establishes a methodological transition from the illustrative AI-generated visualization employed at the prototyping stage to a prospective visualization system driven by empirically recorded data.

A further result of the study is the conceptualization of a safe experimental reconstruction of a traditional method of developing breath support described by Yerlan Rysqali: "a stick was pressed against the abdomen in order to feel diaphragmatic breathing." Rather than reproducing this technique literally, the proposed model retains its functional and pedagogical principle through the use of an interactive sensor-based module.

A prospective version of such a module may incorporate breathing and/or pressure sensors capable of recording changes in breathing patterns and synchronously correlating them with parameters of the vocal signal. This would make it possible to experimentally investigate the relationship between body posture, breathing patterns, and the acoustic characteristics of the voice without reproducing potentially unsafe forms of physical intervention.

Thus, the principal outcome of the current stage is not the creation of a completed immersive installation, but the development of its scientifically grounded conceptual model and a set of individual digital prototypes. The study defines the functions of artificial intelligence, establishes the principles



QR code 7.

governing the spatial organization of audio material, identifies parameters for audio-reactive visualization, and proposes a potential structure for an interactive module designed to investigate breathing practices.

The findings make it possible to conceptualize the immersive installation as a prospective experimental environment integrating source-critical work with audio recordings, acoustic analysis, digital prototyping, and performative research. At the same time, the proposed model remains at the project-based research stage and requires subsequent technical implementation and empirical validation involving both performers and listeners. Only after such validation can conclusions be drawn regarding the effectiveness of the proposed methods for the spatial and multimodal representation of traditional vocal performance.

Basic Provisions

A Conceptual Model for Immersive Reconstruction as a Sound Installation

The study is based on the premise that the preservation of traditional vocal performance culture cannot be limited to the static accumulation of audio materials. Although archival sound recordings capture the acoustic outcome of a performance, they convey its spatial, embodied-performative, and communicative dimensions only partially. In this regard, the study proposes a conceptual model of an immersive sound installation, conceived not as a completed artistic product but as a prospective experimental environment for the investigation and multimodal representation of traditional performance practices.

The first provision concerns the understanding of the immersive installation as a form of performative research. Its structure integrates archival and contemporary audio materials, spatial sound organization, visualization of acoustic parameters, and interactive elements. This approach makes it possible to move beyond the mere presentation of recorded material toward modeling specific conditions of perception and the performance context.

The second provision defines the scope and limitations of artificial intelligence within the proposed model. AI performs an auxiliary analytical and representational function and is not regarded as a substitute for historical sources or as a means of producing a reconstruction with documentary status. In the present study, its application is primarily associated with the creation of visual prototypes for the proposed multimodal environment.

Accordingly, AI-generated images and video materials presented via QR codes are not interpreted as documentary representations of specific historical performers or as historically authentic reconstructions of performance events. Rather, they function as visual prototypes designed to demonstrate individual components of the proposed concept. Any discrepancies between the lip movements of the depicted performer and the accompanying audio recording result from the technological limitations of the generative model employed and indicate areas for further refinement of the prototype. Subsequent experimental implementation may therefore involve either synchronizing the depicted articulation with the audio track or replacing simulated singing with abstract audio-reactive visualization.

The third provision concerns the spatial organization of sound. The conceptual model is structured according to the principle of an expanded acoustic field that conditionally recreates the spatial characteristics of an open steppe landscape. The central zone is intended to localize the performer's voice, while peripheral channels may be used to spatially distribute reflected sound, environmental sonic elements, and additional acoustic layers.

The fourth provision involves a critical reconsideration of historically documented performance and pedagogical practices. Traditional methods of developing breath support should not be mechanically reproduced in a contemporary experimental

environment if they involve potentially unsafe physical intervention. Instead, their functional principles may be reconstructed through safe sensor-based technologies capable of recording breathing, pressure, body posture, and corresponding changes in the vocal signal.

Thus, the conceptual model is based on the interaction of four components: historical and contemporary audio sources — acoustic analysis — spatial modeling — multimodal visualization and interaction. Within this system, artificial intelligence serves as a tool for analysis, interpretation, and prototyping; it neither replaces the primary source nor assumes the function of producing historically authentic documentary evidence.

Conclusion

The Steppe School is not a relic of the past but a living – yet endangered – system of knowledge. By translating it into the language of modern technology – through sound installations, artificial intelligence, and performative ethnomusicology – we do not devalue the tradition; rather, we recontextualize it within new frameworks of meaning.

The theoretical comparison undertaken in this study indicates the potential for productive dialogue between traditional Kazakh singing and digital humanities approaches. The proposed immersive model is treated as a research hypothesis whose practical effectiveness should be examined at a subsequent empirical stage through acoustic measurements, observation of participants' interactions with the installation, and analysis of their perceptual responses.

The Kazakh vocal tradition is inherently robust: its voice carries the "wind of the steppe," its rhythm reflects the "gait of the camel," and its intonations encapsulate the "lament and laughter of an entire nation." However, to transmit this heritage to future generations – and to communicate it to broader audiences – we must employ a language that synthesizes "reverence for tradition" with "intellectual rigor."

As Sabit Mukanov wrote: "*Änshi – mädenietting deldaly"* ("The singer is a mediator of culture") (Mukanov 1193). A mediator must be honest, precise, and – above all – critically minded. Only through such an approach is it possible not merely to "preserve" a tradition, but to "revitalize" it in dialogue with modernity, science, and global culture.

The Kazakh singing tradition, transmitted *"auyzsha madeniet dasturi ayasynda urpaqtan-urpaqqa"* (within the framework of the oral tradition from generation to generation), should not be measured solely by European criteria; it requires a methodology suited to its own cultural and historical conditions. Yet this methodology must be no less rigorous than its Western counterparts. The "*Steppe Singing School*" is a living system of sonic expression that merits not only respect but also rigorous scholarly conceptualization. This is precisely the task of the contemporary researcher who seeks to honor both cultural heritage and scientific rigor.

Authors' contributions:

A.S. Tanatarova – conducted the systematic collection and analysis of archival materials and scholarly sources within the selected research topic and developed an immersive installation grounded in the principles of performative ethnomusicology for the representation and reinterpretation of ethnomusical practices.

Zh.A. Kazybekova – linked the article's conclusions to the factual evidence and documented findings contained in the primary sources. The authors jointly analyzed and systematized the collected material.

Авторлардың үлесі:

А.С. Танатарова – таңдалған зерттеу тақырыбы аясында архивтік материалдар мен әдеби дереккөздерді жүйелі түрде жинақтау және талдау жұмыстары жүргізілді; сонымен қатар этномузыкалық тәжірибелерді репрезентациялау мен қайта пайымдауға бағытталған, перформативті этномузыкатану қағидаттарына негізделген иммерсивті инсталляция әзірленді.

Ж.А. Қазыбекова – мақала қорытындыларын ғылыми фактілермен дәлелдеп, дереккөздермен байланыстырды. Авторлардың бірлесуі жинақталған материалды талдау және жүйелеу арқылы жүзеге асырылды.

Вклад авторов:

А.С. Танатарова – в рамках выбранной темы исследования осуществляла систематический сбор и анализ архивных материалов, литературных источников, разработала иммерсивную инсталляцию, основанную на принципах перформативного этномузыковедения, для репрезентации и переосмысления этномузыкальных практик.

Ж.А. Казыбекова – соединила выводы статьи с фактической доказательной базой и документированными данными, содержащимися в первоисточниках. Авторы совместно осуществили анализ и систематизацию собранного материала.

References

Boaventura, Edivaldo. *Metodologia da pesquisa: monografia, dissertação, tese*. São Paulo, Atlas, 2012.

Correa, Thiago Pessanha, and Elenisio Rodrigues Barbosa Junior. "Belting, voz mista e voz de peito no canto popular: Um estado da arte entre técnica vocal e fisiologia". ["Belting, mixed voice, and chest voice in popular singing: A state of the art between vocal technique and physiology".] *Musica Hodie*, vol. 25, 2025, art. e82488. DOI: 10.5216/mh.v25.82488. (In Portuguese)

Garcia, Manuel (Son). *Shkola peniya (Polnyy traktat ob iskusstve peniya) [Singing School (Complete Treatise on the Art of Singing)]*. Translated by V.A. Bagadurov. Moscow, Muzgiz, 1956. (In Russian)

Khirsh, Marianne. *Pokoleniye postpamyati. Pismo i vizualnaya kultura posle Kholokosta [The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust]*. Translated by N.V. Eppe. Moscow, Novoye izdatelstvo, 2021. (In Russian)

Qospaqov, Zeinur. *Qazaqtyń ánshilik óneri: Zertteu maqalalary men ocherkteri. [Kazakh Vocal Art: Research Articles and Essays]*. Almaty, Oner, 1999. (In Kazakh)

"Mezhdunarodnaya vystavka 'Oguz fenomeni: Uly Daladan Anadolyga deyin' Istambulda" ["International Exhibition 'The Oguz Phenomenon: From the Great Steppe to Anatolia' in Istanbul"]. Kyzylordinskiye vesti, 2026, www.kzvesti.kz/kultura/v-stambule-sostojalas-mezhdunarodnaja-vystavka-o-yz-fenomeni-ly-daladan-anadoly-a-dejin-151940. Accessed 12 April 2026. (In Russian)

Mukanov, Sabit. *Omir mektebi. [School of Life]*. Almaty, Kazakhskoye gosudarstvennoye izdatelstvo khudozhestvennoy literatury, 1964. (In Kazakh)

Nazarbayev, Nursultan A. "Seven Facets of the Great Steppe." Official website of the President of the Republic of Kazakhstan (Akorda.kz), 21 Nov. 2018, www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-sem-granei-velikoi-stepi. Accessed 08 Dec. 2025.

Pacheco, Cláudia de Oliveira Lima Camargo; Marçal, Márcia; Pinho, Silvia Maria Rebelo. "Registro e cobertura: arte e ciência no canto" ["Register and Coverage: Art and Science in Singing"]. *Revista CEFAC,* São Paulo, vol. 6, no. 4, 2004, pp. 429-435, www.abramofono.com.br/wp-content/uploads/2022/02/2004-VOL-6-N%C2%B0-4-%E2%80%93-REGISTRO-E-COBERTURA-ARTE-E-CIENCIA-NO-CANTO.pdf. Accessed 07 July 2025. (In Portuguese)

Robbins, Joel. "Ritual Communication and Linguistic Ideology: A Reading and Partial Critique of Roy Rappaport's Ritual and Religion in the Making of Humanity." *Current Anthropology,* vol. 42, no. 5, 2001, pp. 555–581. DOI: 10.1086/322557.

Seeger, Anthony. "Theories forged in the crucible of action." *New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology, edited by Gregory Barz and Timothy J. Cooley,* 2nd ed., Oxford University Press, 2008, pp. 271–288.

Tanatarova, Aibike. Conversation with Talgat Moldagaliyev. Kostanay. 17 January 2025. (In Kazakh).

Unesco. Osnovnyye teksty Mezhdunarodnoy konventsii ob okhrane nematerialnogo kulturnogo naslediya. [Key Texts of the International Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage] 2003 g. Izdaniye 2022 g. https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-_2022_version-RU.pdf (In Russian)

Nurǵalymuly, Ularbek. «Qazirgi dástúrli ánshilerdiń de «at shaba almas mini» bar». Egemen Qazaqstan [Алматы], May 25, 2018, p. 13. (In Kazakh).

Voegelin, Salome. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art.* New York, Bloomsbury Publishing, 2010.

Yelemanova, Saida A. "Zvuk kak znak kultury. Semantika zvuka v kazakhskoy traditsionnoy muzykalnoy kulture" ["Sound as a Sign of Culture: Semantics of Sound in Kazakh Traditional Musical Culture"]. *Nauka, obrazovaniye i kultura [Science, Education, and Culture],* no. 5 (39), 2019, pp. 83–88, www.cyberleninka.ru/article/n/zvuk-kak-znak-kultury-semantika-zvuka-v-kazahskoy-traditsionnoy-muzykalnoy-kulture/viewer. Accessed 21 April 2026. (In Russian)

Yelemanova, Saida A. *Kazakhskoye traditsionnoye pesennoye iskusstvo: genezis i semantika [Kazakh Traditional Song Art: Genesis and Semantics].* Almaty, DaikPress, 2000. (In Russian)

Zhubanov, Akhmet. Zamana bulbuldary [Voices of the Age]. 2nd ed., Almaty, DaikPress, 2001. (In Kazakh)

Zhunisov, Saken. Akan Seri: A Novel. Almaty, Zhazushy Publishing House, 1971. (In Kazakh)

Танатарова Айбике, Қазыбекова Жайдаргүл
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

ИММЕРСИВТІ ИНСТАЛЛЯЦИЯЛАР ЖӘНЕ ПЕРФОРМАТИВТІ ЭТНОМУЗЫКАТАНУ ПАРАДИГМАСЫНДАҒЫ ҚАЗАҚТЫҢ ДАЛАЛЫҚ ӘНШІЛІК МЕКТЕБІ

Аңдатпа. Бұл мақалада қазақтың дәстүрлі әншілік өнеріне тән «Далалық вокалдық мектеп» атты перформативті парадигманы заманауи иммерсивті методологиялар (дыбыстық инсталляция, акустикалық-физиологиялық талдау және жасанды интеллект негізіндегі перформативті практикалар) арқылы эстетикалық және техникалық тұрғыдан реконструкциялау мәселесі қарастырылады. Этнографиялық дереккөздерді, әдеби мемуарлар мен ауызша мәліметтерді (атап айтқанда, Ахмет Жұбанов, Сәкен Жүнісов және Зейнұр Қоспақовтың еңбектерін) талдау негізінде Қазақстан көшпенділерінің дәстүрлі әншілік мәдениетіне тән педагогикалық және стилистикалық принциптер айқындалады. Зерттеу барысында этномузыкатану, фонология, дыбыс антропологиясы және перформативті зерттеулерді біріктіретін пәнаралық тәсіл қолданылды. Зерттеудің *методологиялық негізін* заманауи вокалдық техникаларды жүйелеуге бағытталған әдебиеттерге интегративті шолу жасау әдісі (Boaventura 2012) құрайды. Web of Science базасындағы академиялық еңбектер мен қазақстандық музыкатану саласындағы қазақ, ағылшын, португал тілдеріндегі жетекші дереккөздерге сыни талдау мен синтез жүргізілді. Бұл әдісті қолдану қолданыстағы теориялық олқылықтарды анықтауға, вокалдық педагогиканың өзекті мәселелерін шешудің келешегі бар бағыттарын белгілеуге және әншілік практиканы жаңғырту бойынша инновациялық идеяларды тұжырымдауға мүмкіндік берді. Зерттеудің негізгі *ұсынысы* – далалық ән айту мәнерінің акустикалық, кеңістіктік және эмоционалдық атмосферасын құжаттандырып қана қоймай, оны қайта жаңғыртатын, дәстүрлі әншілік практиканы перформативті цифрлық деректерге айналдыратын иммерсивті дыбыстық инсталляцияны әзірлеу. Мұндай тәсіл материалдық емес мұраны сақтауға ғана емес, оны заманауи мәдени және білім беру экожүйелеріне біріктіруге бағытталған. Пәнаралық қызығушылық тудыратын зерттеу нәтижелерінің ғылыми-әдіснамалық әлеуеті ән айтуды оқытудың дәстүрлі және инновациялық әдістерін теориялық тұрғыдан салыстыруға және сыни бағалауға бағытталған. Жұмыстың практикалық құндылығы алынған мәліметтерді өнер саласындағы жоғары оқу орындарының білім беру процесіне енгізу мүмкіндігімен, сондай-ақ орындаушылардың ән айту процесінің техникалық-технологиялық аспектілерін оңтайландыруымен айқындалады. Жұмыс қорытындылары дәстүрлі әншілерді кәсіби даярлау бағдарламаларында іске асырылуы мүмкін, сондай-ақ әншілік өнер саласындағы кейінгі эмпирикалық зерттеулер үшін теориялық негіз бола алады.

Түйін сөздер: Далалық мектеп, дәстүрлі қазақ әні, иммерсивті дыбыстық инсталляция, материалдық емес мұра, перформативті этномузыкатану.

Дәйексөз үшін: Айбике, Танатарова және Казыбекова Жайдаргуль. «Иммерсивті инсталляциялар және перформативті этномузыкатану парадигмасындағы қазақтың далалық әншілік мектебі». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, №3, 2026, 115–132 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1224

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысының жоқ екенін мәлімдейді.

Танатарова Айбике, Казыбекова Жайдаргуль
Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

СТЕПНАЯ ШКОЛА КАЗАХСКОГО ПЕНИЯ В ПАРАДИГМЕ ИММЕРСИВНЫХ ИНСТАЛЛЯЦИЙ И ПЕРФОРМАТИВНОГО ЭТНОМУЗЫКОВЕДЕНИЯ

Аннотация. Настоящая статья предлагает эстетическую и техническую реконструкцию так называемой «Степной вокальной школы» – традиционной перформативной парадигмы казахского пения – посредством современных иммерсивных методологий, включая звуковую инсталляцию, акустико-физиологический анализ и перформативные практики на основе искусственного интеллекта. На основе анализа этнографических источников, литературных мемуаров и устных свидетельств (в частности, работ Ахмета Жубанова, Сакена Жуни́сова и Зейнура Коспакова) в исследовании выявляются педагогические и стилистические принципы, присущие традиционной вокальной культуре кочевников Казахстана. Применяется междисциплинарный подход, объединяющий этномузыкологию, фонологию, антропологию звука и перформативные исследования. *Методологическую основу* исследования составляет интегративный обзор литературы (Boaventura, 2012), направленный на систематизацию современных вокальных техник. Проведен критический анализ и синтез академических работ из базы Web of Science и ведущих источников казахстанского музыковедения на казахском, английском и португальском языках. Применение данного метода позволило выявить существующие теоретические лакуны, определить перспективные направления для решения актуальных проблем вокальной педагогики и сформулировать инновационные идеи по модернизации певческих практик. Центральным предложением является разработка иммерсивной звуковой инсталляции, которая не только документирует, но и воссоздаёт акустическую, пространственную и эмоциональную атмосферу степного пения, превращая традиционную вокальную практику в перформативные цифровые данные. Подобный подход направлен не только на сохранение нематериального наследия, но и на его интеграцию в современные культурные и образовательные экосистемы. Научно-методологический *потенциал* результатов исследования имеющий междисциплинарный интерес, ориентирован на теоретическое сопоставление и критическую оценку традиционных и инновационных методов обучения пению. Практическая ценность работы определяется возможностью интеграции полученных данных в образовательный процесс высших учебных заведений искусств, а также их применением практикующими исполнителями для оптимизации технико-технологических аспектов певческого процесса. Выводы работы могут быть имплементированы в программы профессиональной подготовки традиционных певцов, а также использованы в качестве теоретического фундамента для последующих эмпирических исследований в области певческого искусства.

Ключевые слова: Степная школа; традиционное казахское пение; иммерсивная звуковая инсталляция; нематериальное наследие; перформативное этномузыковедение.

Для цитирования: Танатарова, Айбике, и Жайдаргуль Казыбекова. «Степная школа казахского пения в парадигме иммерсивных инсталляций и перформативного этномузыковедения». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, №3, 2026, с. 115–132, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1224

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Авторлар туралы мәлімет:

Танатарова Айбике Сапаровна – «Дәстүрлі музыкалық өнер» кафедрасының 2 курс магистранты, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясы (Алматы қ., Қазақстан)

Сведения об авторах:

Танатарова Айбике Сапаровна – магистрант 2 курса кафедры «Традиционное музыкальное искусство», Қазахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (г.Алматы, Қазахстан)

ORCID ID: 0009-0007-3769-0710
E-mail: aibiketanatarova@gmail.com

Information about the authors:

Tanatarova Aibike Saparovna – 2nd-Master's student at the Department of «Traditional Musical Art», Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, (Almaty, Kazakhstan)

Қазыбекова Жайдаргүл Алмасқызы – өнертану кандидаты, «Дәстүрлі музыкалық өнер» кафедрасының доценті, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы қ., Қазақстан)

Казыбекова Жайдаргуль Алмасовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Традиционное музыкальное искусство» Қазахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы г., Қазахстан)

ORCID ID: 0000-0002-1838-1142
E-mail: kazybekovajaidargul@gmail.com

Kazybekova Zhaidargul Almasovna – Candidate of art history, Associate Professor of the Department of «Traditional Musical Art», Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

ГРНТИ: 18.41.09
УДК: 701.7.038
DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1176

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ПЕРЕВОД В ОРАТОРИИ ГАЗИЗЫ ЖУБАНОВОЙ «ТАТЬЯНА ӘНІ»

Дилара Қарекенова[1], Гульнара Кузбакова[2]

[1,2]Казахский национальный университет искусств имени Құлаш Байсеитовой (Астана, Казахстан)

Аннотация. В статье рассматривается оратория Газизы Жубановой «Татьяна әні» как художественный феномен, в котором музыкальный текст функционирует в качестве формы межкультурного и межмедиального перевода. Актуальность исследования обусловлена необходимостью переосмысления роли музыки в процессах культурного диалога, выходящих за рамки традиционного понимания перевода как исключительно лингвистической операции. В центре внимания находится сложная система интертекстуальных связей, объединяющая литературный оригинал Александра С. Пушкина, его поэтическое переосмысление в творчестве Абая Кунанбаева и музыкальную интерпретацию в жанре вокально-симфонической оратории. *Цель* исследования заключается в выявлении механизмов интертекстуальности и межкультурного перевода, посредством которых поэтический текст получает новое семантическое воплощение в музыкальной форме. *Методология* работы основана на сочетании интертекстуального, структурно-семиотического и жанрово-стилевого анализа, применённых к музыкальному материалу произведения. Особое внимание уделяется анализу интонационной организации, фактурных решений и драматургии оратории, а также специфике взаимодействия сольных, хоровых и оркестровых компонентов. В *результате* исследования установлено, что драматургия оратории формируется как трёхуровневая система межкультурного перевода, включающая поэтический, культурный и музыкальный уровни. Показано, что музыкальная интонация выступает ключевым переводческим механизмом, обеспечивающим перенос поэтического смысла в звуковую форму и его философское обобщение. Доказано, что при сохранении жанровой идентичности оратории в произведении формируется новое лирико-философское смысловое пространство. Научная *новизна* исследования состоит в интерпретации оратории как модели межкультурного музыкального перевода, расширяющей представления о семантическом потенциале жанра в современном музыкознании.

Ключевые слова: Газиза Жубанова, оратория «Татьяна әні», интертекстуальность, межкультурный перевод, казахская музыка, Абай Кунанбаев, А. С. Пушкин, музыкальная семантика.

Для цитирования: Карекенова, Дилара, и Гульнара Кузбакова. «Интертекстуальность как межкультурный перевод: в оратории Газизы Жубановой «Татьяна әні»». *Central Asian Journal of Art Studies,* т.11, №3, 2026, с. 133–152, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1176

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

Ораториальное творчество Газизы Жубановой (1927–1993) занимает особое место в музыкальной культуре Казахстана, выступая не только как монументальный пласт академического искусства, но и как пространство сложного межкультурного диалога. В контексте глобальных интеграционных процессов музыкальное произведение начинает рассматриваться как специфический акт межкультурного перевода, где происходит дешифровка и переосмысление смыслов одной культуры средствами художественного языка другой (Kramer). Оратория «Татьяна әні» («Песнь Татьяны»), написанная в 1983 г., представляет собой репрезентативный пример такого взаимодействия, объединяя в себе интенции русской классической литературы, казахской песенной традиции и европейского академического жанра.

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью глубокого анализа механизмов интертекстуальности, которые в творчестве Г. Жубановой выходят за рамки простого цитирования. Интертекстуальность как методологическая категория, разработанная в трудах Юлии Кристевой (Kristeva) и Ролана Барта (1977), в музыковедении получила развитие в работах Марка Арановского (1998), Левона Акопяна (2003) и Ричарда Тарускина (Taruskin), которые рассматривают музыкальный текст как диалогическое пространство множественных смысловых пластов.

В оратории «Татьяна әні» музыкальный текст становится связующим звеном между поэтическим миром Абая Кунанбаева и Александра Пушкина. Обращение композитора к теме «Евгения Онегина» через призму казахского восприятия позволяет исследовать, как «чужой» текст — первоисточник Пушкина и перевод Абая — трансформируется в «свой», обретая новые семантические пласты в условиях вокально-симфонического жанра.

Несмотря на наличие работ, посвященных стилю Г. Жубановой (Мухамбетова, 2002, 2003), Даны Сабитовой и Виталий Шапилова, Дилары Карекеновой и других, вопрос функционирования интертекстуальных связей как инструмента межкультурного перевода в оратории «Татьяна әні» остается недостаточно изученным. Современное музыкознание требует перехода от констатации факта использования заимствованных тем к системному анализу того, как цитаты, аллюзии и стилевые реминисценции формируют целостную концепцию национального и в то же время универсального художественного высказывания.

Цель исследования заключается в раскрытии специфики оратории «Татьяна әні» как сложной интертекстуальной си-

стемы, реализующей стратегию межкультурного перевода между русской классической поэзией и казахским музыкальным мышлением.

Научная новизна работы заключается в применении концепции «перевода без слова» к анализу партитуры Г. Жубановой, а также выявлением трехуровневой модели интертекстуальности (цитатный, аллюзивный, жанрово-стилевой уровни), которая создает эффект полифонии культур в пространстве единого музыкального произведения.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его положений в курсах истории музыки Казахстана, анализа музыкальных форм, а также в качестве теоретической базы для исполнительской интерпретации ораториальных сочинений Г. Жубановой, требующих от дирижера и хормейстера понимания тонких стилистических аллюзий.

Методы

Методология исследования основана на сочетании нескольких научных подходов, образующих комплексную аналитическую систему для изучения интертекстуальных процессов в музыкальном произведении.

Структурно-семиотический анализ опирается на теорию музыкальной семантики Ричарда Тарускина (Taruskin) и концепцию интертекстуальности Юлии Кристевой (Kristeva). Данный метод позволяет рассматривать партитуру оратории как систему музыкальных знаков, где каждый интонационный элемент функционирует не изолированно, а в сети межтекстовых отношений. Практическое применение метода включает:

— идентификацию цитатного материала (подлинные мелодии Абая) и его трансформаций в симфоническом контексте;

— выявление аллюзивных связей с жанровыми архетипами русского романса и европейской элегии;

— анализ интонационного словаря казахского фольклора (терме, арнау, толғау) и его интеграции в академическую форму.

Компаративный анализ реализован через метод параллельного исследования литературных первоисточников и музыкального текста. Исследование включает три уровня сопоставления:

— текстологический анализ поэтических источников: оригинал Александра Пушкина «Евгений Онегин» (1823–1831), вольный перевод-адаптация Абая Кунанбаева «Татьянаның хаты», «Онегиннің хаты», «Татьянаның жауабы» (1890–1893);

— музыкально-поэтический синтез: соотношение музыкальной интонации и поэтической семантики в вокальных номерах оратории;

— контекстуальное сравнение: выявление культурно-исторических параллелей между эпохой русского романтизма и казахским Просвещением конца XIX века.

Метод культурно-исторической реконструкции позволяет погрузить музыкальное произведение в контекст советской культурной политики 1980-х годов и феномена «национальных школ». Используются принципы исторического музыкознания (Cook) и постколониальных исследований в музыке (Born and Hesmondhalgh), адаптированные к специфике среднеазиатского региона.

Аналитический корпус исследования составляют:

— партитура оратории «Татьяна әні»;

— литературные источники: полное собрание сочинений Абая (2005) и издание «Евгения Онегина» под ред. Н. Бродского (1957).

Интегративный характер методологии обеспечивает многоаспектное исследование интертекстуальности как фундаментального принципа композиторского мышления Г. Жубановой, выявляя культурно-философские основания межкультурного диалога в музыке.

Дискуссия

Оратория Г. Жубановой «Татьяна әні» является одним из ключевых произведе-

ний в развитии художественного метода композитора, представляя собой художественный опыт музыкальной герменевтики. Если в предыдущих монументальных полотнах («Арайлап атқан таң», «Арал аңызы») композитор опиралась на событийную конкретику и плакатность, то в «Песне Татьяны» на первый план выходит философская рефлексия над феноменом «всечеловечности» в понимании Фёдора Достоевского. По наблюдению А. Мухамбетовой, это сочинение стало воплощением «духовного моста», соединившего русскую классику XIX века и казахское мироощущение.

Название оратории и её концептуальное ядро отсылают к одной из самых глубоких страниц казахской культуры — рецепции романа А. С. Пушкина Абаем Кунанбаевым. Г. Жубанова вступает в сложный диалог не только с первоисточником, но и с актом его национального культурного перевода, сделав Татьяну Ларину «своей» для казахского слушателя через интонации степной песни. Жубанова же предпринимает следующий шаг: она возвращает этот «переведенный» образ в пространство академического жанра, создавая интертекстуальное поле, где русский психологизм встречается со степной созерцательностью.

Симптоматично обращение Г. Жубановой к полистилистике как способу реализации межкультурного перевода. В «Песне Татьяны» интертекстуальность проявляется через тонкое взаимодействие цитатного материала. Использование подлинных мелодий Абая («Татьянаның хаты») в контексте симфонического развития сопоставимо с методом А. Шнитке (Schnittke), однако у Г. Жубановой этот процесс лишен иронии. Напротив, здесь доминирует идея синтеза и духовного родства. Для Г. Жубановой цитата становится не «чужим словом» в бахтинском смысле, а «генетическим кодом», активирующим историческую память слушателя.

В отличие от оратории «Возлюби человек человека», где историко-географический горизонт расширяется до глобальных масштабов Хиросимы и Чернобыля, в оратории «Татьяна әні» композитор уходит вглубь — к истокам национальной идентичности. Межкультурный перевод здесь осуществляется на уровне интонационных архетипов: европейский симфонизм становится инструментом для раскрытия медитативности казахского кюя и песни. Феномен «музыкальной транскультурации», описанный в работах Питера Мануэля (Manuel) и Мартина Стокса (Stokes), здесь приобретает специфическую национальную окраску.

Интертекстуальная природа оратории проявляется через четыре основных механизма, соответствующих типологии Юлии Кристевой (Kristeva):

Формирование текста через другие тексты. Партитура Г. Жубановой буквально наполнена аллюзиями на пушкинскую эпоху и абаевские интонации. Это не механическое соединение, а органическое переплетение, где каждый элемент «отвечает» другому. Музыкальная ткань оратории демонстрирует принцип «двойного кодирования» (Eco): одновременное присутствие казахской и русской культурных ценностей.

Диалог с традицией. В оратории происходит встреча двух классических канонов. Казахская песенная традиция (сал-сері) вступает в паритетный диалог с традициями русской оперной и романсовой лирики, создавая эффект культурной конвергенции. Этот процесс соответствует концепции «гибридности» Хоми Бхабхи (Bhabha), где культурные идентичности не противостоят, но взаимопроникают.

Отсутствие автономного текста. В рассматриваемой оратории невозможно отделить «авторское» от «заимствованного». Г. Жубанова настолько глубоко вживается в интонационный строй Абая, что её собственный музыкальный язык становится продолжением и развитием национальной традиции в новых исторических условиях. Это явление перекликается с теорией «интермузыкальности» Михаэля

Кляйна (Klein), где музыкальное произведение существует только в сети отношений с другими текстами.

Смыслообразование через взаимосвязь. Итоговый смысл оратории рождается в сознании слушателя на пересечении узнавания знакомых текстов (Пушкин, Абай) и их новой, симфонической интерпретации. Герменевтический круг понимания (Gadamer) здесь включает три уровня: знание литературных первоисточников, владение интонационным словарем казахской музыки и восприятие авторской концепции Г. Жубановой.

Важным аспектом является контекст создания произведения. Контекст создания оратории в 1983 году следует рассматривать отдельно от перестройки, начавшейся в 1985 году и переосмысления национальных культур. Обращение Г. Жубановой к фигуре Абая как «переводчика» Пушкина символично: композитор утверждает право казахской культуры на равноправный диалог с мировой классикой. Этот жест соответствует постколониальной стратегии «писать назад центру» (Ashcroft et al.), где периферийная культура не имитирует метрополию, но создает собственную версию универсального.

Таким образом, Г. Жубанова доказывает, что музыка способна преодолевать лингвистические барьеры, осуществляя «перевод» не только слов, но и смыслов, ценностей и чувств. Оратория превращается в пространство, где русская литература и казахская музыкальная душа обретают общее дыхание, утверждая единство мирового культурного пространства в духе концепции «мировой отзывчивости» Достоевского.

Результаты

Смысловая структура оратории Г. Жубановой «Татьяна әні» (1983) базируется на сложном взаимодействии литературных первоисточников, создающих прецедент межкультурного перевода. Основу текстового корпуса произведения составляет лирико-философская интерпретация романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» через призму поэтического наследия Абая Кунанбаева. В драматургии оратории музыкально-поэтический диалог выстраивается как трехступенчатая система: оригинальный текст Пушкина – вольный перевод-адаптация Абая – композиторская рефлексия Жубановой.

Центральным тематическим блоком, определяющим интонационный облик произведения, становятся канонические песни Абая: «Татьянаның хаты» (Письмо Татьяны), «Онегиннің хаты» (Письмо Онегина) и «Татьянаның жауабы» (Ответ Татьяны). Использование этих текстов позволяет композитору реализовать концепцию «степного пушкинизма», где европейский психологизм XIX века органично соединяется с казахской песенной эстетикой. Введение чтеца, декламирующего фрагменты пушкинского текста на казахском языке в сопряжении с симфоническим оркестром, создает эффект лингвистическо-культурного резонанса.

Интертекстуальный анализ партитуры выявляет глубокую связь с интонационным словарем как казахского фольклора, так и русской классической традиции. В музыкальной ткани оратории отчетливо прослеживаются такие типы интертекстуальных связей, как *прямая цитата, стилевая аллюзия и жанровое моделирование.*

Прямая цитата. Подлинные мелодии Абая подвергаются симфоническому развитию, сохраняя при этом свою медитативную природу. Мелодия «Татьянаның хаты» во второй части оратории проходит через вариационное развитие, продолжая традиции классико-романтического европейского симфонизма, но интонационное зерно остается неизменным: нисходящая секундовая интонация, характерная для *lamento.*

Стилевая аллюзия. Обращение к жанровым архетипам русского романса и европейской элегии подчеркивает универсальность лирического образа Татьяны.

В оркестровых интерлюдиях используются интонационные и фактурные решения, сближающие музыкальный язык оратории с традицией русского лирико-драматического симфонизма.

Жанровое моделирование. Г. Жубанова объединяет ораториальную монументальность с интимностью лирической исповеди, характерной для казахских песенных традиций *арнау* (посвящение) и *толғау* (размышление). Хоровые эпизоды оратории выполняют функцию коллективного комментария, аналогичного роли хора в античной трагедии. Хоровая фактура при этом опирается преимущественно на полифонию и гетерофонию.

Структура оратории представляет собой цикл из 10 частей, каждая из которых представляет собой отдельный этап развития лирико-философской драматургии (см. Таблицу 1).

Сравнительный анализ литературного, поэтического и музыкального воплощений образа Татьяны позволяет выявить устойчивые параметры трансформации формы, субъекта высказывания и семантического уровня. Указанные различия систематизированы в таблице 2, отражающей последовательность интертекстуальных переходов от романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» к поэтическому переводу Абая и рассматриваемой оратории Газизы Жубановой.

Музыкальная интонация в пятой части оратории «Мен көрдім ұзын қайың құлағанын…» («Я видел березу — сломилась она»), написанной на основе одноименной песни Абая (Рис. 1), становится носителем культурной памяти и переводится в новое жанровое пространство (Рис. 2).

Музыкально-интонационная трансформация первоисточника в оратории Г. Жубановой. Сопоставление песни Абая «Мен көрдім ұзын қайың құлағанын» и её хоровой интерпретации в пятой части оратории Г. Жубановой показывает сохранение интонационного ядра первоисточника при существенном преобразовании его жанрово-драматургических функций. В песне Абая доминирует камерный тип высказывания, основанный на кантиленной мелодике, плавном секундовом движении и строфическом принципе организации. В оратории Г. Жубановой

Таблица 1. Структура оратории Г. Жубановой «Татьяна әні»

Раздел		Оркестр	Хор	Татьяна	Онегин	Ленский	Чтец	Домбра
1	Прелюдия-Пролог	+			+		+	
2	«Татьянаның хаты» (Письмо Татьяны)	+		+				
3	«Онегиннің жауабы» (Ответ Онегина)	+			+			
4	«Ленскийдің монологы» (Монолог Ленского)	+						
5	«Мен көрдім ұзын қайың құлағанын…» (В. Крылов, А. Рубинштейн «Я видел березу - сломилась она»)		+					
6	«Онегиннің хаты» (Письмо Онегина)	+			+			
7	«Татьянаның жауабы» (Ответ Татьяны)	+		+				
8	«Бақыт деген…» (Счастье было так возможно)	+	+	+	+	+		
9	Чтец (Дж. Байрон, М. Лермонтов «Көңілім менің қараңғы. Бол, бол, ақын!»)						+	+
10	Постлюдия	+	+					

исходная мелодия сохраняет свою узнаваемость, однако включается в многоголосную хоровую ткань и приобретает новые семантические функции. Если в песне Абая интонация выражает личное переживание лирического героя, то в оратории она становится средством коллективного философского высказывания. Расширение фактуры, участие хоровых групп и оркестровое сопровождение переводят индивидуальный эмоциональный опыт в сферу культурной памяти и художественного обобщения. Таким образом, композитор сохраняет интонационную идентичность первоисточника, одновременно осуществляя его жанровое и семантическое переосмысление.

Сравнение нотных примеров показывает сохранение мелодического контура

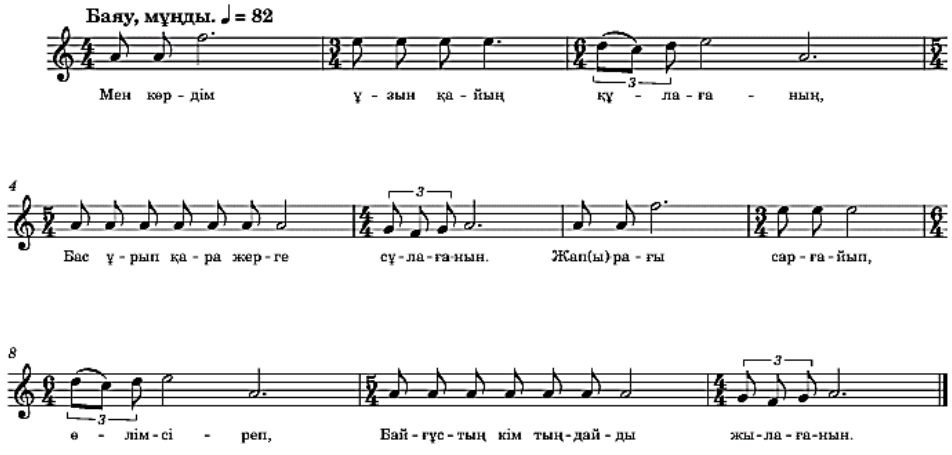


Рис. 1. Абай Кунанбаев. «Мен көрдім ұзын қайың құлағанын»
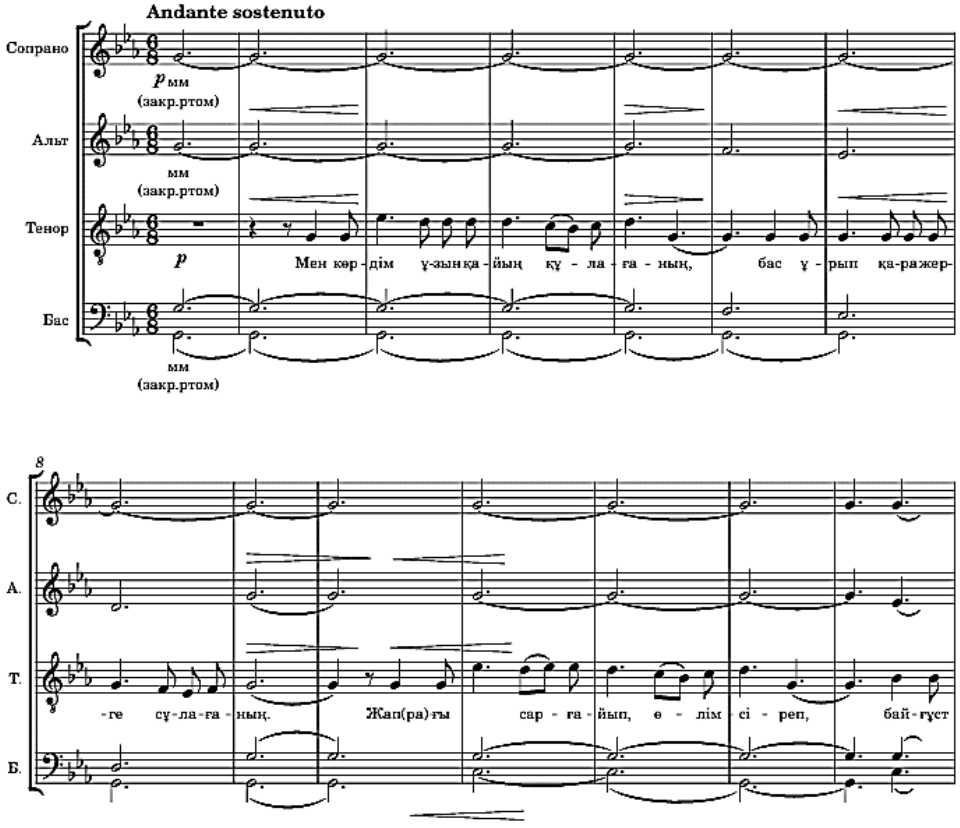


Рис. 2. Г. Жубанова. Оратория «Татьяна әні». Часть 5 «Мен көрдім ұзын қайың құлағанын»

первоисточника. В обоих вариантах сохраняется плавное поступенное движение и характерный скачок на сексту, формирующий лирико-элегическую семантику темы. Однако в оратории мелодия получает иную фактурную реализацию: одноголосное изложение заменяется многоголосным хоровым звучанием, а вертикальная гармоническая организация существенно расширяет эмоциональный масштаб образа. Благодаря этому интонация перестаёт быть выражением индивидуального чувства и приобретает значение коллективного художественного высказывания.

Абай, в свою очередь, согласно исследованию Гафуры Бисеновой, сочинил песню под впечатлением услышанного им романса Антона Рубинштейна «Разбитое сердце» на стихи Рудольфа Левенштейна в переводе с немецкого Виктора Крылова (Рис. 3).

Трёхступенчатая модель культурной трансляции: от романса к оратории

Сопоставление нотных примеров позволяет проследить генеалогию музыкального материала позволяет рассматривать ораторию Г. Жубановой как завершающий этап длительного процесса культурной трансляции, в котором каждый новый уровень не воспроизводит предшествующий буквально, а переосмысляет его в соответствии с иной художественной системой. Исходной точкой данного процесса является романс Антона Рубинштейна «Разбитое сердце» («Ноченька») на текст Виктора Крылова, ставший музыкальным источником для Абая при создании песни «Мен көрдім ұзын қайың құлағанын». В казахской музыкальной культуре заимствованный материал утрачивает функцию
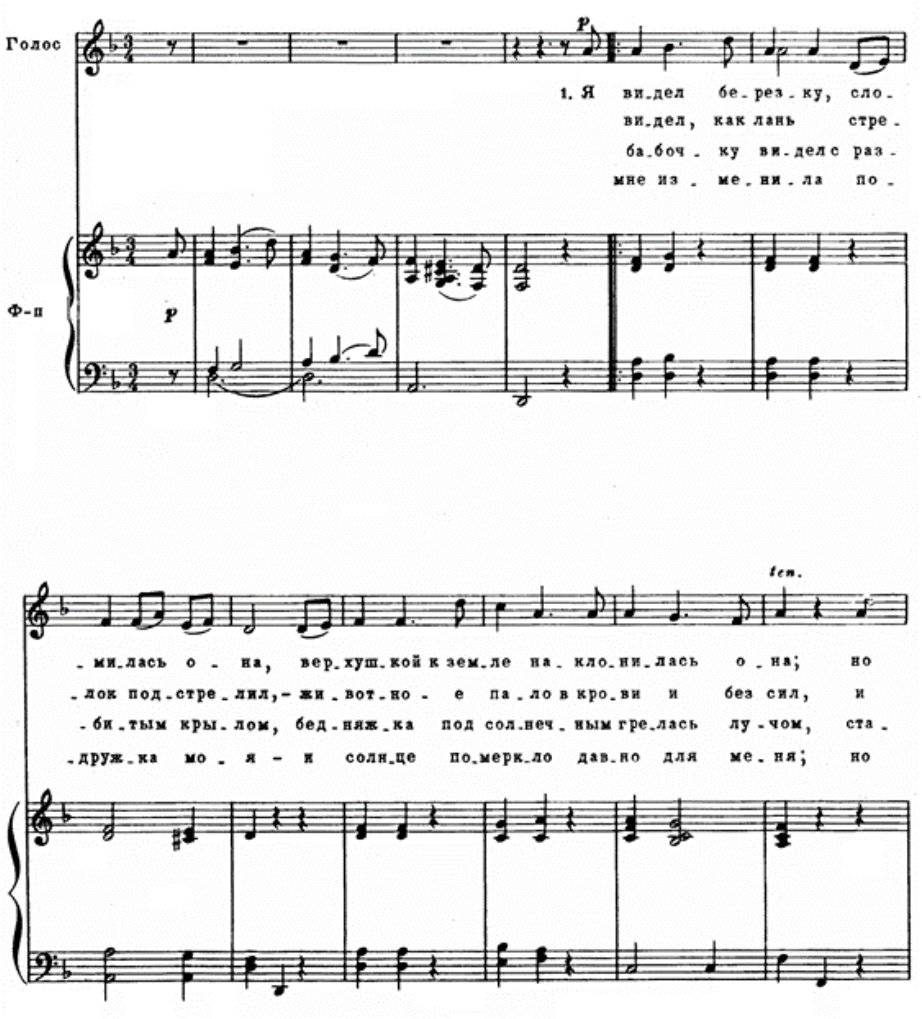


Рис. 3. А. Рубинштейн «Разбитое сердце»

салонного романса и включается в пространство национальной песенной традиции, приобретая новую интонационную и смысловую направленность.

Сохраняя мелодическое ядро первоисточника, Абай адаптирует его к законам казахского песенного мышления. В результате возникает произведение, которое уже не воспринимается как вариант романса А. Рубинштейна, а функционирует как самостоятельный образец авторской песни, органично вошедший в национальную музыкальную культуру. На данном этапе перевод осуществляется не только между языками, но и между различными художественными моделями музыкального мышления.

Следующий этап связан с обращением Г. Жубановой к песне Абая как к культурному тексту, обладающему устойчивой исторической и художественной памятью. В оратории «Татьяна әні» композитор сохраняет узнаваемость исходной мелодии, однако переносит её в принципиально иное жанровое пространство. Если в песне Абая доминирует камерное лирическое высказывание, то в оратории тема становится частью масштабной вокально-симфонической драматургии. Изменяются фактурные условия существования мелодии, расширяется тембровая палитра, возрастает роль хора как носителя обобщённого смысла.

В результате музыкальный материал проходит три последовательные стадии семантического преобразования: романсное переживание, национально-песенная лирика и философски обобщённое ораториальное высказывание. При этом на каждом этапе сохраняется интонационная преемственность, обеспечивающая узнаваемость исходного образа. Таким образом, оратория Жубановой демонстрирует не разрыв с предшествующей традицией, а её творческое продолжение, в котором музыкальная интонация выступает носителем культурной памяти и механизмом межкультурного перевода.

Рассматриваемая линия «Рубинштейн – Абай – Жубанова» позволяет уточнить предложенную в статье концепцию интертекстуальности. В данном случае интертекстуальная связь реализуется не только через литературные источники, но и через музыкальный материал, сохраняющий свою идентичность в условиях последовательных жанровых и культурных преобразований. Именно поэтому оратория «Татьяна әні» может быть интерпретирована как пример многоуровневого межкультурного диалога, где музыкальный текст становится пространством встречи различных художественных традиций и исторических эпох.

Гафура Бисенова приводит историю появления песни Абая. Романс «Разбитое сердце» – одно из ранних сочинений Антона Рубинштейна. Он был написан в 40-х годах XIX в. на немецкий текст Рудольфа Левенштейна и издан в 1871 году в Петербурге с русским переводом Виктора Крылова. Вскоре после его издания свет увидели переложения для хора a cappella, для духового оркестра, для цитры, что свидетельствовало о широкой популярности романса. «Скорее всего Абай слышал исполнение романса и запомнил его текст, – пишет Гафура Бисенова, – который и перевел в 1898 году, в основном сохраняя поэтические образы оригинала. В первой строфе - образ «сломленной березы, наклонившейся верхушкой к земле»; во второй - подстреленной окровавленной сайги, обессиленно упавшей; в третьей – бабочки с разбитым крылом, в которой едва теплится жизнь; в четвертой – измена девушки и разбитое сердце юноши. К четырем строфам текста Р. Левенштейна – В. Крылова Абай присочинил пятую – раздумье поэта о быстротечной жизни, в которой мало радости человеку. Так Абай стремится углубить содержание стихотворения, дать философское обобщение жизненным противоречиям» (Бисенова 79).

Созданную песню Абая, ставшую впоследствии весьма популярной, с романсом А. Рубинштейна, по нашему мнению, многое роднит. Это общее образно-художественное содержание, романтическая

эстетика утраченной любви, разочарование, элегичное настроение, отсюда — родственная мелодико-интонационная сфера, включающая типичную для немецкой песни (Франц Шуберт, Роберт Шуман, Гуго Вольф) и русского романса интонацию восходящей сексты с хорошо узнаваемой лирической семантикой, кантиленно-песенное начало. В контексте идеи межкультурного перевода стилистика пятой части оратории Газизы Жубановой «Мен көрдім ұзын қайың құлағанын» вбирает в себя сформировавшийся немецко-русско-казахский культурный слой.

Особое значение имеет финальная часть оратории, где происходит интонационное разрешение конфликта. Здесь межкультурный перевод достигает высшей точки: музыкальная тема, вдохновлённая абаевским прочтением А. С. Пушкина, трансформируется в мощный хоровой апофеоз. Кульминация строится на взаимодействии различных хоровых групп и оркестрового сопровождения.

Таким образом, «Татьяна әні» выстраивается как многослойный нарратив, в котором образ русской женщины, переведенный на казахский язык Абаем, вновь возвращается в лоно академической музыки, но уже обогащённый опытом национальной культуры Казахстана.

Поэтическая и музыкальная полифония произведения обеспечивает органичное сосуществование разнородных элементов. Философский подтекст оратории подталкивает к диалогу эпох, где интертекстуальность выступает не декоративным приемом, а фундаментальным принципом мышления. В результате возникает пространство межкультурного транзита: универсальные этические ценности пушкинской героини находят свое выражение через интонационный код степи, создавая целостный художественный образ «мировой отзывчивости» в понимании Фёдора Достоевского.

Сравнительный анализ литературного, поэтического и музыкального воплощений образа Татьяны (табл. 2) демонстрирует последовательную трансформацию формы, субъекта высказывания и языкового медиума: от индивидуализированного эпистолярного высказывания у А.С. Пушкина — через философски обобщённую песенную форму в переводе Абая — к вокально-симфоническому пространству оратории Г. Жубановой.

Вместе с тем выявленные в таблице 1 трансформации не исчерпываются линейной последовательностью адаптаций. Напротив, они образуют процесс смыслового движения, в котором каждый новый уровень интерпретации переосмысливает предыдущий. Для осмысления данной логики предлагается авторская циклическая модель межкультурного перевода, основанная на принципе герменевтического круга Ганса-Георга Гадамера и концепции интертекстуальности Юлии Кристевой. Результаты сравнительного анализа, представленные в таблице 2, позволяют зафиксировать основные параметры трансформации художественного смысла при переходе от литературного текста к поэтической и музыкальной интерпретации. Однако для выявления не только структурных различий, но и логики смыслового движения между медиумами необходима модель, отражающая процессуальный характер межкультурного перевода. В этой связи выявленные трансформации формы, субъекта и языкового кода рассматриваются далее как этапы единого циклического процесса межкультурного музыкального перевода (Рис. 4).

Интертекстуальная модель оратории «Татьяна әні» демонстрирует механизм функционирования музыки как универсального переводчика. Заимствованные элементы (мелодии Абая, тексты А. С. Пушкина, классические симфонические формы) работают как семантические маркеры, объединяющие локальное и глобальное. Благодаря этому оратория преобразуется в полилог культурных кодов, где казахская идентичность вступает в равноправный диалог с мировым классическим наследием, утверждая идею неразрывности культурного пространства.



Рис. 4. Модель межкультурного перевода в оратории Газизы Жубановой (на основе герменевтического круга Ганса-Георга Гадамера и концепции интертекстуальности Юлии Кристевой)

Трехуровневая модель интертекстуальности в оратории может быть представлена в виде концентрических кругов (Рис. 5), где внешний круг — цитатный уровень (прямые заимствования мелодий Абая), средний круг — аллюзивный уровень (стилевые отсылки к русскому романсу и европейской элегии), внутренний круг — жанрово-стилевой уровень (синтез ораториальности с казахской песенной традицией). Центром этой системы является авторская концепция Г. Жубановой — идея музыки как межкультурного перевода.

Основные положения

1. Интертекстуальность в оратории Газизы Жубановой «Татьяна әні» функционирует как основной механизм межкультурного перевода, обеспечивающий трансформацию литературного и поэтического текста в музыкально-драматургическую форму без утраты семантического ядра исходного произведения.

2. Межкультурный перевод в рассматриваемой оратории реализуется как трехступенчатый процесс: от литературного оригинала А. С. Пушкина — через поэтическую адаптацию Абая Кунанбаева — к вокально-симфоническому высказыванию Жубановой, где каждый этап не повторяет предыдущий, а переосмысливает его в новом культурном и медиальном контексте.

3. Музыкальная интонация выступает ключевым переводческим инструментом, посредством которого поэтический смысл переносится в звуковую форму и приобретает философско-обобщённый характер, недостижимый средствами вербального языка.

4. Интертекстуальная структура оратории формируется на трех аналитических уровнях — цитатном, аллюзивном и жанрово-стилевом, — что позволяет рассматривать произведение как полифоническое пространство взаимодействия русской и казахской культурных традиций.

5. Циклическая модель межкультурного перевода, основанная на принципе герменевтического круга Ганса-Георга Гадамера и концепции интертекстуальности Юлии Кристевой, демонстрирует процессуальный характер смыслового движения между медиумами и подтверждает невозможность линейного понимания культурной трансляции в музыкальном искусстве.



Рис. 5. Трехуровневая модель интертекстуальности в оратории «Татьяна әні»

6. Оратория «Татьяна әні» Г. Жубановой репрезентирует музыку как автономный семиотический язык, способный осуществлять межкультурный перевод смыслов, ценностей и эмоциональных состояний вне прямой лингвистической зависимости от литературного текста.

Заключение

Проведенное исследование оратории Г. Жубановой «Татьяна әні» позволяет сформулировать выводы о природе интертекстуальности как инструмента межкультурного перевода в музыкальном искусстве.

Таблица 2. Семантическая матрица межкультурного перевода в оратории Г. Жубановой «Татьяна әні»

Семантический параметр	А. С. Пушкин	Абай	Г. Жубанова
Тип текста / формы	Письмо Татьяны в романе в стихах	Поэма «Татьяна хаты», песенная форма	Оратория как вокально-симфонический жанр
Культурный контекст	Европейский романтизм, личная исповедь	Казахская поэтическая традиция, философская лирика	Диалог европейской и казахской культур в академической музыке
Тип лирического субъекта	Индивидуальное «я» героини	Обобщённый лирический герой	Коллективно-обобщённый голос (солист, хор, оркестр)
Эмоциональная доминанта	Личное признание, драматическая откровенность	Созерцательная философская лирика	Внутренняя рефлексия, лирико-философское обобщение
Основной выразительный язык	Вербальный поэтический текст	Поэтическое слово, ориентированное на песенность	Музыкальная интонация как форма перевода поэтического смысла
Принцип смыслообразования	Литературный образ и метафора	Поэтическое переосмысление и культурная адаптация	Интонационно-драматургический перевод текста в музыку
Жанровая рамка	Роман в стихах	Лирическая поэма / песня	Оратория с новым лирико-философским содержанием

Выявлены механизмы интертекстуальности: при сохранении интонационного ядра песни Абая в пятой части оратории изменяется её жанрово-драматургическая функция.

На материале пятой части оратории разработана трехступенчатая модель культурной трансляции «Рубинштейн — Абай — Жубанова», показывающая сохранение интонационной идентичности при жанровых и культурных преобразованиях.

Перспективы дальнейших исследований связаны с расширением аналитического корпуса: сравнительный анализ всех ораториальных сочинений Г. Жубановой («Арайлап атқан таң», «Возлюби человек человека», «Арал аңызы») позволит выявить эволюцию интертекстуальных стратегий композитора. Кроме того, актуальным представляется изучение рецепции творчества Г. Жубановой в современной исполнительской практике и музыкальной педагогике Казахстана.

Оратория «Татьяна әні» утверждает идею музыки как универсального языка культуры, способного преодолевать исторические, лингвистические и географические барьеры, сохраняя при этом самобытность национального художественного высказывания.

Вклад авторов:

Д. Т. Карекенова – сбор, анализ и систематизация исследовательского материала, работа с партитурой оратории Г. Жубановой «Татьяна әні» и литературными источниками. Проведение музыкально-аналитической работы, подготовка основной части текста исследования.

Г. Ж. Кузбакова – определение концепции исследования, постановка цели и задач, разработка методологии исследования. Интерпретация результатов, научное редактирование основного текста и аннотации, консультирование и научное руководство.

Авторлардың үлесі:

Д. Т. Қарекенова – зерттеу материалдарын жинау, талдау және жүйелеу, Ғ. Жұбанованың «Татьяна әні» ораториясының партитурасымен және әдеби дереккөздермен жұмыс жасау. Музыкалық-талдамалық жұмысты орындау, зерттеудің негізгі мәтінін дайындау.

Г. Ж. Кузбакова – зерттеу тұжырымдамасын анықтау, мақсаты мен міндеттерін белгілеу, зерттеу әдістемесін әзірлеу. Зерттеу нәтижелерін интерпретациялау, негізгі мәтін мен аңдатпаны ғылыми редакциялау, кеңес беру және ғылыми жетекшілік ету.

Authors' Contributions:

D. Karekenova – collection, analysis, and systematization of the research material; work with the score of G. Zhubanova's oratorio Tatyana Äni and literary sources. Conducting the musical analysis and preparing the main body of the manuscript.

G. Kuzbakova – defining the research concept, setting the aim and objectives, and developing the research methodology. Interpretation of the results, scientific editing of the main text and abstract, consulting, and academic supervision.

Список источников

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Routledge, 1989.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.

Born, Georgina, and David Hesmondhalgh, editors. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. University of California Press, 2000.

Cook, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 1998.

Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Indiana University Press, 1984.

Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Seabury Press, 1975.

Klein, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Indiana University Press, 2005.

Kramer, Lawrence. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. University of California Press, 2002.

Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press, 1980.

Manuel, Peter. *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. Oxford University Press, 1988.

Schnittke, Alfred. *A Schnittke Reader*. Indiana University Press, 1994.

Stokes, Martin, editor. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Berg Publishers, 1994.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music. Vol. 5, Music in the Late Twentieth Century,* Oxford University Press, 2005.

Акопян, Левон. *Музыка XX века: Энциклопедический словарь*. Практика, 2003.

Арановский, Марк. *Музыкальный текст: Структура и свойства*. Композитор, 1998.

Барт, Ролан. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Рипол Классик, 1994.

Бисенова, Гафура. Песенное творчество Абая. Алматы: Дайк-Пресс, 2004.

Карекенова, Дилара. «Ғазиза Жұбанова ораторияларының заманауи қазақ хор мәдениетіне әсері». *Central Asian Journal of Art Studies* 6.3, 2021, с. 108-120.

Мухамбетова, Асия. «Источник творческой разработки (Оратория „Песнь Татьяны" Газизы Жубановой)». *Жизнь в искусстве. Композитор Газиза Жубанова,* Өнер, 2003, с. 290–297.

Мухамбетова, Асия. «Национальные традиции в оратории Газизы Жубановой „Песнь Татьяны"». *Казахская традиционная музыка и XX век*, Дайк-Пресс, 2002, с. 404–411.

Сабитова, Дана, Виталий Шапилов. «Особенности ораториального стиля Г. Жубановой (на примере оратории „Заря над степью“)». *Saryn*, т. 9, № 4, 2021, с. 6–16.

Шапилов, Виталий, Дана Сабитова. «О литературной основе оратории Газизы Жубановой „Возлюби человек человека“». *Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность*, 2023, № 1, с. 35–45.

References

Akopyan, Levon Oganesovich. *Muzyka XX veka: Entsiklopedicheskii slovar' [Twentieth-Century Music: Encyclopedic Dictionary]*. Praktika, 2003. (In Russian)

Aranovskii, Mark Genrikhovich. *Muzykal'nyi tekst: Struktura i svoistva [Musical Text: Structure and Properties]*. Kompozitor, 1998. (In Russian)

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Routledge, 1989.

Bart, Roland. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Ripol Klassik, 1994. (In Russian)

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.

Bisenova, Gafura. *Pesennoe tvorchestvo Abaya* [Abai's Song Creativity]. Daik-Press, 2004. (In Russian)

Born, Georgina, and David Hesmondhalgh, editors. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. University of California Press, 2000.

Cook, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 1998.

Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Indiana University Press, 1984.

Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Seabury Press, 1975.

Karekenova, Dilar. "Gaziza Zhubanova oratoriialarynyng zamannaui qazaq khor madenietine aseri" [The Influence of Gaziza Zhubanova's Oratorios on Modern Kazakh Choral Culture]. *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 6, no. 3, 2021, pp. 108–120. (In Russian)

Klein, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music.* Indiana University Press, 2005.

Kramer, Lawrence. *Musical Meaning: Toward a Critical History.* University of California Press, 2002.

Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.* Columbia University Press, 1980.

Manuel, Peter. *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey.* Oxford University Press, 1988.

Mukhametova, Assiya. "Istochnik tvorcheskoi razrabotki (Oratoriia 'Pesn' Tat'iany' Gazizy Zhubanovoi)" ["The Source of Creative Development (The Oratorio 'Tatiana's Song' by Gaziza Zhubanova)"]. *Zhizn' v iskusstve. Kompozitor Gaziza Zhubanova [Life in Art. Composer Gaziza Zhubanova].* Oner, 2003. (In Russian)

Mukhametova, Assiya. "Natsional'nye traditsii v oratorii Gazizy Zhubanovoi 'Pesn' Tat'iany'" ["National Traditions in Gaziza Zhubanova's Oratorio 'Tatiana's Song'"]. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek [Kazakh Traditional Music and the Twentieth Century].* Daik-Press, 2002. (In Russian)

Sabitova, Dana, and Vitaliy Shapilov. "Osobennosti oratorialnogo stilya G. Zhubanovoy (na primere oratorii 'Zarya nad stepyu')" [Features of G. Zhubanova's Oratorio Style (Based on the Oratorio 'Dawn over the Steppe')]. *Saryn*, vol. 9, no. 4, 2021, pp. 6–16. (In Russian)

Schnittke, Alfred. *A Schnittke Reader.* Indiana University Press, 1994.

Shapilov, Vitaliy, and Dana Sabitova. "O literaturnoy osnove oratorii Gazizy Zhubanovoy 'Vozlyubi chelovek cheloveka'" [On the Literary Basis of Gaziza Zhubanova's Oratorio 'Love Man a Man']. *Musical Art of Eurasia. Traditions and Modernity,* no. 1, 2023, pp. 35–45. (In Russian)

Stokes, Martin, editor. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place.* Berg Publishers, 1994.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music. Vol. 5, Music in the Late Twentieth Century.* Oxford University Press, 2005.

Қарекенова Дилара, Кузбакова Гульнара
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті (Астана, Қазақстан)

ҒАЗИЗА ЖҰБАНОВАНЫҢ «ТАТЬЯНА ӘНІ» ОРАТОРИЯСЫНДАҒЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬДЫЛЫҚ МӘДЕНИЕТАРАЛЫҚ АУДАРМА РЕТІНДЕ

Аңдатпа. Мақалада Ғазиза Жұбанованың «T*атьяна әні*» ораториясы музыкалық мәтіннің мәдениетаралық және медиаралық аударма формасы ретінде қызмет ететін көркемдік феномен ретінде қарастырылады. Зерттеудің өзектілігі аударманы тек лингвистикалық операция ретінде дәстүрлі түсінуден тыс, мәдени диалог үдерістеріндегі музыканың рөлін қайта пайымдау қажеттілігімен айқындалады. Зерттеу нысанына А.С. Пушкиннің әдеби түпнұсқасын, оның Абай Құнанбаев шығармашылығындағы поэтикалық қайта ойластырылуын және вокалдық-симфониялық оратория жанрындағы музыкалық интерпретациясын біріктіретін интертекстуалдық байланыстардың күрделі жүйесі алынған. Зерттеудің *мақсаты* – поэтикалық мәтіннің музыкалық формада жаңа семантикалық бейнеге ие болуын қамтамасыз ететін интертекстуалдылық пен мәдениетаралық аударманың механизмдерін анықтау. Жұмыстың *әдіснамасы* шығарманың музыкалық материалына қолданылған интертекстуалдық, құрылымдық-семиотикалық және жанрлық-стильдік талдау тәсілдерінің үйлесіміне негізделеді. Ораторияның интонациялық ұйымдасуын, фактуралық шешімдері мен драматургиясын, сондай-ақ жеке, хор және оркестрлік компоненттердің өзара әрекеттесу ерекшеліктерін талдауға ерекше назар аударылады. Зерттеу *нәтижесінде* оратория драматургиясының поэтикалық, мәдени және музыкалық деңгейлерді қамтитын мәдениетаралық аударманың үшдеңгейлі жүйесі ретінде қалыптасатыны анықталды. Музыкалық интонация поэтикалық мағынаның дыбыстық түрге ауысуын және оның философиялық жинақталуын қамтамасыз ететін негізгі аударма механизмі ретінде әрекет ететіні көрсетілген. Ораторияның жанрлық бірегейлігін сақтай отырып, шығармада жаңа лирикалық-философиялық мағыналық кеңістік қалыптасатыны дәлелденеді. Зерттеудің ғылыми *жаңалығы* ораторияны мәдениетаралық музыкалық аударманың моделі ретінде түсіндіруімен және қазіргі музыкалық танымдағы жанрдың семантикалық әлеуеті жөніндегі көзқарастарды кеңейтуімен айқындалады.

Түйін сөздер: Ғазиза Жұбанова, «Татьяна әні» ораториясы, интертекстуалдылық, мәдениетаралық аударма, қазақ музыкасы, Абай Құнанбаев, А.С. Пушкин, музыкалық семантика.

Дәйексөз үшін: Қарекенова Дилара және Кузбакова Гүлнара «Ғазиза Жұбанованың «Татьяна әні» ораториясындағы интертекстуалдылық мәдениетаралық аударма ретінде». *Central Asian Journal of Art Studies*, т.11, №3, 2026, 133–152 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1176

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Karekenova Dilara, Kuzbakova Gulnara
Kuliyash Baiseitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

INTERTEXTUALITY AS INTERCULTURAL TRANSLATION IN GAZIZA ZHUBANOVA'S ORATORIO TATIANA ÄNI

Abstract. The article examines Gaziza Zhubanova's oratorio Tatiana äni as an artistic phenomenon in which the musical text functions as a form of intercultural and intermedial translation. The relevance of the study is determined by the need to reconsider the role of music in processes of cultural dialogue that go beyond the traditional understanding of translation as an exclusively linguistic operation. The focus of the research is a complex system of intertextual relationships that unites Alexander Pushkin's literary original, its poetic reinterpretation in the works of Abai Kunanbayev, and its musical interpretation in the genre of the vocal-symphonic oratorio. The aim of the study is to identify the mechanisms of intertextuality and intercultural translation through which the poetic text acquires a new semantic embodiment in musical form. The methodology combines intertextual, structural-semiotic, and genre-stylistic approaches applied to the musical material of the work. Special attention is paid to the analysis of intonational organization, textural solutions, and the dramaturgy of the oratorio, as well as to the specific interaction of solo, choral, and orchestral components. The results of the study demonstrate that the dramaturgy of the oratorio is formed as a three-level system of intercultural translation, encompassing poetic, cultural, and musical levels. It is shown that musical intonation acts as a key translational mechanism that enables the transfer of poetic meaning into sound and its philosophical generalization. It is argued that, while preserving the genre identity of the oratorio, the work constructs a new lyrical-philosophical semantic domain. The scholarly novelty of the research lies in the interpretation of the oratorio as a model of intercultural musical translation, which expands current perspectives on the semantic potential of the genre in contemporary musicology.

Keywords: Gaziza Zhubanova; oratorio Tatiana äni; intertextuality; intercultural translation; Kazakh music; Abai Kunanbayev; Alexander Pushkin; musical semantics.

Cite: Karekenova Dilara, Kuzbakova Gulnara. "Intertextuality as Intercultural Translation in Gaziza Zhubanova's Oratorio Tatiana Äni". *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol.11, No.3, 2026, pp. 133–152, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1176

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interest.

Авторлар туралы мәлімет:

Қарекенова Дилара Талғатқызы – өнертану ғылымдарының магистрі, Құляш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің «Дирижерлеу» кафедрасының оқытушысы, докторант
(Астана, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Карекенова Дилара Талгатовна – магистр искусствоведческих наук, преподаватель кафедры «Дирижирование», докторант Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой
(Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-5343-2435
E-mail: dilarakarekenova@gmail.com

Information about the authors:

Karekenova Dilara – Master of Art Studies, Lecturer in the Department of Conducting at the Kuliyash Baiseitova Kazakh National University of Arts, doctoral student
(Astana, Kazakhstan)

Кузбакова Гүлнара Жанабергенқызы – өнертану кандидаты, Құляш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті
(Астана, Қазақстан)

Кузбакова Гульнара Жанабергеновна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедение и композиция» Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой
(Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-4492-0197
E-mail: gulya08@bk.ru

Kuzbakova Gulnara – Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Department of «Musicology and Composition» at the Kuliyash Baiseitova Kazakh National University of Arts
(Astana, Kazakhstan)

ГРНТИ 18.41.51.
УДК 78:004.9:316.77
DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1226

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В КАЗАХСТАНСКОЙ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКЕ

Зарина Курманбаева[1], Иоаннис Кайсиди[2]

[1,2]Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

Аннотация. Цифровая трансформация современной медиасреды кардинально меняет способы бытования популярной музыки, превращая отдельную песню в сложный, распределенный аудиовизуальный и платформенный продукт. Настоящее исследование опирается на теоретические разработки Lars Elleström и Irina Rajewsky в области классификации медиакомбинаций, проецируя их на национальный контекст. Цель статьи – раскрыть ключевые механизмы взаимодействия звуковых, вербальных и визуальных кодов в казахстанской поп-индустрии для верификации и последующего уточнения четырехкомпонентной аналитической модели. Методология качественного сравнительного кейс-стади позволила последовательно решить задачу систематизации типов интермедиальных связей на примере анализа трех музыкальных релизов 2018–2024 годов: «E.Yeah» группы Ninety One, «5000» группы Irina Kairatovna и «Kuiim» исполнителя Alem. С помощью музыковедческого наблюдения, визуального медиаанализа и качественного контент-анализа по единой категориальной сетке подробно зафиксированы конкретные эмпирические факты: перформативно-визуальная синхронизация песни и хореографии («E.Yeah»), смысловое дополнение билингвального рэп-текста ироническим видеоперформансом («5000»), а также вариативное представление одной аудиозаписи в двух различных официальных визуальных форматах («Kuiim»). В разделе «Дискуссия» обосновано, что четыре компонента модели (продукт, репрезентация, среда и практики аудитории) функционируют как горизонтальные сферы, а не иерархические уровни. Границы выводов обусловлены качественным характером анализа без привлечения количественных данных платформ. Практическая ценность работы заключается в возможности масштабирования предложенной модели на другие региональные сцены. Исследование открывает для международного научного сообщества и исследователей искусства логику интеграции уникальных локальных культурных кодов в глобальные музыкальные форматы.

Ключевые слова: интермедиальность; мультимодальность; казахстанская популярная музыка; медиатизация; платформизация; музыкальный исполнитель; культура участия.

Для цитирования: Курманбаева, Зарина, и Иоаннис Кайсиди. «Интермедиальность в казахстанской популярной музыке». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, №3, 2026, с. 153–169, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1226

Благодарность: Авторы выражают благодарность редакции «Central Asian Journal of Art Studies» за помощь в подготовке статьи к публикации, а также анонимным рецензентам за внимание и интерес к исследованию.

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

Популярная музыка в цифровой среде существует одновременно как звукозапись, экранный образ и коммуникативное событие. Песня поступает к слушателю вместе с клипом, сценическим образом артиста и набором платформенных форматов; поэтому значение произведения складывается не только из мелодии и текста, но и из способов его показа и распространения.

Вместе с тем подобные изменения могут быть осмыслены через призму интертекстуальности популярной музыки. Как показывают исследования, музыкальные произведения формируются в пространстве стилистических перекличек, заимствований и жанровых трансформаций, в результате чего отдельный трек оказывается включенным в более широкую сеть культурных связей. При этом стили и жанры могут сосуществовать и взаимодействовать, образуя многослойную структуру, в которой значение формируется через сопоставление различных музыкальных и культурных элементов (Moore 174-176). В этом контексте интермедиальность можно рассматривать как более широкий уровень анализа, поскольку она затрагивает не только текстовые, но и визуальные, перформативные и цифровые компоненты музыкального высказывания.

Данные трансформации обусловлены развитием цифровых платформ, которые изменяют не только способы распространения, но и принципы производства музыкального контента. Социальные сети и стриминговые платформы задают требования к формату, длительности и визуальной организации материала, что приводит к изменению структуры музыкальных произведений и форм их представления. В результате музыка интегрируется в различные медиальные контексты, включая аудиовизуальный контент, рекламные форматы и пользовательские практики, утрачивая автономность и приобретая характер медиально распределенного продукта.

Для описания этой ситуации недостаточно назвать музыку «мультимедийной». Необходимо разделить, во-первых, устройство самого произведения, во—вторых, формы исполнительской репрезентации, в—третьих, условия платформенной циркуляции и, в—четвертых, действия аудитории. Такое разделение позволяет проследить не наличие отдельных медиа само по себе, а характер связей между ними.

Существующие типологии подробно описывают формы взаимодействия медиа, однако их применение к национальным музыкальным сценам требует эмпирической настройки. В казахстанском материале особенно важно установить, каким образом международные форматы поп-культуры соединяются с казахским языком, локальными сюжетами и узнаваемыми культурными обозначениями.

В связи с этим исследовательский вопрос сформулирован следующим образом: какие интермедиальные механизмы обнаруживаются в выбранных произведениях казахстанской популярной музыки и как их сопоставление меняет исходную четырехкомпонентную схему?

Рабочая схема используется здесь как проверяемая гипотеза. Ее состоятельность оценивается по тому, позволяет ли она последовательно описать три кейса, не смешивая произведение, исполнителя, платформу и аудиторию.

Методы

Исследование построено как качественное сравнительное изучение случаев. Музыковедческое наблюдение используется для характеристики звуковой и вокальной организации, а инструменты медиа- и культурных исследований — для анализа изображения, перформанса, платформенной формы и локальных кодов.

Понимание интермедиальности основано на концепциях Irina Rajewsky,

Werner Wolf и Lars Elleström, а также на русскоязычных работах Людмилы Кайды, Виктории Малкиной и Натальи Тишуниной и исследовании Зарины Курманбаевой и Зульфии Касымовой. Разграничить близкие, но не совпадающие процессы позволяют концепции медиатизированного перформанса Philip Auslander, новых медиа Lev Manovich, платформизации Nick Srnicek и культуры участия Henry Jenkins.

Корпус включает три кейса: официальные видеоклипы Ninety One «E.Yeah», Irina Kairatovna «5000» и Alem «Kuiim». Композиция «5000» выпущена 30 октября 2020 г., а «Kuiim» — в 2024 г.; наличие официальных цифровых публикаций проверено 7 сентября 2026 г. Целенаправленная выборка обеспечивает не статистическую репрезентативность, а сопоставление трех различных механизмов: перформативного, аудиовизуально–нарративного и платформенно-аудиторного.

Единицей наблюдения служил эпизод, в котором соотношение звука, слова, изображения и действия сохранялось достаточно долго, чтобы влиять на интерпретацию. Для каждого эпизода фиксировались звуковая и вокальная организация, язык и словесный текст, монтаж и визуальный ряд, жест и пластика, форма цифровой публикации, а при наличии данных — повторное использование материала пользователями.

Анализ проводился в три этапа. Сначала каждый кейс описывался по единому набору категорий. Затем определялся тип связи между медиа: синхронизация, дополнение, контраст, нарративизация или реконтекстуализация. Наблюдения сопоставлялись между кейсами. Связь считалась интермедиально значимой лишь тогда, когда она меняла или уточняла смысл высказывания, а не выполняла роль нейтрального сопровождения.

Дискуссия

Значительный вклад в разработку теории интермедиальности внесли Irina Rajewsky, Werner Wolf, Lars Elleström и другие исследователи. В научной литературе понятие интермедиальности трактуется по-разному в зависимости от исследовательского подхода.

В частности, Irina Rajewsky выделяет такие типы интермедиальности, как медиальная комбинация, медиальная транспозиция и интермедиальные отсылки, что позволяет дифференцировать способы взаимодействия различных медиумов (Rajewsky 45-47). Особое значение в ее подходе имеет представление об интермедиальности как о конструкции, возникающей в результате пересечения границ между различными медиа.

Werner Wolf рассматривает интермедиальность как систему отношений между различными средствами коммуникации (Wolf 145-147), тогда как Lars Elleström акцентирует внимание на специфике взаимодействия разных типов медиа (Elleström 510-512).

В русскоязычной исследовательской традиции интермедиальность нередко интерпретируется через идеи диалога культур и взаимодействия художественных систем, восходящие к концепции Михаила Михайловича Бахтина. В этом случае медиальные формы рассматриваются не как замкнутые структуры, а как элементы культурной коммуникации, сохраняющие собственную специфику и одновременно вступающие в отношения взаимного дополнения и переосмысления.

В работах российских исследователей Людмилы Григорьевны Кайды, Виктории Яковлевны Малкиной и Натальи Викторовны Тишуниной интермедиальность интерпретируется как форма взаимодействия различных знаковых систем, предполагающая их синтез, наложение или перенос смыслов из одного медиума в другой (Кайда 15-18; Малкина 32-34; Тишунина 149). Казахстанский исследовательский контекст представлен работой Зарины Курманбаевой и Зульфии Касымовой об интермедиальности эстрадного вокального исполнения (Kurmanbayeva and Kassimova 95-97).

Различие исследовательских подходов обусловило появление нескольких типологий интермедиальности, основанных на способах взаимодействия медиумов: сочетании, преобразовании, переносе свойств и системе отсылок (Schröter 129-131; Rajewsky 47-49). Для настоящего исследования эта классификационная линия важна, поскольку подтверждает возможность рассматривать интермедиальность не как единичный эффект, а как структурно организованное явление.

Для популярной музыки принципиально различать два масштаба анализа. Внутри произведения взаимодействуют звук, слово, изображение и действие, а за его пределами те же элементы включаются в платформенную циркуляцию, сценическое исполнение и пользовательские версии. Переход между этими масштабами и составляет предмет дальнейшего анализа.

Следовательно, интермедиальность рассматривается не как постоянное свойство любой цифровой версии песни, а как наблюдаемая связь, которую необходимо показать на материале. Сам факт публикации клипа на платформе еще не доказывает интермедиального эффекта. Важно установить, какую смысловую работу выполняет видеоряд или последующее переиспользование звука.

В аналитической практике такая связь устанавливается по изменениям, возникающим при соединении медиальных кодов. Музыка может организовывать монтаж и движение; изображение - конкретизировать или оспаривать словесный текст; перформанс - задавать способ восприятия голоса и фигуры исполнителя. Эти отношения описываются ниже применительно к выбранным кейсам.

Интертекстуальные отсылки учитываются лишь как один из возможных элементов анализа. Цитата или жанровая аллюзия связывает произведение с другими текстами, тогда как интермедиальный анализ устанавливает отношения между разными средствами выражения. Их совпадение возможно, но методически не предполагается заранее.

Результаты

В казахстанской популярной музыке взаимодействие медиа происходит на пересечении международных форматов и локальных способов самоописания. Поэтому анализ сосредоточен на тех элементах, которые можно непосредственно наблюдать: языке текста, организации экранного образа, характере перформанса и форме цифровой публикации.

Исполнитель в таком контексте не просто воспроизводит уже завершенную песню. Голос, жест, одежда, пластика и монтаж могут менять ее смысловую направленность, а экранная версия становится самостоятельным способом предъявления произведения.

Публикации клипа на платформе еще не доказывает интермедиального эффекта. Важно установить, где звуковая и телесно—визуальная линии заранее сведены в единую композицию. Аналитически важно определить, дублируют ли они друг друга, дополняют, вступают в контраст или образуют повествовательную последовательность.

Такое понимание исполнительской репрезентации соотносится с наблюдением Christina Ljungberg о соединении телесности, визуальности и звука в перформативной структуре (Ljungberg 552-553). В популярной музыке эта структура поддерживает не только сценический образ, но и устойчивую цифровую идентичность артиста.

Для систематизации наблюдаемых интермедиальных процессов и проверки рабочей гипотезы авторами предлагается компонентная модель функционирования популярной музыки (рис. 1). Модель включает четыре горизонтально взаимодействующие сферы: музыкальный продукт (звуковые и вербальные коды), исполнительскую репрезентацию (телесно-визуальный перформанс), плат-



Рисунок 1. Компонентная модель интермедиального функционирования казахстанской популярной музыки

форменную циркуляцию (медиасреду, инфраструктуру платформ и форматы публикации) и аудиторное соучастие (восприятие и повторное использование контента аудиторией).

В отличие от жестких иерархических схем, данные элементы рассматриваются как равноправные области коммуникации, границы которых динамически пересекаются в конкретных художественных практиках.

Эмпирическая верификация предложенной модели осуществляется в ходе последовательного анализа трех выбранных кейсов, каждый из которых позволяет детально исследовать специфические траектории взаимодействия внутри предложенной схемы:

– Кейс группы Ninety One («E.Yeah») фокусируется на связке «музыкальный продукт - исполнительская репрезентация» (механизм перформативно–визуальной синхронизации);

– Кейс группы Irina Kairatovna («5000») исследует пересечение «продукт - репрезентация - медиасреда» (механизм смыслового дополнения и иронии);

– Кейс исполнителя Alem («Kuiim») тестирует траекторию «продукт - медиасреда - аудиторное соучастие» (механизм платформенной реконтекстуализации).

Такой подход позволяет перейти от фрагментарного описания визуального ряда клипов к теоретически обоснованному тестированию целостной модели на конкретных эмпирических фактах. Три отобранных случая позволяют показать различные варианты этой связи и одновременно проверить, не подменяет ли предложенная модель анализ простым перечислением компонентов.

Кейс 1. Ninety One, «E.Yeah»

Официальный музыкальный клип «E.Yeah» организован вокруг группового перформанса, в котором музыкальная и визуальная составляющие выступают как взаимосвязанные элементы единого экранного высказывания. Распределение вокальных партий соотносится с присутствием участников в кадре, тогда как синхронизированная пластика и композиционная организация групповых сцен визуализируют коллективный характер исполнения. Костюм и монтаж поддерживают эту организацию экранного материала, акцентируя не индивидуальное присутствие исполнителей, а их функционирование в качестве единого перформативного субъекта. В результате визуальный ряд не ограничивается иллюстрацией музыкального произведения, а участвует в формировании способа его репрезентации.

В данном случае интермедиальная связь основана на согласовании вокального исполнения, телесного действия и визуальной организации кадра. Музыкальная структура получает визуальное продолжение посредством экранного распределения внимания и коллективной хореографии, а перформативная составляющая, в свою очередь, конкретизирует образ группы, задаваемый музыкальным произведением. Механизм интермедиальности может быть определён как перформативно–визуальная синхронизация, при которой взаимо-

действие звукового и визуального кодов формирует целостную репрезентацию коллективного исполнителя.

Локальный контекст проявляется в сочетании казахоязычного музыкального материала с визуально-перформативной моделью современной поп-группы. «E.Yeah» демонстрирует не простое воспроизведение международной модели boy band/idol, а её реализацию в казахстанском культурном контексте. Такая характеристика согласуется с исследовательским рассмотрением Q-pop как глокализованной формы поп-культуры (Zholamanova and Oh 35-67).

Кейс 2. Irina Kairatovna, «5000»

Композиция «5000» строится на сочетании хип-хоповой речитативной подачи, казахско-русского переключения кодов и иронически организованного экранного перформанса. Текстовая структура песни непосредственно участвует в формировании визуального высказывания: формула «В кармане пятка и 5К / Тоқта» (где маркер "5К" иронично отсылает к пятитысячной национальной банкноте как символу базового выживания и низовых коррупционных практик в локальном контексте) функционирует как повторяющийся звуковой и смысловой маркер, а выражение «Бұл қазақи пропаганда» вводит прямое культурное самообозначение. Языковое переключение в данном случае является не только характеристикой текста, но и частью общей коммуникативной организации произведения.

Визуальный ряд поддерживает речитативную структуру композиции и усиливает её ироническую интонацию. Взаимодействие текста, вокальной подачи и экранного перформанса приводит к тому, что визуальная составляющая не дублирует содержание песни, а расширяет способы его интерпретации. Поэтому интермедиальный механизм данного кейса может быть определён как взаимное дополнение вербального, музыкального и визуально-перформативного кодов: каждый из них сохраняет относительную самостоятельность, но их сочетание формирует единое ироническое высказывание.

Казахстанская специфика здесь имеет непосредственно наблюдаемый характер и проявляется прежде всего в языковой организации произведения и его культурном самообозначении.

Кейс 3. Alem, «Kuiim»

«Kuiim» представлен двумя официальными экранными формами - музыкальным клипом и lyric video, опубликованными в 2024 г. При сохранении единой звуковой основы эти версии по—разному организуют визуальное сопровождение произведения и, соответственно, распределяют внимание между исполнителем и текстом песни. В музыкальном клипе доминирует визуальная репрезентация исполнителя, тогда как lyric video актуализирует словесный компонент композиции. Тем самым один и тот же музыкальный материал получает различные способы экранной репрезентации.

В отличие от «E.Yeah» и «5000», где интермедиальная связь формируется внутри единого аудиовизуального произведения, в «Kuiim» она проявляется через вариативность экранной репрезентации одного музыкального материала. Сопоставление двух официальных версий показывает, что изменение визуальной формы публикации изменяет режим восприятия произведения: внимание может быть сосредоточено преимущественно на образе исполнителя либо на словесном содержании песни. Интермедиальный механизм в данном случае определяется как реконтекстуализация музыкального материала посредством различных визуальных форм.

Локальная маркированность произведения задаётся казахским названием «Күйім» и казахоязычным текстом. Одновременно использование музыкального клипа и lyric video отражает характерную для цифровой музыкальной культуры множественность форм представления одного произведения. Локальный языковой материал функци-

Таблица 1. Результаты сравнительного интермедиального анализа трех кейсов

Кейс и материал	Наблюдаемые признаки	Механизм и границы вывода
Ninety One «E.Yeah»; официальный клип	Казахоязычная поп–композиция; распределение вокальных партий; коллективная пластика, костюм и монтаж формируют экранный образ группы.	Синхронизация песни, телесного действия и визуальной репрезентации.
Irina Kairatovna «5000»; официальный клип и текст	Hip-hop/rap; казахско-русское переключение кодов; повтор «5К / Тоқта»; экранный перформанс усиливает ироническую подачу и локальные самообозначения.	Дополнение звукового рефрена, билингвального текста и экранного перформанса.
Alem «Kuiim»; music video и lyric video	Поп–композиция 2024 г.; казахоязычный материал; две официальные визуальные формы представления одной песни.	Комбинация звука и видеоряда; пользовательская реконтекстуализация оценивается только качественно.

онирует внутри современной цифровой системы распространения музыкального контента, не противопоставляясь ей, а включаясь в неё.

Сравнение показывает, что четыре компонента связаны, но не образуют последовательных уровней. В «E.Yeah» определяющей является связь песни и группового перформанса; в «5000» - двуязычного текста, речитатива и иронического видеоряда; в «Kuiim» - одной звуковой основы с двумя официальными визуальными формами. Медиасреда обеспечивает циркуляцию всех трех произведений, а аудиторное переиспользование остается отдельным и требующим специальных данных этапом.

Сопоставление кейсов уточняет исходную модель. «E.Yeah» и «5000» относятся к медиальной комбинации, но устроены по–разному: первый клип синхронизирует музыку и групповой перформанс, второй дополняет песню иронической экранной интерпретацией. «Kuiim» показывает, как одна композиция получает несколько официальных визуальных форм; вывод о пользовательской реконтекстуализации при этом ограничен качественным наблюдением.

Исполнительский компонент можно соотнести с концепцией медиатизированного перформанса Philip Auslander. Казахстанский материал добавляет к ней локальное измерение: международные сценические форматы реализуются через казахский язык, узнаваемые способы самопрезентации и культурные обозначения.

Подход Lev Manovich помогает описать цифровой музыкальный объект как мультимодальную структуру. Однако наличие нескольких модусов еще не равнозначно интермедиальности. Для данного исследования решающим является не состав клипа, а функция связи между песней, изображением, повествованием и перформансом.

Концепция платформенного капитализма Nick Srnicek проясняет инфраструктурную роль цифровых сервисов: они влияют на доступность, формат и фрагментацию музыкального материала. Вместе с тем платформа сама по себе не доказывает интермедиальность; она создает условия, в которых произведение соединяется с другими формами представления.

Культура участия в понимании Henry Jenkins становится релевантной тогда, когда аудитория включает музыкальный фрагмент в новый визуальный или перформативный контекст. В исследованном корпусе этот механизм обозначен, но не измерен количественно. Поэтому модель нельзя автоматически распространять на всю музыкальную индустрию Казахстана

без расширения выборки и отдельного сбора платформенных данных.

Основные положения

1. Интермедиальность казахстанской популярной музыки проявляется во взаимодействии различимых медиальных форм и не тождественна мультимодальности, медиатизации, платформизации или культуре участия.

2. Три проанализированных кейса демонстрируют разные механизмы: перформативно–визуальную синхронизацию, смысловое взаимное дополнение и платформенную реконтекстуализацию музыкального продукта.

3. Музыкальный продукт, исполнительская репрезентация, медиасреда и аудиторные практики образуют функциональные компоненты, а не иерархические уровни модели.

4. Казахстанская специфика проявляется в локальном наполнении глобальных форматов: казахском языке, социально узнаваемых сюжетах и культурных маркерах.

Заключение

Целью статьи было определить, какие интермедиальные механизмы проявляются в казахстанской популярной музыке, и проверить на этом материале четырехкомпонентную аналитическую модель. Анализ «E.Yeah» группы Ninety One, «5000» группы Irina Kairatovna и «Kuiim» исполнителя Alem показал, что взаимодействие медиа в каждом случае строится по-разному и не сводится к самому наличию звука, текста и изображения в одном цифровом продукте.

В «E.Yeah» основная связь возникает между музыкальным произведением и исполнительской репрезентацией. Распределение вокальных партий, групповая пластика, хореография и монтаж работают совместно и формируют экранный образ группы. Этот механизм определен как перформативно-визуальная синхронизация. В «5000» взаимодействуют билингвальный текст, речитатив и ироническое видеоперформанс. Видеоряд здесь не повторяет содержание песни, а дополняет его и влияет на прочтение отдельных смысловых маркеров. В «Kuiim» одна звуковая основа представлена в двух официальных визуальных формах - музыкальном клипе и lyric video. Смена визуального формата меняет и центр внимания: в одном случае им становится исполнитель, в другом — текст песни.

Сопоставление этих примеров уточнило исходную модель. Музыкальный продукт, исполнительская репрезентация, медиасреда и аудиторные практики не образуют последовательную цепочку. Это четыре области, которые могут пересекаться в разных сочетаниях. Для «E.Yeah» наиболее выражена связь продукта и исполнительской репрезентации, для «5000» - продукта, репрезентации и медиасреды, для «Kuiim» - продукта и различных форм его экранного представления. Поэтому модель целесообразно использовать не как схему обязательного прохождения произведения через четыре уровня, а как инструмент для определения конкретных связей между ними.

Это уточнение важно и для разграничения интермедиальности со смежными понятиями. Наличие у песни клипа еще не является достаточным основанием для вывода об интермедиальности. Размещение произведения на цифровой платформе само по себе свидетельствует об условиях его распространения, но не о характере взаимодействия медиа. В рамках предложенного подхода интермедиальная связь фиксируется там, где соединение звука, слова, изображения или действия влияет на смысл музыкального высказывания, уточняет его либо переводит в другой режим восприятия.

Во всех трех кейсах заметно сочетание глобальных форм популярной музыки с локальным материалом. В «E.Yeah» современная модель поп-группы реализуется через казахоязычный музыкальный

материал; в «5000» локальная специфика проявляется в казахско-русском переключении кодов и культурных самообозначениях; в «Kuiim» казахоязычная композиция существует одновременно в форматах music video и lyric video, характерных для современной цифровой музыкальной среды. Поэтому локальное и глобальное в рассмотренных примерах не выступают противоположными системами: локальные языковые и культурные признаки включаются в уже существующие международные способы производства и представления популярной музыки.

Практическое применение модели связано прежде всего с анализом музыкального материала. Ее можно использовать при разборе клипов, экранных версий песен и исполнительских практик, последовательно отделяя само произведение от его визуальной репрезентации, среды распространения и действий аудитории. Такое разделение особенно важно при анализе цифровой популярной музыки, где все эти элементы внешне представлены как единый контент.

При этом результаты статьи ограничены объемом выбранного материала. Анализ трех кейсов позволяет предварительно оценить применимость модели на разных типах связи, но не дают оснований переносить полученные выводы на всю популярную музыку Казахстана. Отдельного исследования требует и четвертый компонент - аудиторные практики. В настоящей работе пользовательское переиспользование материала не измерялось количественно, поэтому выводы о нем остаются ограниченными рамками наблюдаемого корпуса.

Дальнейшая проверка модели требует расширения выборки. В нее могут быть включены произведения разных жанров, исполнителей и периодов, а анализ официальных публикаций дополнен платформенными данными и пользовательским контентом. В таком корпусе можно отдельно проследить, что происходит с музыкальным материалом после официального релиза: какие фрагменты используются повторно, в какие визуальные и перформативные контексты они переходят и сохраняется ли при этом первоначальная связь между звуком, текстом и образом. Это даст возможность проверить аудиторный компонент модели уже не как теоретически обозначенную область, а на отдельном массиве эмпирических данных.

Сопоставление казахстанского материала с популярной музыкой других стран Центральной Азии также может показать, какие из выявленных механизмов связаны именно с локальным контекстом, а какие характерны для цифровой популярной музыки независимо от национальной сцены. В этом случае предложенная модель может быть проверена за пределами трех рассмотренных кейсов и уточнена на более широком материале.

Вклад авторов:

З.К. Курманбаева – разработала концепцию и методологическую основу исследования; провела теоретический анализ интермедиальности и адаптировала аналитическую модель к контексту казахстанской популярной музыки; участвовала в отборе и сравнительном анализе исследуемых кейсов, а также в интерпретации полученных результатов.

И.Г. Кайсиди – внес вклад в разработку теоретико-методологической основы исследования; участвовал в анализе аудиовизуальных и перформативных компонентов выбранных кейсов, систематизации эмпирических результатов, их интерпретации и обсуждении.

Авторы совместно провели сравнительный анализ выбранных музыкальных кейсов, уточнили четырехкомпонентную аналитическую модель, сформулировали выводы исследования, рассмотрели и одобрили окончательную версию рукописи.

Авторлардың үлесі:

З.Қ. Курманбаева – зерттеу тұжырымдамасы мен әдіснамалық негізін әзірледі; интермедиалдылық теориясына талдау жүргізіп, аналитикалық модельді қазақстандық танымал музыка контексіне бейімдеді; зерттеу кейстерін іріктеуге, салыстырмалы талдауға және алынған нәтижелерді түсіндіруге қатысты.

И.Г. Кайсиди – зерттеудің теориялық және әдіснамалық негізін әзірлеуге үлес қосты; таңдалған кейстердің аудиовизуалдық және перформативтік компоненттерін талдауға, эмпирикалық нәтижелерді жүйелеуге, сондай-ақ зерттеу нәтижелерін түсіндіру мен талқылауға қатысты.

Авторлар таңдалған музыкалық кейстерге салыстырмалы талдауды бірлесіп жүргізді, төрт компонентті аналитикалық модельді нақтылады, зерттеу қорытындыларын тұжырымдады және қолжазбаның соңғы нұсқасын қарап, мақұлдады.

Authors' contributions:

Z.K. Kurmanbayeva – developed the research concept and methodological framework; conducted the theoretical analysis of intermediality and adapted the analytical model to the context of Kazakhstani popular music; participated in the selection and comparative analysis of the case studies and in the interpretation of the research findings.

I.G. Kaisidi – contributed to the theoretical and methodological framework of the study; participated in the analysis of audiovisual and performative components of the selected case studies, the systematization of empirical findings, and the interpretation and discussion of the results.

The authors jointly conducted the comparative analysis of the selected musical cases, refined the four-component analytical model, formulated the conclusions, and reviewed and approved the final version of the manuscript.

Список источников

Кайда, Людмила. *Эстетический императив интермедиального текста: лингвофилософская концепция композиционной поэтики*. Москва: Флинта; Наука, 2016.

Малкина, Виктория. "Интермедиальность в литературе: проблемы методологии." *Теория литературы*, no. 2 (73), 2025, pp. 30–38, https://doi.org/10.54770/20729316-2025-2-30.

Тишунина, Наталья. "Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований." *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века*. Серия "Symposium", no. 12, 2001, pp. 149–154.

Alem. «Kuiim (Күйім)». YouTube, опубликовано Alem, 2024, https://www.youtube.com/watch?v=b0T-EOd4YaA (дата обращения: 07.09.2026).

Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 2nd ed., Routledge, 2008.

Elleström, Lars. "Adaptation and Intermediality." The Oxford Handbook of Adaptation Studies, edited by T. Leitch, Oxford University Press, 2017, pp. 509–526.

Georgi, Claudia. "Contemporary British Theatre and Intermediality." Intermediality: Literature – Image – Sound – Music, edited by Gabriele Rippl, De Gruyter, 2015, pp. 530–546, https://doi.org/10.1515/9783110311075.

Hallet, Wolfgang. *A Methodology of Intermediality in Literary Studies*. Intermediality: Literature – Image – Sound – Music, edited by Gabriele Rippl, De Gruyter, 2015, pp. 605–618, https://doi.org/10.1515/9783110311075.

Kairatovna, Irina. «5000». YouTube, опубликовано Irina Kairatovna, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=Jk7Ff9s2nkw (дата обращения: 07.09.2026).

Jenkins, Henry. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York University Press, 2006.

Kurmanbayeva, Zarina, and Zulfiya Kassimova. "Intermediality Problems in the Context of Study of Pop Vocal Performance." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 6, no. 4, 2021, pp. 91–103, https://doi.org/10.47940/cajas.v6i4.457.

Ljungberg, Christina. *Intermediality and Performance Art*. Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music, edited by Gabriele Rippl, De Gruyter, 2015, pp. 547–561, https://doi.org/10.1515/9783110311075.

Manovich, Lev. *The Language of New Media*. MIT Press, 2001.

Moore, Allan F. *"Someone in Someone." The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music,* edited by Lori Burns and Serge Lacasse, University of Michigan Press, 2018, pp. 174–189.

Neitzel, Britta. *Performing Games: Intermediality and Videogames.* Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music, edited by Gabriele Rippl, De Gruyter, 2015, pp. 584–601, https://doi.org/10.1515/9783110311075.

Ninety One. "E.Yeah." YouTube, uploaded by Ninety One, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=XpXfqxLE0lY (accessed 7 September 2026).

Rajewsky, Irina. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intermédialités*, no. 6, 2005, pp. 43–64.

Schröter, Jens. "Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes." *Montage AV*, vol. 7, no. 2, 1998, pp. 129–154. (In German)

Srnicek, Nick. *Platform Capitalism.* Polity Press, 2017.

Tishunina, Natalyia. *Metodologiya intermedialnogo analiza v svete mezhdistsiplinarnykh issledovaniy [Methodology of Intermedial Analysis in the Light of Interdisciplinary Research].* Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka. Seriya "Symposium", no. 12, 2001, p. 149. (In Russian)

Williams, Justin A. *"Intertextuality and Lineage in The Game's 'We Ain't' (2005) and Kendrick Lamar's 'm.A.A.d City'* 2012." The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music, edited by Lori Burns and Serge Lacasse, University of Michigan Press, 2018, pp. 291–311.

Wolf, Werner. *Relations Between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality.* Comparative Literature: Sharing Knowledge for Preserving Cultural Diversity, edited by L. Block, Eolss Publishers, 2008, pp. 133–155.

Zholamanova, Symbat, and Chongjin Oh. "Implication of Q–pop Phenomenon in Kazakhstan: An Exploration of Strengths and Opportunities." *Journal of Philosophy, Culture and Political Science,* vol. 85, no. 3, 2023, https://doi.org/10.26577/jpcp.2023.v85.i3.05.

Zholamanova, Symbat, and Chongjin Oh. "The Emergence of Q–pop in Kazakhstan: The Glocalization of K–pop." *Region*, vol. 14, no. 1, 2025, pp. 35–67, https://doi.org/10.1353/reg.2025.a971385.

References

Alem. "Kuiim" ["Melody".] YouTube, uploaded by Alem, 2024, https://www.youtube.com/watch?v=b0T–EOd4YaA (accessed 7 September 2026). (In Kazakh)

Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture.* 2nd ed., Routledge, 2008.

Elleström, Lars. *Adaptation and Intermediality.* The Oxford Handbook of Adaptation Studies, edited by T. Leitch, Oxford University Press, 2017, pp. 509–526.

Georgi, Claudia. *"Contemporary British Theatre and Intermediality."* Intermediality: Literature – Image – Sound – Music, edited by Gabriele Rippl, De Gruyter, 2015, pp. 530–546, https://doi.org/10.1515/9783110311075.

Hallet, Wolfgang. *A Methodology of Intermediality in Literary Studies.* Intermediality: Literature – Image – Sound – Music, edited by Gabriele Rippl, De Gruyter, 2015, pp. 605–618, https://doi.org/10.1515/9783110311075.

Irina Kairatovna. "5000." YouTube, uploaded by Irina Kairatovna, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=Jk7Ff9s2nkw (accessed 7 September 2026). (In Russian)

Jenkins, Henry. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York University Press, 2006.

Kayda, Lyudmila. *Esteticheskiy imperativ intermedialnogo teksta: lingvofilosofskaya kontseptsiya kompozitsionnoy poetiki [The Aesthetic Imperative of the Intermedial Text].* Moscow: Flinta; Nauka, 2016. (In Russian)

Kurmanbayeva, Zarina, Zulfiya Kassimova. "Intermediality Problems in the Context of Study of Pop Vocal Performance." *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 6, no. 4, 2021, pp. 91–103, https://doi.org/10.47940/cajas.v6i4.457.

Ljungberg, Christina. *Intermediality and Performance Art.* Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music, edited by Gabriele Rippl, De Gruyter, 2015, pp. 547–561, https://doi.org/10.1515/9783110311075.

Malkina, Victoria Yakovlevna. "Intermedialnost v literature: problemy metodologii" ["Intermediality in Literature: Problems of Methodology"]. *Teoriya literatury,* no. 2 (73), 2025, pp. 30–38, https://doi.org/10.54770/20729316–2025–2–30. (In Russian)

Manovich, Lev. *The Language of New Media.* MIT Press, 2001.

Moore, Allan F. *"Someone in Someone." The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music,* edited by Lori Burns and Serge Lacasse, University of Michigan Press, 2018, pp. 174–189.

Neitzel, Britta. *Performing Games: Intermediality and Videogames.* Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music, edited by Gabriele Rippl, De Gruyter, 2015, pp. 584–601, https://doi.org/10.1515/9783110311075.

Ninety One. “E.Yeah.” YouTube, uploaded by Ninety One, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=XpXfqxLE0lY (accessed 7 September 2026).

Rajewsky, Irina. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.” *Intermédialités*, no. 6, 2005, pp. 43–64.

Schröter, Jens. “Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes.” *Montage AV*, vol. 7, no. 2, 1998, pp. 129–154. (In German)

Srnicek, Nick. *Platform Capitalism*. Polity Press, 2017.

Tishunina, Natalyia. *Metodologiya intermedialnogo analiza v svete mezhdistsiplinarnykh issledovaniy [Methodology of Intermedial Analysis in the Light of Interdisciplinary Research]*. Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka. Seriya “Symposium”, no. 12, 2001, pp. 149–154.. (In Russian)

Williams, Justin A. *“Intertextuality and Lineage in The Game’s ‘We Ain’t’ (2005) and Kendrick Lamar’s ‘m.A.A.d City’* 2012.” The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music, edited by Lori Burns and Serge Lacasse, University of Michigan Press, 2018, pp. 291–311.

Wolf, Werner. *Relations Between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality*. Comparative Literature: Sharing Knowledge for Preserving Cultural Diversity, edited by L. Block, Eolss Publishers, 2008, pp. 133–155.

Zholamanova, Symbat, and Chongjin Oh. “Implication of Q–pop Phenomenon in Kazakhstan: An Exploration of Strengths and Opportunities.” *Journal of Philosophy, Culture and Political Science,* vol. 85, no. 3, 2023, https://doi.org/10.26577/jpcp.2023.v85.i3.05.

Zholamanova, Symbat, and Chongjin Oh. “The Emergence of Q–pop in Kazakhstan: The Glocalization of K–pop.” *Region*, vol. 14, no. 1, 2025, pp. 35–67, https://doi.org/10.1353/reg.2025.a971385.

Курманбаева Зарина, Кайсиди Иоаннис
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

ҚАЗАҚСТАНДЫҚ ПОП-МУЗЫКАДАҒЫ ИНТЕРМЕДИАЛДЫЛЫҚ

Аңдатпа. Медиа ортаның цифрлық трансформациясы танымал музыканың өмір сүру тәсілдерін түбегейлі өзгертіп, жеке әнді күрделі, бөлінген аудиовизуалды және платформалық өнімге айналдырады. Ұсынылып отырған бұл зерттеу Lars Ellestrцm мен Irina Rajewsky-дің медиакомбинацияларды жіктеу саласындағы теориялық әзірлемелерін дамытады және жалғастырады, оларды ұлттық контекстке проекциялайды. Мақаланың *мақсаты* - төрт компонентті аналитикалық модельді верификациялау және нақтылау үшін қазақстандық поп-индустриядағы дыбыстық, вербалды және визуалды кодтардың өзара әрекеттесуінің негізгі механизмдерін ашу. Сапалық салыстырмалы кейс-стади *әдіснамасы* 2018–2024 жылдардағы үш маңызды жарияланымды талдау мысалында интермедиалды байланыстардың типтерін жүйелеу міндетін жүйелі түрде шешуге мүмкіндік берді: Ninety One тобының «E.Yeah», Irina Kairatovna тобының «5000» және орындаушы Alem-нің «Kuiim» шығармалары. Бірыңғай санаттар жүйесі бойынша музыкатанулық бақылау, визуалды медиаталдау және сапалық контент-талдау көмегімен нақты эмпирикалық фактілер егжей-тегжейлі тіркелді: ән мен хореографияның перформативті-визуалды синхрондалуы («E.Yeah»), қос тілді рэп-мәтіннің ирониялық бейнеперформанспен мағыналық толықтырылуы («5000»), сондай-ақ бір аудиожазбаның екі түрлі ресми визуалды форматта вариативті ұсынылуы («Kuiim»). Дискуссия барысында модельдің төрт компоненті (өнім, репрезентация, орта және аудитория тәжірибесі) иерархиялық деңгейлер емес, көлденең салалар ретінде жұмыс істейтіні теориялық тұрғыдан дәлелденді. *Зерттеу нәтиже*лерінің шектеулері платформалардың сандық мәліметтерін тартпай, талдаудың сапалық сипатымен шектеледі. Жұмыстың тәжірибелік құндылығы ұсынылған модельді басқа аймақтық сахналарға тарату мүмкіндігінде жатыр. Зерттеу халықаралық ғылыми қауымдастық пен өнер зерттеушілері үшін жаһандық музыкалық форматтарға бірегей локалды мәдени кодтарды интеграциялау логикасын ашады.

Түйін сөздер: интермедиалдылық; мультимодалдылық; қазақстандық танымал музыка; Q-pop; платформалану; қатысу мәдениеті.

Дәйексөз үшін: Курманбаева, Зарина және Кайсиди, Иоаннис. «Қазақстандық поп-музыкадағы интермедиалдылық». *Central Asian Journal of Art Studies,* 11-том, № 3, 2026, 153–169 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1226

Алғыс: Авторлар мақаланы жариялауға дайындауға көрсеткен көмегі үшін Central Asian Journal of Art Studies журналының редакциясына, сондай-ақ зерттеуге назар аударып, қызығушылық танытқан анонимді рецензенттерге алғыс білдіреді.

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысының жоқ екенін мәлімдейді.

Kurmanbayeva Zarina, Kaisidi Ioannis
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

INTERMEDIALITY IN KAZAKHSTANI POPULAR MUSIC

Abstract. The digital transformation of the media environment is reshaping popular music, turning individual songs into complex audiovisual products distributed across multiple platforms. This study builds on the theoretical approaches of Lars Elleström and Irina Rajewsky on media combinations, applying them to the Kazakhstani context. The article *aims* to reveal key mechanisms through which auditory, verbal, and visual codes interact in the Kazakhstani popular music industry to verify and refine a four-component analytical model. A qualitative comparative case-study approach was used to systematize intermedial relationships by analyzing three representative releases from 2018 to 2024: Ninety One's 'E.Yeah', Irina Kairatovna's '5000', and Alem's 'Kuiim'. Musicological observation, visual media analysis, and qualitative content analysis using a common analytical framework identified three distinctive mechanisms: performative–visual synchronization of song and choreography ('E. Yeah'), the semantic enrichment of bilingual rap lyrics through an ironic video performance ('5000'), and the presentation of a single audio recording in two official visual formats ('Kuiim'). The discussion suggests that the four model components (product, representation, environment, and audience practices) operate as interrelated dimensions rather than hierarchical levels. The *findings* are limited by the qualitative design and the absence of quantitative platform data. The proposed model may be applied to other regional music scenes and offers a framework for examining how local cultural codes interact with global popular-music formats.

Keywords: intermediality; multimodality; Kazakhstani popular music; Q-pop; platformization; participatory culture.

For citation: Kurmanbayeva, Zarina, and Ioannis Kaisidi. "Intermediality in Kazakhstani Popular Music". *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 153–169, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1226

Acknowledgments: The authors express their gratitude to the Editorial Board of Central Asian Journal of Art Studies for their assistance in preparing the article for publication, as well as to the anonymous reviewers for their attention to and interest in the study.

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare that there is no conflict of interest.

Авторлар туралы мәлімет:

Құрманбаева Зарина Қадырханқызы – өнертану ғылымдарының магистрі, «Эстрадалық вокал» кафедрасының аға оқытушысы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Курманбаева Зарина Кадырхановна – магистр искусствоведческих наук, старший преподаватель кафедры «Эстрадный вокал», Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-5080-8129
E-mail: koyn_koyn@mail.ru

Information about the authors:

Kurmanbayeva Zarina Kadyrkhanovna – Master's Degree in Art Studies, Senior Lecturer at the Department of Pop Vocal Performance, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Қайсиди Иоаннис Георгиевич – PhD докторы, «Эстрадалық вокал» кафедрасы доценті, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Кайсиди Иоаннис Георгиевич – доктор философии (PhD), доцент кафедры «Эстрадный вокал» Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0007-9591-2203
E-mail: yanis_87@mail.ru

Kaisidi Ioannis Georgievich – PhD, Acting Associate Professor at the Department of Pop Vocal Performance, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

ГРНТИ 18.41.45
УДК 785.11:787.1
DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1200

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И АРТИКУЛЯЦИОННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПАРТИЙ СКРИПОК В СЮИТЕ Т. КАЖГАЛИЕВА «СТЕПНАЯ ЛЕГЕНДА»

Айнұр Өтеміс[1], Айзада Булатбаева[2]

[1, 2]Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
(Алматы, Казахстан)

Аннотация. Актуальность исследования обусловлена востребованностью симфонической сюиты Тлеса Кажгалиева «Степная легенда» в международной концертной практике и недостаточной изученностью по штриховой технике и артикуляции в партиях скрипок, выполняющих ключевую драматургическую роль. Работа продолжает линию изучения творчества Тлеса Кажгалиева (Нусупова; Тлеубергенов; Абдинуров) и привлекает зарубежные работы о смычковой артикуляции (Schoonderwaldt; Verrel и др.). *Целью* исследования является определение художественных и артикуляционно-исполнительских особенностей партий скрипок в номерах «Адажио», «Сваты», «Пассакалия» и «Кыз-куу» и их роли в образно-драматургическом замысле сюиты. *Задачи*: выявить штрихи и приёмы артикуляции в партиях скрипок; систематизировать исполнительские трудности; сопоставить авторскую и исполнительскую (концертмейстерскую) редакции штрихов. *Методологическую* основу составляют партитурный анализ, исполнительский анализ, сравнительно-аналитический метод и структурированное интервью с дирижёром Кристофом Мангу (Франция) и Раисой Кажгалиевой. В *результате* показано, что в каждом из четырёх номеров преобладает свой штрих, связанный с образом номера, и описаны расхождения между авторской и исполнительской редакциями штрихов (Табл. 1). В дискуссии результаты сопоставлены с зарубежными работами о смычковой технике и с выводами Армана Тлеубергенова о синтезе европейского и традиционного в сюите; названы ограничения работы (опыт одного оркестра – ГАСО им. Т. Абдрашева) и перспективы сравнительного изучения других оркестровых сочинений

Тлеса Кажгалиева. Результаты могут быть полезны дирижёрам, концертмейстерам и педагогам струнных отделений, а также исследователям казахстанского оркестрового репертуара казахстанского оркестрового репертуара.

Ключевые слова: Тлес Кажгалиев, симфоническая сюита «Степная легенда», партии скрипок, штриховая артикуляция, национальный стиль, оркестровое письмо, исполнительский анализ, музыкальная драматургия, ГАСО им. Т. Абдрашева, Кристоф Мангу.

Для цитирования: Өтеміс, Айнұр, и Айзада Булатбаева. «Художественные и артикуляционно-исполнительские особенности партий скрипок в сюите Т. Кажгалиева «Степная легенда»». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, № 3, 2026, с. 170–187, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1200

Благодарности: Авторы выражают благодарность дирижёру Кристофу Мангу и Раисе Кажгалиевой за предоставленные для исследования интервью, а также редакции Central Asian Journal of Art Studies и анонимным рецензентам за ценные замечания, позволившие существенно усилить научный аппарат статьи.

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

Современное музыкознание всё чаще обращается к вопросам художественной выразительности и исполнительской интерпретации оркестровых произведений, в которых национальная тематика осмысливается через призму академического симфонического письма. Казахстанская симфоническая музыка второй половины XX века, сформировавшаяся на пересечении европейских академических традиций и национальных интонационных пластов, представляет в этом отношении самостоятельную исследовательскую проблему. Оркестровое письмо казахстанских композиторов изучено неравномерно, а исполнительская сторона их партитур, и прежде всего штрихи, до сих пор затрагивается лишь попутно, в общих искусствоведческих или биографических работах (Нусупова 202-225; Тлеубергенов 161–162).

Одной из значимых фигур указанного периода является Тлес Шамгонович Кажгалиев (1949-1996) – казахстанский композитор, сын дирижёра, народного артиста СССР Шамгона Қажгалиева, окончивший Московскую государственную консерваторию имени П.И. Чайковского, по классу профессора Михаила Чулаки и занимавшийся в аспирантуре у Еркегали Рахмадиева (Тлеубергенов 217). Творческое наследие Тлеса Қажгалиева, охватывающее камерную, симфоническую, театральную и киномузыку, по оценке казахстанского музыковедения по праву является визитной карточкой национальной симфонической и камерной музыки, исполняемой в странах Европы и Америки (Нусупова, 202).

Особое место в наследии композитора занимает симфоническая сюита «Степная легенда», созданная на материале одноимённого неоконченного балета на либретто балетмейстера Заслуженного деятеля искусств Қазахской ССР Заура Райбаева, по сюжету казахского народного эпоса о Козы-Корпеш и Баян-Сулу. Тлеубергенов называет сюиту первой в списке немногих сочинений композитора, которые живут в современной концерт-

ной практике полноценной сценической жизнью (Тлеубергенов, 104). Работа композитора над балетом связана с 1980-ми годами: согласно интервью, взятому автором исследования у Р. Кажгалиевой, работа над партитурой началась в 1985 году[1] (эта же дата стоит в хронологии сочинений у Тлеубергенова, 235), тогда как По данным Национальной библиотеки Республики Казахстан создание балета датируется 1988 годом. (см. Примечание 1). Из музыки балета была составлена одноимённая концертная сюита из четырёх номеров: «Адажио», «Сваты» (1-й акт), «Пассакалия» и «Қыз-куу» (2-й акт); Тлеубергенов датирует её 1989 годом (Тлеубергенов 235), опубликована она в 1990 году. В 1992 году на материале балета появились ещё две симфонические картины — «Игра в тобык» и «Аул». Сюита неоднократно исполнялась ведущими оркестрами мира — в частности, оркестром Норрчёпинга (Norrköpings Symfoniorkester) под управлением Алана Бурибаева (Musikverein, Вена 2010), Государственным оркестром «Академия солистов» под управлением Михаила Кирхгоффа (Валетта, Мальта, 2019), оркестром Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева (Санкт-Петербург 15.02.2016) (Мариинский театр) и оркестром под управлением Кристофа Мангу (Берлин 2005) — что документально фиксирует её место в мировом исполнительском репертуаре казахстанской музыки.

Несмотря на устойчивую востребованность сюиты, вопросы художественной и исполнительской интерпретации партий струнных инструментов — и в первую очередь партий первых и вторых скрипок, несущих основную драматургическую нагрузку, — остаются мало изученными: работы о композиторе (Тлеубергенов; Абдинуров) посвящены главным образом жанру, форме, тембровой драматургии и претворению национальных черт. Тлеубергенов отмечает, что «особенности артикуляции и звукоизвлечения играют значимую роль в формировании драматургической концепции» (161), но штрихи в партиях скрипок «Степной легенды» не разбирает. Остаётся неясным, как авторские штрихи в этих партиях соотносятся с тем, как их играют на практике, и какую роль они играют в передаче национального колорита сюиты.

Объектом исследования выступает симфоническая сюита Т. Кажгалиева «Степная легенда» в единстве партитурного текста и исполнительской практики Государственного академического симфонического оркестра Республики Казахстан имени Т. Абдрашева (ГАСО). *Предметом* исследования являются художественные и артикуляционно-исполнительские особенности партий скрипок как ведущего элемента струнной группы. Основной вопрос исследования: как штрихи и артикуляция в партиях скрипок помогают передать национальный колорит и драматургию сюиты, и какие трудности это создаёт исполнителям.

Актуальность работы определяется тремя факторами. Во-первых, симфоническая сюита «Степная легенда», являясь одним из наиболее исполняемых оркестровых сочинений казахстанского репертуара, редко становится предметом подробного разбора штрихов. Во-вторых, партии скрипок в данной сюите играют в драматургии не вспомогательную, а ведущую роль: на них лежит основная мелодическая и эмоциональная нагрузка. Это согласуется с выводом зарубежных работ о том, что смычковая артикуляция — самостоятельное средство выразительности (Schoonderwaldt 2709–2710). В-третьих, исполнение сюиты на практике нередко сталкивается с трудностью: национальный колорит приходится передавать средствами европейской смычковой техники, и потому исследование полезно для дирижёрской и концертмейстерской работы.

Новизна работы в том, что партии скрипок «Степной легенды» впервые разбираются отдельно, с точки зрения штрихов и артикуляции, а результаты сопоставляются с выводами Тлеубергенова о тембровой

драматургии и жанровой основе сюиты и с зарубежными работами о смычковой технике. *Теоретическая значимость* исследования заключается в уточнении представлений об оркестровом письме Кажгалиева на уровне исполнения; *практическая* — результаты могут использовать дирижёры, концертмейстеры и педагоги струнных отделений при подготовке сюиты.

Методы

Материалом исследования послужили: партитура симфонической сюиты «Степная легенда» в редакции, используемой в текущей концертной практике ГАСО им. Т. Абдрашева (неопубликованные оркестровые голоса), а также рукописная партитура симфонического кюя «Кыз-куу» 1985 года (Кажгалиев); аудио- и видеозаписи концертных исполнений сюиты 2005–2024 годов; архивные и мемуарные материалы (Нусупова; Абдинуров), а также диссертация Армана Тлеубергенова, в разделе 3.3 которой разобрано оркестровое письмо сюиты (Тлеубергенов 151–175); два структурированных интервью, проведенных одним из авторов исследования — с дирижёром Кристофом Мангу (Алматы, 15 декабря 2025 года, в связи с репетициями его концертной программы с ГАСО) и с Р.Ш. Кажгалиевой, вдовой композитора и хранительницей его личного архива (Алматы, 3 ноября 2025 года). Оба интервью зафиксированы аудиозаписью с согласия информантов и хранятся в личном архиве интервьюера; вопросы касались истории создания сюиты, творческого метода композитора и особенностей дирижёрской трактовки. В анализ включены все четыре номера сюиты — «Адажио», «Сваты», «Пассакалия» и «Кыз-куу», составляющие основной и наиболее исполняемый концертный вариант произведения. Симфонические картины «Аул» и «Игра в тобык», написанные на материале того же балета, в анализ не вошли: в филармонической практике последних двух десятилетий они исполняются реже.

В исследовании применены *следующие методы:* аналитический метод (анализ партитуры с целью выявления авторских штриховых указаний и роли партий скрипок в форме); метод исполнительского анализа (сопоставление авторской и концертмейстерской редакций штрихов на материале рабочих оркестровых партий ГАСО); сравнительно-аналитический метод (сопоставление приёмов артикуляции в четырёх номерах сюиты между собой, а также с данными зарубежных исследований смычковой техники); метод структурированного интервью. Выводы опираются на сопоставление трех источников: 1) авторского нотного текста; 2) исполнительской (концертмейстерской) практики ГАСО, известной автору изнутри как заместителю концертмейстера оркестра; 3) мнения дирижёра-интерпретатора сюиты.

Дискуссия
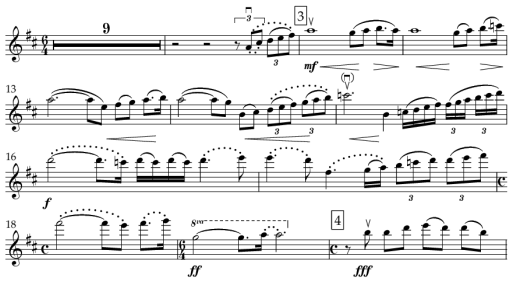
Наша работа продолжает изучение оркестрового письма Т. Кажгалиева, начатое отечественными исследователями. А. Тлеубергенов рассматривает, как этническая картина мира преломляется в музыке композитора, в том числе на уровне жанра и драматургии. О «Пассакалии» он пишет, что композитор «сохраняет жанровый контекст в ключе стилистики XX века» (170), и видит в ней синтез европейских вариаций с казахским жанром жоктау (там же). «Кыз-куу» автор определил как симфонический кюй, и, по наблюдению Тлеубергенова, в нём композитор стремился «изобразить традиционный синкретический контекст, включающий ритмо-штриховые, темповые, образные аспекты» (172). А. Абдинуров изучает принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях казахстанских композиторов (Абдинуров). Артикуляция у Тлеубергенова — одно из средств тембровой драматургии: он пишет, например, о принципе «темброартикуляционных сцеплений» (168). Мы смещаем

акцент с жанра и формы на исполнение: Тлеубергенов и Абдинуров описывают жанровую природу номеров, а здесь показано, какими штрихами в партиях скрипок она передаётся в звучании оркестра.

«Адажио»

«Адажио» — первая часть сюиты, её вступление: у Тлеубергенова это «Сфера действия или любви» (164). Нежный образ девушки рисуют деревянные духовые, образ юноши — виолончель, задумчивая и величественная; в теме середины она, по словам Тлеубергенова, «своей мягкостью и глубиной воспроизводит образ влюбленного юноши» (165). Мелодию любви ведут первые скрипки, и в их звучании она обретает особую глубину. В ре-мажорной середине, которую можно считать лирическим центром не только первой части, но и всего цикла, тему играют скрипки. Композиция построена на протяжённости звука, мягкости легатного ведения смычка и пластичности фразировки. Мелодия почти не прерывается: Тлеубергенов пишет о принципе «продолжающего тематизма» и об особом типе мелодической драматургии, которому свойственна «бесконечность» мелодий (164), а для скрипачей это предполагает плавную, практически незаметную смену смычка. Кульминация достигается слиянием тембров деревянных духовых и струнных инструментов; по Тлеубергенову, такое сочетание создаёт «одновременно лирический и пафосно-торжественный характер звучания» (154).

Для достижения эффекта плавности звучания в исполнительской практике ГАСО заместитель концертмейстера оркестра продлевает звучание отдельных нот посредством дополнительного применения штриха legato, не обозначенного в авторском тексте: в нотном примере 1 пунктирной линией обозначены исполнительские (концертмейстерские) штрихи, сплошной линией — авторские. Такое расхождение между нотным текстом и исполнением обычно для смычковых партий: как именно звучит legato, зависит не только от указания композитора, но и от того, как исполнитель распоряжается скоростью смычка, нажимом и точкой контакта со струной (Schoonderwaldt 2711–2712).



Пример № 1. Симфоническая сюита «Степная легенда», номер «Адажио»

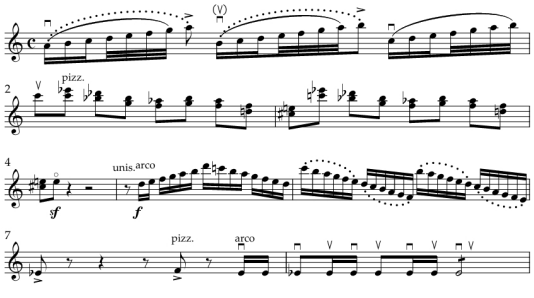
Не менее значим тембровый аспект партии первых скрипок: композитор распределяет тематический материал между скрипками, альтами, виолончелями и контрабасами так, чтобы подчеркнуть лирико-поэтические и эпико-драматические образы одновременно. Верхний регистр скрипок связан с образом светлого, возвышенного начала, а плотный голос нижних струн даёт музыкальной ткани опору и ощущение простора, в котором угадывается степь. Светлое лирическое содержание «Адажио» Тлеубергенов связывает с ясностью и прозрачностью звучания, чистотой тембров и строгим разделением фактуры (161), а тембр считает у Кажгалиева главным носителем смысла: «не образ определяет тембр, а тембр формирует смысловую сферу» (Тлеубергенов, 154). Из интервью дирижёра К. Мангу: «Первая часть — это описание спокойствия, а также необъятности шагов, путешествия по удивительным пейзажам» (Мангу). Для успешного исполнения «Адажио» от партии первых скрипок требуется не виртуозность, а способность выстроить цельную фразу на едином дыхании смычка, сохранить ансамблевую слаженность и внутреннее напряжение звучания. Скрипачам важно вести мелодию ровно, без резких переходов, — тогда лирическая и трагическая суть музыки раскрывается сама.

«Сваты»

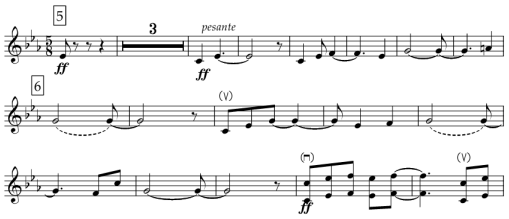
Жанровая основа второй части сюиты — «Сваты» восходит к ритуальным охот-

ничьим действам, а драматургия — к аныз-кюям, кюям-легендам. Номер тонко и ярко передаёт древние кочевые традиции казахского народа средствами широкого спектра штрихов — от насыщенного legato до технически сложных виртуозных пассажей. Первая тема звучит у засурдиненной трубы на фоне размеренного сопровождения, которое рисует движение каравана сватов с подарками (Тлеубергенов, 167). Нарастающее напряжение, предвещающее трагическую развязку сюжета, подчёркивается приёмом glissando sul ponticello; сами разделы номера ведут к «трагической патетической кульминации в конце формы» (Тлеубергенов, 166). При буквальном следовании авторскому штриху détaché в быстром темпе возникает эффект дробления фразы, сходный по звуковому результату с этюдной техникой упражнений Г. Шрадика[2] — в связи с чем исполнительская практика ГАСО предполагает более связное прочтение данного фрагмента, сохраняющее плавное движение фразы к следующему такту (пример № 2).

Вторая тема номера, связанная с образом приезда сватов (құдалар), имеет подчёркнуто величественный, «надменный» характер, усиленный размером 5/8, требующим от партии скрипок внутренней метроритмической собранности. Нерегулярный метр создаёт тяжеловесное, поступательное движение — так и должен звучать торжественный приезд сватов. Артикуляционно данный характер достигается опорным ведением смычка «с весом», исключающим лёгкость и подвижность звукоизвлечения (пример № 3). При этом штрих нужно держать упругим, чтобы неровный метр не разрушал поступательность движения. По воспоминаниям дирижёра, «вторая часть — характер, образ, движение похоже на племенной, довольно жёсткий танец... самый конец второй части — характер музыки очень жёсткий и звучит как драка, прерываемая жертвоприношением» (Мангу). К концу номера напряжение растёт: в репризе мелодию дублируют трубы и скрипки в сексту, темп ускоряется.
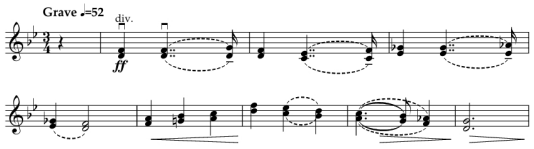


Пример № 2. Симфоническая сюита «Степная легенда», номер «Сваты», 1-я тема



Пример № 3. Симфоническая сюита «Степная легенда», номер «Сваты», главная тема

«Пассакалия»

«Пассакалия» — трагическая кульминация цикла. В ней отражена трагическая судьба Козы-Корпеша и Баян-Сулу, а европейская барочная форма соединяется с национальной интонацией. Тлеубергенов пишет, что композитор «сохраняет жанровый контекст в ключе стилистики XX века»; форма части — тема и четыре вариации (170). Национальную основу он видит в жанре жоктау: в «Пассакалии» преобладают секундовые интонации плача, мелодика импровизационна, диапазон невелик (170). В «Пассакалии» общее впечатление складывается из густого, тяжёлого звучания всего оркестра, однако именно струнная группа удерживает внутреннюю цельность эпизода. Вторую тему следует исполнять максимально связным legato, используя весь смычок и сохраняя протяжённость фразы. Звук должен быть ровным и тянущимся, без дробления внутри мелодической линии. При этом гаммообразные пассажи в левой руке необходимо чётко синхронизировать с работой правой руки; штрих détaché должен быть одинаково собранным и упругим в каждом



Пример № 4. Симфоническая сюита «Степная легенда», номер «Пассакалия»
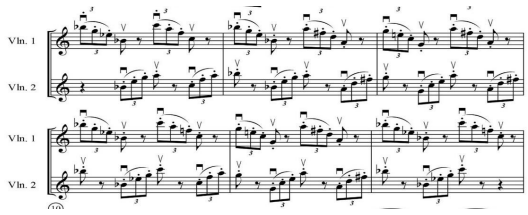
звуке, чтобы движение не распадалось и сохраняло ясную ритмическую структуру. Траурная гармония и низкий регистр создают ощущение тяжести и неизбежности: виолончели и контрабасы закладывают фундамент, а скрипки ведут поверх него свою линию. От исполнителей здесь требуются не яркость, а глубина звука, устойчивость смычка и внутренняя сосредоточенность.

Родина пассакалии — Испания, а само название принято связывать с шествием. Отдельного внимания заслуживает расхождение между устоявшейся исполнительской традицией и авторским замыслом: в ряде симфонических оркестров Казахстана первая тема «Пассакалии» исполняется штрихом «вниз — вверх», тогда как для сохранения жанрового характера пассакалии — траурного шествия — необходим штрих «вниз — вниз» (пример № 4). О штрихах Тлеубергенов не пишет, но называет жанровые признаки пассакалии в барочной музыке: «траурная маршевость, остинатность баса в вариациях» (170) — штрих должен им соответствовать. Мы впервые фиксируем это расхождение между концертмейстерской и распространённой оркестровой практикой.

«Қыз-куу»

«Қыз-куу» открывается жанровой зарисовкой народной игры «Қыз қуу»[3] (погоня джигита за девушкой на скачках, где на кону поцелуй или удар плети), приводящей к теме кюя в партиях духовых и струнных инструментов. В рукописи партитуры композитор определяет жанр номера как симфонический кюй (Кажгалиев 1; Абдинуров 24, Тлеубергенов 172). Однако жанровая определенность «Қыз куу» как кюя определяется не только содержанием, но и стремлением изобразить традиционный синкретический контекст, включающий ритмо-штриховые, темповые, образные аспекты. Яркий и праздничный номер сразу завоевал известность и любовь слушателей, благодаря чему получил самостоятельную концертную жизнь. Благодаря яркой оркестровке и необычному звучанию номер стал одним из наиболее узнаваемых произведений казахстанского симфонического репертуара и часто звучит на торжественных концертах., приуроченные к историческим датам Казахстана. Это произведение представляет собой музыкально-танцевальную картину, в которой сочетаются элементы казахской народной музыки и современные композиторские техники. Т. Кажгалиев передает сцену погони современными средствами, проявляя высокое мастерство профессионального симфониста. Вступление Presto con brio создает атмосферу праздника, а тема кюя воплощает стихию скачки. Преобладание несвязных приёмов у Кажгалиева можно связать с домброй, основной приём которой — тремолирующее non legato. В быстрых, жанрово окрашенных эпизодах данного номера преобладают энергичные штрихи, подчёркивающие ритмическую пульсацию: композитор чередует текст партий первых и вторых скрипок, исполняемый приёмом ricochet, создавая эффект стремительной скачки, в которой партии подхватывают друг друга на лету (пример № 5). Успех номера решает штрих: ricochet должен оставаться упругим и подконтрольным, не превращаясь в механическое повторение, а это прежде всего ловкость и скорость правой руки. Звукоизобразительные приёмы есть и в других группах: в коде тромбоны играют frullato, передавая ржание лошадей, а контрабасы бьют струной по грифу.

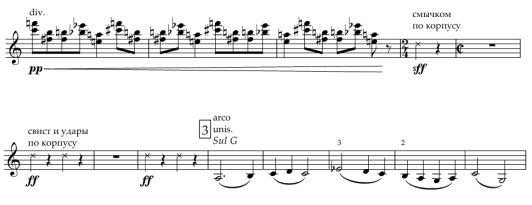
В быстрых, жанрово окрашенных эпизодах, таких как «Қыз қуу», преобладают энергичные штрихи, подчёркивающие ритмическую пульсацию и движение. Композитор применил чередование текста первых и вторых скрипок, которые нужно исполнять штрихом ricochet, что добавляет эффект быстрой скачки.



Пример № 5. Симфоническая сюита «Степная легенда», номер «Қыз-куу»

Опираясь на то, что Т. Қажгалиев является выпускником Республиканской специализированной музыкальной школы-интерната имени К. Байсеитовой (Тлеубергенов, 208), директор школы О. Абдуллаев обратился к нему с просьбой аранжировать «Қыз-куу» для ансамбля скрипачей; в 1985 году во время гастролей в Москве данное переложение имело значительный успех — вместе с танцем из оперы М. Тулебаева «Биржан и Сара» (из воспоминаний Главного дирижёра и художественного руководителя ГДО К. М. Ахметова). В переложении для ансамбля скрипачей композитор дополнительно вводит авторские примечания в нотах, ассоциирующиеся со звуком удара плети и порывом степного ветра: мимолётное glissando ощущается как резкий порыв ветра в лицо (пример № 6). К ансамблю скрипачей композитор обращался и позже: «Торжественная ода» для сопрано, ансамбля скрипачей и органа написана в 1987 году (Тлеубергенов, 235).

По словам дирижёра К. Мангу, «темп “Қыз-куу” найти непросто, так как важно, чтобы вы почувствовали безумие этой гонки, играя не слишком быстро, чтобы музыка оставалась чёткой и хорошо сыгранной, в сочетании с правильной артикуляцией» (Мангу). Таким образом, партии



Пример № 6. Симфоническая сюита «Степная легенда», номер «Қыз-куу» (переложение для ансамбля скрипачей)

первых и вторых скрипок несут основную нагрузку в создании образа стремительной скачки; исполнительские требования здесь связаны прежде всего с устойчивостью штриха ricochet и слаженностью смычков внутри группы. Зарубежные исследования смычковой техники тоже подчёркивают, что быстрые повторяющиеся движения смычка требуют точной координации правой руки (Verrel et al. 2–4). Чередование текстов скрипичных партий требует особого внимания к координации смычка и единству импульса, поскольку именно от этого зависит ощущение непрерывного движения и энергетического напряжения. Исполнительская практика показывает, что успех интерпретации данного номера определяется правильным выбором штриха и его последовательностью: ricochet должен сохранять упругость и контролируемость, не переходя в механическое повторение, а также ловкостью и скоростью движений правой руки.

Если сопоставить четыре номера с зарубежными работами о смычковой артикуляции, видно, что Қажгалиев ставит перед скрипачами обычную для смычковой игры задачу — управлять скоростью смычка, нажимом и точкой контакта со струной, от чего зависят тембр и артикуляция (Schoonderwaldt 2709). Но выбор штриха здесь определяет не только акустика, но и содержание: нужно передать жанровую основу номера — шествие в «Пассакалии», скачку в «Қыз-куу», сватовство в «Сватах» — средствами европейской смычковой техники. Так, «вниз — вниз» вместо «вниз — вверх» в «Пассакалии», дополнительное legato в «Адажио» и связное détaché в «Сватах» подчинены образу номера. Это согласуется с выводом Тлеубергенова: сюита — «пример уникального синтеза европейского и традиционного этнического» (Тлеубергенов, 175), а в числе её признаков он называет «претворение жанровых архетипов» (там же). Данную мысль подтверждает описанная Валерией Недлиной модель «неотрадиционализма» в музыке

Казахстана, при которой исполнительский инструментарий переосмысляется в свете задач национальной репрезентации (Nedlina). Ту же двойственность отмечает и К. Мангу: сюита, по его словам, глубоко вдохновлена казахской традиционной музыкой, но написана в «очень правильной, ясной “классической западной манере”», и потому понятна даже неказахскому музыканту (Мангу).

Обращение сюиты «Степная легенда» к мировой концертной сцене — от Вены и Берлина до Мариинского театра — также перекликается с работой А. Акимбека с соавторами о месте казахстанской национальной классики в мировом исполнительском искусстве (Akimbek et al.). Ограничением настоящего исследования является то, что материалом служит исполнительская практика одного коллектива — ГАСО им. Т. Абдрашева; сопоставление с исполнительскими редакциями других казахстанских оркестров (Карагандинского симфонического оркестра, оркестра театра «Астана Опера») составляет перспективное направление дальнейшего изучения.

Результаты

Анализ партитуры и исполнительской практики показал, что скрипки играют в сюите ведущую роль: на них лежит основная мелодическая и драматургическая нагрузка, и они во многом определяют национальную окраску звучания. Остальные струнные (альты, виолончели, контрабасы) чаще дают опору и тембровую краску; исключение — тема юноши у виолончели в «Адажио». В «Пассакалии» они держат басовую тему, постоянство которой сохраняется во всех вариациях (Тлеубергенов 170).

В каждом из четырёх номеров преобладает свой штрих, и он связан с образом номера: протяжённое legato («Адажио»), контрастное сочетание detache и glissando sul ponticello («Сваты»), legato на едином смычке в сочетании со связным detache («Пассакалия») и ricochet в быстром чередовании партий («Қыз-куу»).

Выявлено три случая устойчивого расхождения между авторским текстом и сложившейся исполнительской (концертмейстерской либо общеоркестровой) практикой: дополнительное legato в «Адажио», не обозначенное автором; сглаживание авторского détaché в первой теме «Сватов»; замена штриха «вниз — вниз» на «вниз — вверх» в первой теме «Пассакалии» в ряде оркестровых коллективов Казахстана. Данные расхождения представлены в Табл. 1.

Для исполнителей это значит, что точность штриха в этой музыке — не только техническая задача: от неё зависит, насколько убедительно прозвучит образ номера. Зарубежные исследования тоже рассматривают смычковую артикуляцию как средство выразительности (Schoonderwaldt, Verrel et al.). Полученные результаты подтверждают целесообразность подхода, в котором партитурный анализ сочетается с исполнительским, при изучении оркестровых сочинений Т. Кажгалиева.

Основные положения

1. Партии скрипок в сюите «Степная легенда» играют в драматургии ведущую роль: на них лежат главные мелодические линии и во многом национальная окраска номеров, а остальные струнные чаще дают опору и тембровую краску. Это дополняет Тлеубергенова, который рассматривает тембры сюиты по группам и инструментам и отмечает: «струнная группа — самая разнообразная по сферам воплощения» (Тлеубергенов, 157). Здесь скрипки взяты отдельно и разобраны в отношении штриховой техники.

2. Выбор штриха в партиях скрипок определяется не только техникой звукоизвлечения, но и содержанием номера: штрих должен передавать жанровую основу — шествие, скачку, сватовство. В числе признаков сюиты следует отметить «претворение жанровых архетипов»

Табл. 1. Артикуляционно-штриховые особенности партий скрипок в номерах сюиты «Степная легенда»

Номер сюиты	Роль партии скрипок в драматургии	Ведущий штрих/приём	Основная исполнительская трудность	Расхождение автор/ исполнитель
«Адажио»	Лирический центр цикла, тема любви, ведущая мелодия	Протяжённое legato на единый смычок (незаметная смена смычка)	Цельность фразировки, ансамблевая слаженность без виртуозного акцента	Дополнительное исполнительское legato, отсутствующее в авторском тексте
«Сваты»	Сцена сватовства; нарастание напряжения к трагической кульминации	Detache, glissando sul ponticello, размер 5/8	Метроритмическая собранность в переменном размере; плотное ведение смычка	Связное прочтение detache вместо буквального «дробления» фразы
«Пассакалия»	Трагическая кульминация цикла; траурное шествие	Legato на весь смычок; detache, синхронизированный с левой рукой	Синхронизация пассажей, сохранение жанрового характера шествия	Уточнить в тексте и таблице, какой штрих зафиксирован в партитуре, какой используется в исполнительской практике и какой рекомендуется редакцией.
«Кыз-куу»	Картина скачки, финал сюиты	Ricochet, чередование партий 1-х и 2-х скрипок	Устойчивость и упругость ricochet, координация смычка в группе	Практика ансамблевого переложения 1985 г. (авторская редакция для ансамбля скрипачей)

(Тлеубергенов, 175); мы показываем, как это происходит на уровне смычка.

3. Практика ГАСО им. Т. Абдрашева в нескольких местах отличается от авторского текста штрихов («Адажио», «Сваты», «Пассакалия»). Эти расхождения не случайны: они сложились в исполнительской практике и отражают то, как музыканты понимают образ номера. Раньше они не были описаны, и в этом наш вклад в изучение исполнительской традиции казахстанского симфонического репертуара.

Заключение

Проведённое исследование было направлено на определение художественных и артикуляционно-исполнительских особенностей партий скрипок в симфонической сюите Т. Кажгалиева «Степная легенда» и их роли в образно-драматургическом замысле произведения. Поставленная цель достигнута: на материале четырёх номеров сюиты («Адажио», «Сваты», «Пассакалия», «Кыз-куу») показано, что в каждом из них преобладает свой штрих, связанный с образом номера, определена ведущая роль скрипок в драматургии и описаны расхождения между авторской и исполнительской редакциями штрихов.

Работа не повторяет, а дополняет исследования о Кажгалиеве (Нусупова; Тлеубергенов; Абдинуров): вместо жанра и формы в центре внимания исполнение. Сопоставление с зарубежными работами о смычковой артикуляции (Schoonderwaldt; Verrel et al.) показало, что общие приёмы игры смычком в этой музыке служат передаче жанровых образов казахской традиции — то, что Тлеубергенов называет «претворение жанровых архетипов» (Тлеубергенов 175).

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его результатов, в том числе сведений, собранных в Табл. 1, дирижёрами, концертмейстерами и оркестрантами при подготовке интерпретации симфонической сюиты «Степная легенда», а также студентами и педагогами струнных отделений консерватории и колледжей искусств при освоении штриховой техники, характерной для казахстанского оркестрового репертуара. Теоретическая значимость связана с расширением представлений о закономерностях оркестрового мышления в казахстанской симфонической музыке второй половины XX века и о том, как национальное содержание передаётся средствами европейской исполнительской техники.

Ограничением работы является опора на исполнительскую практику единственного оркестрового коллектива и на два структурированных интервью; ряд исторических деталей (в частности, датировка начала работы над балетом и точные концертные даты зарубежных исполнений сюиты) требует дальнейшей архивной проверки (см. Примечание 1). Перспективным направлением дальнейших исследований представляется сравнительный анализ исполнительских редакций сюиты «Степная легенда» в разных оркестровых коллективах Қазахстана, а также распространение предложенного подхода к разбору штрихов и исполнения на другие оркестровые сочинения Т. Қажгалиева и на симфонические кюи иных казахстанских композиторов.

Тлес Қажгалиев ушёл из жизни на подъёме творческих сил, оставив, однако, значительное и до конца не раскрытое наследие. Дальнейшее изучение и исполнение его сочинений представляется важной задачей современного казахстанского музыкознания и исполнительской практики.

Примечания

1. Датировка начала работы над балетом «Степная легенда» в источниках расходится: по свидетельству Р.Ш. Қажгалиевой (интервью автору, 2025), работа началась в 1985 году; по данным книжной выставки Национальной библиотеки РК, приуроченной к 70-летию композитора, двухактный балет на либретто З. Райбаева датируется 1988 годом. В хронологическом списке Тлеубергенова балет отнесён к 1985 году, а сюита в четырёх частях — к 1989-му (Тлеубергенов, 235). Расхождение требует дополнительной архивной проверки по материалам Государственного архива Республики Қазахстан и не влияет на датировку публикации концертной сюиты (1990 год).

2. Г. Шрадик (Henry Schradieck) — автор классических технических упражнений для скрипки, традиционно используемых в отечественной скрипичной педагогике; см., например, издание: Шрадик Г. Упражнения для скрипки. — Москва: Музыка, 1989.

3. Қыз қуу — казахская национальная игра: погоня юноши за невестой во время скачки на конях, завершающаяся поцелуем (в случае успеха жениха) либо символическими ударами плетью (в случае его неудачи).

Вклад авторов

А. Өтеміс – сбор и систематизация исполнительского материала (концертмейстерской редакции штрихов ГАСО), проведение интервью, подготовка нотных примеров, написание разделов «Дискуссия» и «Результаты».

А. Булгбаева – разработка концепции и методологии исследования, работа с историографическими источниками, научное редактирование текста статьи и аннотации, подготовка разделов «Введение» и «Заключение».

Авторлардың үлесі

А. Өтеміс – орындаушылық материалды (ГАСО-ның концертмейстерлік штрихтар редакциясын) жинау және жүйелеу, сұхбат алу, ноталық мысалдарды дайындау, «Дискуссия» және «Нәтижелер» бөлімдерін жазу.

А. Булгбаева – зерттеу тұжырымдамасы мен әдіснамасын әзірлеу, тарихнамалық дереккөздермен жұмыс, мақала мәтіні мен аңдатпаны ғылыми редакциялау, «Кіріспе» және «Қорытынды» бөлімдерін қалыптастыру.

Authors' contributions

A. Otemis – collection and systematization of performance material (the concertmaster's bowing edition used by the State Academic Symphony Orchestra), conducting the interviews, preparation of the music examples, drafting the Discussion and Results sections.

A. Bultbayeva – development of the research concept and methodology; review of historiographical sources; scholarly editing of the manuscript and abstract, drafting the Introduction and Conclusion sections.

Литература:

Абдинуров, Алиби. *Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана.* 2016. Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, автореферат диссертации кандидата искусствоведения.

Akimbek, Askar, et al. "The Transformation of Kazakhstan's National Classics in World Performing Arts." *Open Cultural Studies,* vol. 9, no. 1, 2025, art. 20250049, https://doi.org/10.1515/culture-2025-0049.

Джумакова, Умутжан. «Некоторые проблемы метроритма в формообразовании кюя». *Вопросы музыкального формообразования:* сб. науч. ст. – Алма-Ата: КазГУ, 1986, с. 75–85.

Кажгалиев, Тлес. *Кыз куу: симфонический кюй.* Партитура, рукопись. – Алма-Ата, 1985.

Кажгалиева, Раиса. *Беседа с одним из авторов исследования, запись интервью* [Личный архив А. Өтеміс]. – Алматы, 3 ноября 2025.

Мангу, Кристоф. *Интервью с маэстро, запись беседы* [Личный архив А. Өтеміс]. – Алматы, 15 декабря 2025.

Недлина, Валерия. *Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий.* 2017. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, диссертация кандидата искусствоведения.

Нусупова, Айзада. *Тлес Кажгалиев // Композиторы Казахстана: творческие портреты* (на каз. и рус. яз.), т. 2. – Алматы: АО «Алматы-Болашақ», 2017, с. 202–225.

Тлеубергенов, Арман. *Претворение этнической картины мира в творчестве Т. Кажгалиева.* 2016. Алматы, диссертация доктора философии (PhD): 6D040100.

«Тлес Кажгалиев. *Сибелиус. Прокофьев»: программа концерта.* Мариинский театр, 15 февраля 2016, www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2016/2/15/3_1900. Дата доступа 25 сентября 2026.

Янкелевич, Юрий. *Педагогическое наследие.* Составитель Елена Янкелевич, 2-е изд., перераб. и доп., Москва, Постскриптум, 1993.

Grant, Catherine. Endangered Musical Heritage as a Wicked Problem. International Journal of Heritage Studies, vol. 21, no. 7, 2015, pp. 629–641. DOI: 10.1080/13527258.2014.976245. (In English)

Schoonderwaldt, Erwin. "The Player and the Bowed String: Coordination and Control of Bowing Parameters in Violin and Viola Performance." *The Journal of the Acoustical Society of America,* vol. 126, no. 5, 2009, pp. 2709–2720. DOI: 10.1121/1.3227641. (In English)

Verrel, Julius, et al. "Articulated Coordination of the Right Arm Underlies Control of Bow Parameters and Quick Bow Reversals in Skilled Cello Bowing." *Frontiers in Psychology,* vol. 5, 2014, art. 885. DOI: 10.3389/fpsyg.2014.00885. (In English)

References

Abdinurov, Aliby. *Printsipy formoobrazovaniya i orkestrovogo pis'ma v simfonicheskikh kuyakh kompozitorov Kazakhstana [Principles of Form-Building and Orchestral Writing in the Symphonic Kuys of Kazakhstani Composers].* 2016. Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Abstract of a dissertation for the Candidate of Art Studies degree. (In Russian)

Akimbek, Askar, et al. "The Transformation of Kazakhstan's National Classics in World Performing Arts." *Open Cultural Studies,* vol. 9, no. 1, 2025, art. 20250049. DOI: 10.1515/culture-2025-0049. (In English)

Dzhumakova, Umutzhan. "Nekotorye problemy metroritma v formoobrazovanii kuya." ["Some Problems of Metrorhythm in the Form-Building of Kuy."] *Voprosy muzykal'nogo formoobrazovaniya [Issues of Musical Form-Building],* Alma-Ata, KazGU, 1986, pp. 75–85. (In Russian)

Kazhgaliev, Tles. *Kyz kuu: Simfonicheskiy kuy [Kyz Kuu: Symphonic Kuy].* Score, manuscript. Alma-Ata, 1985. (In Russian)

Kazhgalieva, Raisa. *Conversation with the Researcher, Interview Recording [Personal Archive of the Author].* Almaty, 3 November 2025. (In Russian)

Mangou, Christophe. *Interview with the Maestro, Conversation Recording [Personal Archive of the Author].* Almaty, 15 December 2025. (In English)

Nedlina, Valeriya. *Puti razvitiya muzykal'noy kul'tury Kazakhstana na rubezhe XX–XXI stoletiy [Ways of Development of the Musical Culture of Kazakhstan at the Turn of the 20th–21st Centuries].* 2017. Moscow State Tchaikovsky Conservatory, PhD Thesis. (In Russian)

Nusupova, Aizada. *Tles Kazhgaliev. Kompozitory Kazakhstana: Tvorcheskie portrety [Composers of Kazakhstan: Creative Portraits],* vol. 2, Almaty, Almaty-Bolashak, 2017, pp. 202–225. (In Russian/Kazakh)

Tleubergenov, Arman. *Pretvorenie etnicheskoy kartiny mira v tvorchestve T. Kazhgalieva [The Rendering of the Ethnic World Picture in the Works of T. Kazhgaliev].* 2016. Уточнить учреждение, вид диссертации, присужденную степень и объем работы по титульным и выходным сведениям оригинала. (In Russian)

"Tles Kazhgaliev. Sibelius. Prokofiev": Concert Programme. Mariinsky Theatre, 15 February 2016, www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2016/2/15/3_1900. Accessed 25 September 2026. (In Russian)

Yankelevich, Yuriy. *Pedagogicheskoe nasledie [Pedagogical Heritage].* Compiled by Elena Yankelevich, 2nd ed., Moscow, Postscriptum, 1993. (In Russian)

Grant, Catherine. Endangered Musical Heritage as a Wicked Problem. International Journal of Heritage Studies, vol. 21, no. 7, 2015, pp. 629–641. DOI: 10.1080/13527258.2014.976245. (In English)

Schoonderwaldt, Erwin. "The Player and the Bowed String: Coordination and Control of Bowing Parameters in Violin and Viola Performance." *The Journal of the Acoustical Society of America,* vol. 126, no. 5, 2009, pp. 2709–2720. DOI: 10.1121/1.3227641. (In English)

Verrel, Julius, et al. "Articulated Coordination of the Right Arm Underlies Control of Bow Parameters and Quick Bow Reversals in Skilled Cello Bowing." *Frontiers in Psychology,* vol. 5, 2014, art. 885. DOI: 10.3389/fpsyg.2014.00885. (In English)

Өтеміс Айнұр, Булатбаева Айзада
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

«ДАЛА АҢЫЗЫ» СЮИТАСЫНДАҒЫ СКРИПКА ПАРТИЯЛАРЫНЫҢ КӨРКЕМДІК ЖӘНЕ АРТИКУЛЯЦИЯЛЫҚ-ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Аңдатпа. Зерттеудің өзектілігі Тілес Қажғалиевтің «Дала аңызы» симфониялық сюитасының халықаралық концерттік тәжірибеде орындалуымен және скрипка партияларындағы штрих техникасы мен артикуляцияның арнайы зерттелмеуімен айқындалады. Бұл жұмыс Тілес Қажғалиевтің (Нүсіпова, Тілеубергенов; Әбдінұров) еңбегін зерттеу бағытын жалғастырады және смычкалық артикуляция бойынша шетелдік еңбектерге (Schoonderwaldt; Verrel және т.б.) сүйенеді. Зерттеудің *мақсаты* – «Адажио», «Құдалар», «Пассакалия» және «Қыз қуу» нөмірлеріндегі скрипка партияларының көркемдік және артикуляциялық-орындаушылық ерекшеліктерін, сонымен бірге олардың сюитаның бейнелі-драмалық мәніндегі рөлін анықтау. Міндеттері: скрипка партияларындағы артикуляциялық тәсілдері мен штрихтарын анықтау; орындаушылық қиындықтарын жүйелеу; штрихтардың авторлық және орындаушылық (концертмейстерлік) нұсқаларын салыстыру. *Әдіснамалық* негізді партитуралық талдау, орындаушылық талдау, салыстырмалы-аналитикалық әдіс және дирижёр К. Мангу мен Р. Қажғалиевамен жүргізілген сұхбат құрайды. *Нәтижесінде* төрт нөмірдің әрқайсысында өзіндік басым штрих бар екені және ол нөмірдің бейнесімен байланысты екені көрсетілді, скрипка партияларының драматургиядағы жетекші рөлі анықталды, авторлық пен орындаушылық штрих редакциялары арасындағы алшақтықтар сипатталды (1-кесте). Талқылау барысында нәтижелер ысқыш техникасы жөніндегі шетелдік зерттеулермен және Арман Тлеубергеновтің сюитадағы еуропалық және дәстүрлі бастаулардың синтезі туралы тұжырымдарымен салыстырылады, жұмыстың шектеулері (Т. Әбдірашев атындағы мемлекеттік академиялық симфониялық оркестрдің тәжірибесі) және Тілес Қажғалиевтің басқа оркестрлік шығармаларын салыстырмалы зерттеу перспективалары талқыланады. Зерттеу нәтижелері дирижерлерге, концертмейстерлерге, ішекті аспаптар оқытушыларына және қазақстандық оркестрлік репертуарды зерттеушілерге пайдалы.

Түйін сөздер: Тлес Қажғалиев, «Дала аңызы» симфониялық сюитасы, скрипка дауыстары, штрихтық артикуляция, ұлттық стиль, оркестрлік жазу, орындаушылық талдау, музыкалық драматургия, Т. Әбдрашев атындағы МАСО, Кристоф Мангу.

Дәйексөз үшін: Өтеміс Айнұр және Булатбаева Айзада. «„Дала аңызы“ сюитасындағы скрипка партияларының көркемдік және артикуляциялық-орындаушылық ерекшеліктері». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, №3, 2026, 170–187 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1200

Алғыс: Авторлар дирижёр Кристоф Мангуға және Раиса Қажғалиеваға зерттеуге берген сұхбаттары үшін, сондай-ақ Central Asian Journal of Art Studies редакциясы мен анонимді рецензенттерге құнды ескертулері үшін алғыс білдіреді.

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Ainur Otemis, Aizada Bultbayeva
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ARTISTIC, ARTICULATORY, AND PERFORMANCE FEATURES OF THE VIOLIN PARTS IN T. KAZHGALIEV'S SUITE "STEPPE LEGEND"

Abstract. This article examines bowing techniques and articulation in the violin parts of Tles Kazhgaliev's symphonic suite "Steppe Legend" and their contribution to the work's imagery and dramatic development. The study is motivated by the suite's continued presence in international concert repertoire and the lack of dedicated research on articulation and performance practice in its violin parts. *The study aims to identify the artistic, articulatory, and performance-related features* of the violin parts in the movements "Adagio," "Matchmakers," "Passacaglia," and "Kyz Kuu." *The methodology combines* score analysis, performance analysis, comparative analysis, and structured interviews with conductor Christophe Mangou and Raisa Kazhgalieva. The findings show that each of the four movements is characterized by distinctive bowing patterns associated with its musical character. They also highlight the central role of the violins in the work's dramatic development and identify differences between the composer's notated bowing indications and those adopted in performance (Table 1). The findings are discussed in relation to international research on bowing technique and A. Tleubergenov's conclusions regarding the synthesis of European and traditional elements in the suite. The limitations of the study, which draws on the performance practice of a single orchestra, and directions for further comparative research are also considered. *The results may be useful to conductors, orchestral concertmasters, and string teachers, as well as researchers of Kazakhstan's orchestral repertoire.*

Keywords: Tles Kazhgaliev, symphonic suite "Steppe Legend," violin parts, bowing techniques and articulation, national style, orchestral writing, performance analysis, musical dramaturgy, T. Abdrashev State Academic Symphony Orchestra, Christophe Mangou.

For citation: Otemis, Ainur, and Aizada Bultbayeva. "Artistic, Articulatory, and Performance Features of the Violin Parts in T. Kazhgaliev's Suite 'Steppe Legend'." *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 11, no. 3, 2026, pp. 170–187, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1200

Acknowledgments. The authors thank conductor Christophe Mangou and Raisa Kazhgalieva for the interviews conducted for this study, as well as the editorial team of the Central Asian Journal of Art Studies and the anonymous reviewers for their valuable and constructive feedback.

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interest.

Авторлар туралы мәлімет:

Өтеміс Айнұр Сапарбайқызы
– К. Байсейітова атындағы дарынды балаларға арналған Республикалық мамандандырылған мектеп-интернатының мұғалім-сапаршы, ҚР Мәдениет саласының үздігі
(Алматы, Қазақстан)

Бултбаева Айзада Зейкенқызы
– өнертану кандидаты, доцент, «Музыкатану және композиция» кафедрасының профессоры м.а., Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Өтеміс Айнұр Сапарбайқызы
– отличник сферы культуры, учитель-эксперт Республиканской средней специализированной музыкальной школы-интерната для одаренных детей имени Куляш Байсеитовой
(Алматы, Казахстан)

ORCID ID 0009-0006-4539-1633
E-mail: ainur_otemis@mail.ru

Бултбаева Айзада Зейкеновна
– кандидат искусствоведения, доцент, и. о. профессора кафедры «Музыковедение и композиция» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы
(Алматы, Казахстан)

ORCID ID 0000-0002-1615-267X
E-mail: bultbaevaa@gmail.com

Information about the authors:

Otemis Ainur Saparbaikyzy
– Recipient of the "Excellent Worker of Culture" Honorary Badge, Expert Teacher at the Kulyash Baiseitova Republican Secondary Specialized Musical Boarding School for Gifted Children
(Almaty, Kazakhstan).

Bultbayeva Aizada Zeikenovna
– Candidate of Art History, Associate Professor, Acting Professor of the Department of Musicology and Composition at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory
(Almaty, Kazakhstan).

CSTI 18.41.21
UDC 793.316.7
DOI 10.47940/cajas.v11i3.1104

TRANSFORMATION OF TRADITIONAL DANCE IN THE WORK OF AKRAM KHAN AND THE PRESERVATION OF NATIONAL DANCE IN KAZAKH SOCIETY

Anel Murzagulova[1], Aigul Kulbekova[2]
1,2 Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)

Abstract. This article examines the transformation of traditional dance culture through the choreographic practice of Akram Khan, focusing on the mechanisms by which the Indian classical dance form Kathak is integrated into contemporary choreography. Drawing on comparative-analytical, historical-cultural, and intercultural approaches, the study analyzes how Khan's artistic language works at the intersection of tradition and modernity, producing a dynamic synthesis rather than a decorative adaptation of folk forms. *The aim* of this study is to examine how folk dance has been adapted into Akram Khan's choreographic language. *The objectives* of the study are to demonstrate how Kathak is reimagined in contemporary choreography; to explore the dialectical relationship between tradition and modernity in Khan's artistic language; to develop an analytical model for studying the transformation and preservation of national dance traditions in the context of globalization; and to assess its applicability to the realities of Kazakhstani choreographic culture. Particular attention is paid to the role of postcolonial subjectivity and embodied cultural memory in shaping this synthesis. Through the case of Akram Khan, the article proposes an analytical framework for understanding how national dance traditions can be preserved through creative transformation under conditions of globalization. *The findings* are discussed in relation to Kazakhstani choreographic culture and highlight opportunities to develop and adapt national dance within contemporary artistic practice. The results of the study contribute to dance studies and cultural research by offering a transferable model for analyzing intercultural choreography and provide practical insights for choreographers working with national dance heritage.

Keywords: Akram Khan; Kathak; contemporary choreography; Kazakh national dance; postcolonial subjectivity; interculturalism; dance transformation.

Cite: Anel Murzagulova and Aigul Kulbekova. "Transformation of traditional dance culture in the work of Akram Khan and the preservation of national dance in Kazakh society." *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No. 3, 2026, pp. 188–199, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1104

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interest.

Introduction

Akram Khan is widely regarded as one of the leading choreographers of contemporary dance. Born in London to parents who migrated from Bangladesh, he grew up in a complex cultural environment marked by questions of identity and belonging. Although holding British citizenship, Khan has repeatedly described experiences of cultural ambivalence, which later became a central theme of his artistic practice. These biographical circumstances played a significant role in shaping his engagement with tradition and contemporary choreography.

From an early age, Akram Khan received systematic training in the Indian classical dance form Kathak, which later became the foundation of his choreographic language. This early engagement with traditional dance shaped not only his technical skills but also his understanding of rhythm, discipline, and embodied cultural memory. Kathak later functioned as a core structural element in Khan's creative work, informing his approach to movement and becoming a key resource for the development of his contemporary choreographic practice.

Researcher Olga Ryzhankova, in her analysis of Akram Khan's work, states that a conscious engagement with tradition enables choreographers to rethink both traditional and contemporary forms. She argues that tradition possesses an inherent depth and structural complexity that provides the artist with creative freedom grounded in discipline rather than liberation from it. As Ryzhankova notes, "this freedom through discipline allows the dancer to transcend stylistic boundaries while remaining rooted in cultural form" (Ryzhankova 122).

This theoretical position is particularly relevant to Akram Khan's choreographic practice, in which traditional Kathak principles are not abandoned but reshaped within contemporary movement structures. Rather than functioning as a fixed canon, tradition operates as a guiding system that supports creative transformation.

The significance of Akram Khan's experience extends beyond the Indian and British cultural contexts in which his artistic language was formed. For post-Soviet societies such as Kazakhstan, where national dance traditions coexist with strong academic and inherited choreographic systems, similar questions of preservation, transformation, and cultural representation remain highly important. The Kazakh choreographic tradition, shaped by nomadic culture, Soviet cultural policy, and post-independence identity formation, faces the challenge of integrating national dance into contemporary artistic practice without reducing it to folkloric reconstruction.

In this case, Akram Khan's approach offers an important analytical perspective for Kazakh dance studies. His model of creative synthesis grounded in deep knowledge of tradition while remaining open to contemporary forms provides a framework for reconsidering how national dance can evolve with-

in global cultural processes while keeping its cultural specificity.

Methods

This study uses art-historical analysis to examine Akram Khan's creative practice and his role in contemporary choreography. The research applies comparative and historical-cultural methods to examine the transformation of traditional dance within the conditions of modernity and evolving sociocultural demands. These approaches allow for the analysis of how traditional dance forms are modified and transformed in response to contemporary sociocultural conditions (Butterworth 249).

An intercultural approach is used to identify the synthesis of dance elements originating from different cultural traditions within contemporary choreography. This methodological perspective makes it possible to analyze the interaction between national dance systems and contemporary styles, a process that has been widely discussed in studies of hybridity and interculturalism in dance (Mitra; Rofli). Within this framework, the synthesis of traditional and contemporary movement vocabularies is examined not as a stylistic comparison but as a structured artistic process.

Elements of sociological analysis are employed to demonstrate the creative profile of Akram Khan in relation to the transformation of traditional dance culture. In this study, sociological analysis is applied as an interpretative tool rather than as an empirical method, examines how sociocultural conditions shaped the choreographer's artistic style. Khan's philosophical and artistic positions are considered in relation to social conditions, cultural values, and postcolonial experience, which have been identified as significant factors shaping contemporary choreographic practice (Kolb).

In particular, Akram Khan's training in Indian classical dance within a Western cultural environment, and his education at dance institutions in London are analyzed as a key factor contributing to the emergence of a distinctive choreographic language. This perspective corresponds with scholarly approaches that interpret dance as a form of embodied cultural knowledge shaped by historical and social contexts (Chakravorty).

The research material is based on published interviews, essays, and analytical texts available on the official website of Akram Khan's dance company, as well as academic studies devoted to Indian traditional and contemporary dance. Foundational sources include Pallabi Chakravorty's *Bells of Change: Kathak Dance, Women, and Modernity in India* (2008), Royona Mitra's monograph *Akram Khan: Dancing Interculturalism* (2015), and interviews conducted by Sunil Kothari (2009), all of which directly examine the transformation of Kathak within contemporary choreography.

Additional analytical perspectives are drawn from Alexander Kolb's study *Akram Khan, Lloyd Newson, and the Challenges of British Multiculturalism* (2018), which offers a comparative analysis of decolonial cultural strategies in British and post-Soviet contexts. Russian-language scholarship by Olga Ryzhankova—*Akram Khan and the Discovery of a New Identity in Contemporary Indian Dance* (2017) and *Indian Dance in the Context of Cultural Modernization* (2016)—provides further insight into the subject through the prism of post-Soviet theoretical interpretation.

Discussion

Akram Khan's work represents a key phenomenon for this study, as it constitutes one of the most striking examples of the transformation of folk dance in modern society and its adaptation to the demands of contemporary choreographic art. Through his individual artistic language and sustained engagement with techniques derived from traditional Indian culture, Khan has contributed to the renewal of folk dance, positioning it as a dynamic and evolving artistic form rather than a static cultural artifact.

Born in Britain, Akram Khan was raised within a family that actively transmitted the cultural values of The territory of present-day Bangladesh, which formed part of British India until 1947. Historical experience demonstrates that imperial systems exert a profound influence on the sociocultural life of colonized societies, shaping language, culture, and mechanisms of identity formation. In this context, Khan's early immersion in the culture and language of his ancestral homeland reflects a broader postcolonial strategy of cultural preservation. A comparable process can be observed in Kazakhstan, which experienced prolonged imperial domination first within the Russian Empire and later the Soviet Union, where national culture often functioned as a primary means of maintaining collective identity despite political and economic restrictions.

Colonial conditions, paradoxically, have frequently intensified the role of culture as a mechanism of self-identification. Even in societies facing economic hardship or limited institutional support, artistic traditions often continue to develop as carriers of historical memory. Akram Khan has noted in interviews that dance provided a space of personal freedom, where difference became a source of originality rather than marginalization. This perspective resonates with the experience of Kazakh national dance, which similarly preserved cultural continuity through embodied practices during periods of political repression and ideological regulation.

The ideas of the German philosopher and cultural historian Johann Gottfried Herder are particularly relevant in this context. Herder argued that "cultural practices are linked to the customs and traditions of specific places, which reflect the unique identity of their people," emphasizing that artistic forms such as dance and literature convey the enduring spirit of a nation, even as they undergo historical transformation (Herder 227). As a British-born artist with family roots in Bangladesh, Akram Khan exemplifies this principle by maintaining cultural continuity through dance. A similar dynamic characterizes Kazakh folk choreography, which has functioned as an archive of national memory across changing historical epochs.

Kazakh folk dance, like flamenco in Spain, tarantella in Italy, or mazurka in Poland, represents a distinctive marker of national identity. Embedded within its movement vocabulary are traces of nomadic life, climatic adaptation, territorial mobility, and the collective experience of colonialism, famine, repression, industrialization, socialism, and independence. At the same time, contemporary Kazakh dance faces the challenge of articulating new developmental trajectories that move beyond folkloric reconstruction. In this respect, Akram Khan's artistic practice provides an instructive model, demonstrating how deep engagement with tradition, combined with professional academic training, can generate innovative choreographic languages capable of global resonance.

One of the central objectives of this study is to identify common sociocultural patterns in the historical development of Bangladesh and Kazakhstan as former colonial territories. Despite differences in historical chronology and imperial structures, both contexts reveal similar processes of cultural negotiation, decolonization, and controlled representation of minority cultures. Such patterns often involved the selective promotion of national art forms in ways that served imperial interests rather than genuine cultural autonomy.

As Ariella Azoulay notes in her discussion of "imperial curation," cultural representation within imperial frameworks frequently functioned as a regulated display of difference rather than an acknowledgment of artistic equality. This phenomenon is evident in events such as the Decade of Arts of the Kazakh SSR in Moscow (1936) and the British Empire Exhibition (1925), where the cultures of colonized regions were presented according to predominantly European aesthetic standards. Although these exhibitions apparently celebrated cultural diversity, they often positioned non-Western artistic practices as exotic, secondary, or backward (Denby 65).

Such representational strategies contributed to the marginalization of non-Western artistic depth and reinforced hierarchical distinctions between "universal" Western rationality and culturally specific traditions. As Denby observes, Western cultural frameworks frequently regard local traditions as primitive or outdated, overlooking their complexity and internal logic (Denby 228). Nevertheless, it was precisely under these conditions that many national art forms survived, preserving embodied histories across generations.

Against this background, Akram Khan's creative trajectory stands as an exceptional case. Entering a global choreographic field largely shaped by Western aesthetics, he succeeded in maintaining cultural specificity while achieving international recognition. This achievement underscores the possibility of participating in global contemporary dance without abandoning national identity, a challenge that remains highly relevant for Kazakh choreographic culture today.

Results

The analysis of Akram Khan's choreographic practice demonstrates that the transformation of traditional dance within contemporary art does not occur through the rejection or stylization of folk forms, but through their structural and conceptual reconfiguration. Khan's work reveals a model in which tradition functions as a generative system embedded in the dancer's body, rhythmic organization, and cultural memory rather than as a fixed canon requiring preservation through reconstruction.

From the perspective of postcolonial subjectivity, Akram Khan's choreography operates within what Homi K. Bhabha defines as a "third space," where cultural meanings are formed through hybridity and ambivalence. In this space, Eastern and Western movement systems do not exist in opposition but interact dynamically, producing a contemporary choreographic language grounded in personal and historical experience. The results of the study confirm that such hybridity in dance should be understood not as a loss of national identity, but as a mode of its contemporary articulation.

The findings further indicate that interculturalism, understood as an active and critical dialogue between cultures, offers a more productive framework for contemporary choreography than multicultural coexistence. Akram Khan's work exemplifies how intercultural practice allows dance to transcend ethnic categorization and become emotionally accessible to diverse audiences, while still preserving cultural specificity. In this regard, embodied expression emerges as a key mechanism through which collective memory and historical experience are transmitted in contemporary performance.

Applied to the Kazakhstani context, this model draws attention to several structural challenges in the development of national choreography. Despite the richness of Kazakh folk dance and its capacity to preserve historical experience, from nomadic culture to colonial trauma and post-independence identity, contemporary practice often relies on external interpretative frameworks, including the invitation of foreign choreographers to stage national themes. The results suggest that such approaches may unintentionally reproduce colonial patterns of cultural mediation, rather than fostering internal processes of creative transformation.

At the same time, the practical experience of Akram Khan's the reported 2024 collaboration with the Abay Kazakh National Opera and Ballet Theatre offers an illustrative example of the proposed model. Khan's masterclasses and workshops demonstrated that even within an academic ballet institution, dancers' bodies retain culturally specific movement memory that can be activated through intercultural dialogue rather than imposed methodology. His recognition of the "spirit of national dance" in Kazakh performers underscores the role of embodied knowledge as a foundation for contemporary choreographic innovation.

The results of the study indicate that the preservation of national dance in modern society is most effective when approached through creative authorship grounded in tradition, professional training, and reflective engagement with historical experience. Akram Khan's choreographic strategy illustrates a transferable model for national dance cultures, particularly in post-Soviet contexts, seeking to integrate global contemporary practices without sacrificing cultural identity. This model positions transformation not as a threat to tradition, but as a necessary condition for its continued relevance within contemporary artistic discourse.

Key findings

The study examines the transformation of traditional dance culture in Akram Khan's choreographic practice. The aim of the study is to analyze how Kathak is recontextualized in contemporary choreography and explore the dynamic relationship between tradition and modernity in the language of Kathak used by Khan. The study examines the structural and conceptual adaptation of traditional forms in contemporary performance and analyzes the role of postcolonial subjectivity and embodied cultural memory in the formation of a creative synthesis, and to develop an analytical model for examining the transformation and preservation of national dance traditions under globalization, moreover, to apply this practice to the example of Kazakh choreographic culture.

The comparative, historical-cultural, and intercultural methodologies used in the study help explain how traditional and contemporary elements interact to produce an integrated artistic synthesis instead of a stylistic opposition. The results have shown that the process of national dance preservation is most effective when handled in the form of creative transformation, professional training, and critical reflection on historical experience. Moreover, the model underlines the possibility of intercultural dialogue as a framework for contemporary choreography in which cultural specificity can be preserved and be involved in the international artistic processes.

Conclusion

The creative path of this outstanding contemporary choreographer is a striking example of the preservation of national culture and folk dance in modern society. From a contemporary perspective, it can be concluded that national culture, art, and origins are important spiritual values for the future of any state. A study of Akram Khan's creative biography has made it possible to identify directions for the development of national choreography and its adaptation in modern society.

Dance can provide a means of expression for experiences that have remained marginalized. Akram Khan's works are life stories told by those who were not heard and who could not speak, which is why they are valuable and understandable to millions of viewers. The 21st century is a time when national and global artistic practices increasingly interact, and just as in history, it is important to balance the preservation of cultural identity with participation in global artistic processes.

The present study has examined the transformation of traditional dance culture through the choreographic practice of Akram Khan, focusing on the mechanisms by which national dance forms are integrated into contemporary artistic language. The analysis demonstrates that Khan's work represents a model of creative transformation in which tradition functions not as a static heritage but as a dynamic and generative system rooted in bodily cultural memory.

By applying the theoretical framework of postcolonial subjectivity, hybridity, and interculturalism, the study has shown that contemporary choreography can serve as a space for negotiating historical experience, cultural identity, and artistic innovation. Akram Khan's practice illustrates how the synthesis of traditional and contemporary

movement vocabularies enables national dance to remain culturally specific while engaging with global artistic processes.

The relevance of this model for Kazakh choreographic culture lies in its emphasis on internal creative authorship grounded in tradition, professional training, and reflective engagement with historical memory. The example of Akram Khan's collaboration with the Kazakh National Opera and Ballet Theatre in Almaty confirms that intercultural dialogue can function as a productive framework for contemporary dance development without reproducing folkloric reduction or external cultural mediation.

Overall, the findings suggest that the preservation of national dance in modern society is most effective when approached through creative transformation rather than reconstruction. The findings contribute to dance studies and cultural research by offering an analytical perspective applicable to post-Soviet and postcolonial contexts, where national dance traditions continue to seek balanced integration between historical legacy and contemporary artistic practice.

CAJAS Volume 11. Issue 3. 2026

INTERDISCIPLINARY STUDIES OF THE ART OF CENTRAL ASIA

Authors' contributions:

Anel Murzagulova – formulation of the research problem and drafting of the theoretical section, work with sources and interpretation of the data obtained.

Aigul Kulbekova – development of the research concept; scholarly editing of the manuscript; academic supervision..

Авторлардың үлесі:

Анель Мурзагулова – зерттеу мәселесін тұжырымдау және мәтіннің теориялық бөлімін әзірлеу, дереккөздермен жұмыс және алынған мәліметтерді тұжырымдау.

Айгүл Кулбекова – зерттеу тұжырымдамасын әзірлеу. Негізгі мәтінді редакциялау, ғылыми кеңес беру.

Вклад авторов:

Анель Мурзагулова – формирование проблемы и теоретической части текста, работа с источниками и интерпретация полученных данных.

Айгуль Кульбекова – определение концепции исследования. Научное редактирование основного текста, консультирование и научное руководство.

References

Azoulay, Ariella Aïsha. *Potential History: Unlearning Imperialism*. Verso, 2019.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.

Butterworth, Jo. *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. Routledge, 2009.

Chakravorty, Pallabi. *Bells of Change: Kathak Dance, Women, and Modernity in India*. Seagull Books, 2008.

Denby, David. "Herder: Culture, Anthropology and the Enlightenment." *History of the Human Sciences*, vol. 18, no. 1, 2005, pp. 55–76.

Denby, David. "Herder, Culture and Anthropology." History of the Human Sciences, vol. 19, no. 2, 2006, pp. 215–232.

Herder, Johann Gottfried von. *Materials for the Philosophy of the History of Mankind*. 1784. Translated ed., Internet Modern History Sourcebook, 1998.

Khan, Akram. Interview. *Sadler's Wells: Conversations with Choreographers*. YouTube, uploaded by Sadler's Wells, 19 Sept. 2023, www.youtube.com/watch?v=aivllqtdy3w.

Khan, Akram. Interview excerpts. 2021, pp. 26–28.

Kolb, Alexander. *Akram Khan, Lloyd Newson, and the Challenges of British Multiculturalism*. Edinburgh University Press, 2018.

Mitra, Royona. *Akram Khan: Dancing Interculturalism*. Palgrave Macmillan, 2015.

Nussbaum, Martha. *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*. Harvard University Press, 1997.

Perron, Wendy. "Akram Khan—One of the Most In-Demand Choreographers… Inspiring Fusion." *Dance Magazine*. MasterFILE Complete (EBSCO).

Rofli, Noriza. "Researching Hybridity in Dance: Realizing 1 Malaysia." *Dancing Mosaic: Issues on Dance Hybridity*. Kuala Lumpur Cultural Centre & University of Malaya Department for Culture and Arts, 2012, pp. 9–16.

Ryzhankova, Olga V. "Akram Khan i formirovanie novoi identichnosti v sovremennom indiiskom tantse" ["Akram Khan and the Formation of a New Identity in Contemporary Dance."] *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv,* no. 3(77), 2017, pp. 116–125. (In Russian).

"Akram Khan: 'Ya uvidel zdes' glavnoe – dukh kazakhskogo tantsa' ['I saw the main thing here – the spirit of Kazakh dance.'] *Exclusive.kz,* 2024, https://exclusive.kz/akram-han-ya-uvidel-zdes-glavnoe-duh-kazakhskogo-tancza/. Accessed: 21 May, 2026. (In Russian)

"Ya pochuvstvoval dukh natsional'nogo tantsa" ["I felt the spirit of national dance."] NP.kz, 2024, https://www.np.kz/news/lyudi/x/ya-pochuvstvoval-duh-naczionalnogo-tancza. Accessed: 19 May, 2026. (In Russian)

Анель Мурзагулова, Айгуль Кульбекова
Қазақ ұлттық хореография академиясы (Астана, Қазақстан)

АКРАМ ХАН ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ДӘСТҮРЛІ БИДІҢ ТРАНСФОРМАЦИЯСЫ ЖӘНЕ ҚАЗАҚ ҚОҒАМЫНДА ҰЛТТЫҚ БИДІҢ САҚТАЛУЫ

Аңдатпа. Мақалада дәстүрлі би мәдениетінің заманауи хореография жағдайындағы трансформациясы Акрам Ханның хореографиялық тәжірибесі негізінде қарастырылады. Зерттеу классикалық үнді биі катхактың заманауи хореографияға интеграциялану тетіктеріне назар аударады. Салыстырмалы-талдамалық, тарихи-мәдени және мәдениетаралық әдістерге сүйене отырып, Акрама Ханның көркемдік тілі дәстүр мен қазіргі заманның тоғысында қалай жұмыс істейтіні, фольклорлық формалардың декоративтік бейімделуінен гөрі динамикалық синтез қалыптастыратыны талданады. *Зерттеу мақсаты* - халық биінің Акрам Ханның хореографиялық тіліне қалай бейімделгенін зерттеу. *Зерттеудің міндеттері* - Катхактың қазіргі заманғы хореографияда қалай қайта пайымдалатынын көрсету; Ханның көркем тіліндегі дәстүр мен қазіргі заман арасындағы диалектикалық байланысты зерттеу; жаһандану жағдайында ұлттық би дәстүрлерінің өзгерістері мен сақталуын зерттеудің аналитикалық моделін әзірлеу; және оның қазақстандық хореографиялық мәдениеттің шындығына қолданылуын бағалау. Мақалада бұл синтездің қалыптасуындағы постколониялық субъективтілік пен денелік мәдени жадының рөліне ерекше мән беріледі. *Зерттеу нәтижелері* қазақстандық хореографиялық мәдениет контексінде қарастырылып, ұлттық биді заманауи көркемдік тәжірибеге бейімдеу мен дамыту мүмкіндіктерін айқындайды. Зерттеу нәтижелері мәдениет аралық хореографияны талдауға арналған әмбебап модель ұсына отырып, би зерттеулері мен мәдениеттануға үлес қосады, сондай-ақ ұлттық би мұрасымен жұмыс істейтін хореографтар үшін практикалық бағдар береді.

Түйін сөздер: Акрам Хан; катхак; заманауи хореография; қазақ ұлттық биі; постколониялық субъективтілік; интеркультурализм; бидің трансформациясы.

Дәйексөз үшін: Анель Мурзагулова, Айгуль Кульбекова «Акрам Хан шығармашылығындағы дәстүрлі би мәдениетінің трансформациясы және қазақ қоғамында ұлттық бидің сақталуы». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, №3, 2026, 188–199 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1104

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Мурзагулова Анель, Кульбекова Айгуль
Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО ТАНЦА В ТВОРЧЕСТВЕ АКРАМ ХАНА И СОХРАНЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ТАНЦА В КАЗАХСКОМ ОБЩЕСТВЕ

Аннотация. В статье рассматривается трансформация традиционной танцевальной культуры в хореографической практике Акрама Хана с акцентом на механизмы интеграции классического индийского танца катхак в современную хореографию. На основе сравнительно-аналитического, историко-культурного и межкультурного подходов анализируется, каким образом художественный язык Акрама Хана функционирует на пересечении традиции и современности, формируя динамичный синтез, а не декоративную адаптацию фольклорных форм. *Цель исследования* - изучить, как народный танец адаптировался в хореографический язык Акрама Хана. *Задачи исследования:* показать, каким образом катхак переосмысляется в современной хореографии; исследовать диалектическую связь между традицией и современностью в художественном языке, используемом Ханом; разработать аналитическую модель, позволяющую изучать изменение и сохранение национальных танцевальных традиций в условиях глобализации; и оценить ее применимость к реалиям казахстанской хореографической культуры. Особое внимание уделяется роли постколониальной субъективности и воплощённой культурной памяти в формировании данного синтеза. На примере творчества Акрама Хана в статье предлагается аналитическая модель понимания того, каким образом национальные танцевальные традиции могут сохраняться через творческую трансформацию в условиях глобализации. Полученные результаты соотносятся с казахстанской хореографической культурой и обозначают перспективы развития и адаптации национального танца в контексте современной художественной практики. *Результаты* исследования вносят вклад в танцевальные исследования и культурологию, предлагая универсальную модель анализа межкультурного диалога в хореографии, а также практические ориентиры для хореографов, работающих с национальным танцевальным наследием.

Ключевые слова: Акрам Хан; катхак; современная хореография; казахский национальный танец; постколониальная субъективность; интеркультурализм; трансформация танца.

Для цитирования: Мурзагулова Анель, Кульбекова Айгуль. «Трансформация традиционной танцевальной культуры в творчестве Акрама Хана и сохранение национального танца в казахском обществе». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, №3, 2026, с. 188–199, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1104

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Авторлар туралы мәлімет:

Мурзагулова Анель Мырзағұлқызы – өнер магистрі, 3-курс докторанты, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Астана, Қазақстан)

Кульбекова Айгуль Кенесқызы – педагогика докторы, өнертану профессоры (Астана, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Мурзагулова Анель Мурзагуловна – магистр искусств, докторант 3-го курса, Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-7664-6260
E-mail: anel.murzagulovna@gmail.com

Кульбекова Айгуль Кенесовна – доктор педагогических наук, профессор искусствоведения, Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0003-2229-9958
E-mail: kubelek_wkz@mail.ru

Information about the authors:

Murzagulova Anel – Master of Arts, third-year PhD student, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan)

Kulbekova Aigul – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of Art Studies, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan)

ҒТАМР 18.49.07
ӘОЖ 793.3(574)
DOI 10.47940/cajas.v11i3.1230

БАЛЕТМЕЙСТЕР ЗАУРБЕК РАЙБАЕВТЫҢ ҚАЗАҚ ЛИРИКАЛЫҚ ХОРЕОГРАФИЯСЫ

Қарлгаш Айткалиева[1]

[1]Махамбет Өтемісов атындағы Батыс Қазақстан университеті
(Орал, Қазақстан)

Аңдатпа. Мақалада қазақ өнертануындағы өзекті мәселе – балетмейстер Заурбек Райбаевтың лирикалық хореографиясына тән пластикалық-көркемдік жүйенің жеткілікті жүйеленбегендігі қарастырылады. Оның «Қосалқа», «Шолпы», «Асатаяқ», «Биші қайың» билері жеке-жеке сипатталғанымен, оларды біріктіретін ортақ көркемдік заңдылықтар нақты өлшемдер бойынша салыстырылмаған, бұл ғылыми мәселені туындатады: Райбаевтың лирикалық билеріне тән пластикалық-композициялық жүйе қандай және ол музыкамен, костюммен және ұлттық символикамен қалай байланысады? Зерттеудің *мақсаты* – аталған төрт лирикалық биді бес критерий (пластикалық лексика, композиция, музыка мен қимылдың өзара байланысы, ұлттық символика, балетмейстерлік әдіс) негізінде салыстырмалы талдау арқылы Райбаевтың көркемдік-пластикалық жүйесін анықтау. Зерттеу барысында театртанушылық-өнертанушылық талдау мен тарихи-типологиялық *әдістер* қолданылды; отандық дереккөздермен қатар халықаралық *dance studies* және *performance studies бағытындағы еңбектер (Kealiinohomoku, Kaeppler, Foster, Hanna, Schechner, Nahachewsky)* тартылды. *Нәтижесінде* Райбаевтың лирикалық хореографиясына тән пластикалық белгілер жүйеленіп, музыка, қимыл, костюм және ұлттық символиканың өзара байланысы анықталды, оның авторлық стилінің бес негізгі сипаты айқындалды. Алынған нәтижелер Дәурен Әбіров, Болат Аюханов, Минтай Тілеубаев шығармашылығымен салыстырыла

отырып талқыланды, бұл Райбаевтың қазақ сахналық хореографиясының дамуындағы дербес орнын нақтылауға мүмкіндік берді; зерттеу шеңбері төрт биімен шектелгендіктен, келешекте балетмейстердің ірі балеттік қойылымдарын да осы модель бойынша талдау перспективалы бағыт болып табылады. Мақаланың нәтижелері жас биші-хореографтардың кәсіби дайындығында және қазақ хореографиясы тарихын оқытуда практикалық маңызға ие.

Түйін сөздер: балетмейстер, Заурбек Райбаев, қазақ лирикалық хореографиясы, «Қосалқа», «Шолпы», «Асатаяқ», «Биші қайың», пластикалық лексика, ұлттық символика.

Дәйексөз үшін: Айткалиева, Карлгаш. «Балетмейстер Заурбек Райбаевтың қазақ лирикалық хореографиясы». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, № 3, 2026, 200–215 б, DOI:

Алғыс: Автор анонимді рецензенттерге зерттеуге назар аударып, қызығушылық танытқаны үшін, сондай-ақ, мақаланы баспаға дайындауға көмектескені үшін алғысын білдіреді.

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Кіріспе

Лирика (гр. lyra — лира аспабының сүйемелдеуімен айтылатын көркем әдебиет жанрының бірі) адамның көңіл-күйін, сезім дүниесін тікелей бейнелеп көрсетуімен ерекшеленеді. XX-XXI ғасырларда лирикалық би классикалық балет пен заманауи бағыттардың элементтерін үйлестіре отырып, өзіндік ерекшелігі мен терең эмоционалдылығын сақтай дамыды, театр мен балетте кейіпкерлердің ішкі тәжірибесін жеткізетін маңызды құрамдас бөлікке айналды.

Қазақ биінде лирикалық билердің тамыры мерекелер мен мейрамдар кезінде ауылдарда орындалған халық билеріне, әр түрлі фольклорлық дәстүрлерге негізделген. Зерттеуші-балетмейстер Ольга Всеволодовна Всеволодская-Голушкевич атап көрсеткендей, әйелдер орындайтын билерде мың бұралған бел, қол, аяқ қимылдарына құрылған лирикалық ырғақтар қазақ қыздары мен әйелдерінің күнделікті тұрмыстағы еңбек дағдыларына негізделген (25).

Қазақ ұлттық хореография өнерінің қалыптасуында Дәурен Әбіров, Заурбек Райбаев, Болат Аюханов, Минтай Тілеубаев сынды балетмейстерлер өзіндік қолтаңба қалдырды. Осы қатарда қазақ би өнерінің жаңа бағытына жол салған ҚазҚСР Халық әртісі, балетмейстер Заурбек Молдағалиұлы Райбаев ерекше орын алады: ол ірі балеттік спектакльдермен қатар лирикалық сипаттағы қазақ сахналық билерін де қалыптастырды.

Қазақ лирикалық биінің шығу тегі, жалпы көркемдік табиғаты жайлы зерттеулер (Всеволодская-Голушкевич, Сарынова, Әбіров және т.б.) бар болғанымен, нақты бір балетмейстердің — Заурбек Райбаевтың лирикалық хореографиясына тән пластикалық жүйе өнертану тұрғысынан жеткілікті жүйеленбеген: оның «Қосалқа», «Шолпы», «Асатаяқ», «Биші қайың» билері жеке-жеке сипатталғанмен, оларды біріктіретін ортақ көркемдік-пластикалық заңдылықтар нақты критерийлер негізінде салыстырылмаған. Осыдан ғылыми мәселе туындайды: Райбаевтың лирикалық билеріне тән пластикалық-композициялық жүйе қандай, әрі ол музыка, костюм және ұлттық символикамен қалай өзара байланысады?

Осыған сәйкес мақаланың мақсаты — Райбаевтың лирикалық хореографиясының нақты көркемдік-пластикалық ерекшеліктерін бес критерий (пластика-

лық лексика, композиция, музыка-қимыл байланысы, ұлттық символика, балетмейстерлік әдіс) негізінде анықтау және төрт лирикалық биді осы критерийлер бойынша салыстырмалы талдау болып табылады.

Зерттеу барысында қолданылатын негізгі ұғымды нақтылап алу қажет. Қазақ лирикалық хореографиясы деп эмоционалдық-лирикалық мазмұнға, жұмсақ, иілімді пластикаға, нәзік орындаушылық мәнерге негізделген, музыка мен қозғалыстың синхрондылығы арқылы ұлттық тұрмыс, әшекей бұйымдар, костюм және табиғат образдарын пластикалық тілге айналдыратын қазақ сахналық би түрін түсіндіреміз (Всеволодская-Голушкевич 25; Сарынова 108).

Бұл анықтама зерттеудің жұмыс аппаратын құрайды: мақалада талданатын әрбір би дәл осы белгілер — эмоционалдық мазмұн, пластиканың жұмсақтығы, музыка-қимыл синхрондылығы және затты қ-символдық мазмұнның пластикалық тілге көшірілуі тұрғысынан қаралады.

Зерттеудің ғылыми жаңалығы

Мақаланың ғылыми жаңалығы мына бағыттарда көрінеді:

1. Райбаевтың лирикалық хореографиясына тән пластикалық белгілер бірыңғай критерийлер жүйесі негізінде жүйеленді;

2. «Қосалқа», «Шолпы», «Асатаяқ», «Биші қайың» билері бірыңғай бес критерий бойынша салыстырмалы талданды;

3. музыка, қимыл, костюм және ұлттық символиканың өзара байланысы нақты мысалдар негізінде ашылды;

4. Райбаевтың хореографиялық стилінің қазақ сахналық биінің дамуындағы орны басқа балетмейстерлермен салыстыру арқылы нақтыланды.

Әдістер

Зерттеуде балетмейстер Заурбек Райбаевтың лирикалық би қойылымдары негізге алынып, театртанушылық-өнертанушылық талдау жасалды. Заурбек Райбаевтың биші, балетмейстер, педагог қызметіне байланысты жазылған Лидия Сарынованың, Дәурен Әбіровтің, Гульнар Жумасеитованың, Тойған Ізімнің, Алия Шанкибаеваның, Анвара Садыкованың, Алима Молдахметованың ғылыми еңбектеріне шолу жасалып, тарихи-типологиялық әдіс қолданылды.

Тарихи-типологиялық әдіс Райбаев шығармашылығын қазақ хореографиясының қалыптасуы мен даму үдерісіндегі орны тұрғысынан қарастыру үшін қолданылды; бұл әдіс арқылы оның лирикалық билеріндегі фольклорлық негіз бен сахналық хореографияның арақатынасы анықталды. Өнертанушылық талдау әр бидің пластикалық лексикасын, композициялық құрылымын, музыка-қимыл байланысын, ұлттық символикасын және балетмейстерлік шешімдерін ашуға бағытталды.

Талдаудың теориялық негізін кеңейту үшін отандық зерттеулермен қатар халықаралық *dance studies* және *performance studies* бағытындағы іргелі еңбектер де тартылды. Атап айтқанда, Джоан Кеалиинохомокудің классикалық балетті де мәдени-этникалық билер қатарында қарастыратын тұжырымы (Kealiinohomoku 24-33), Адриенн Каэпплердің құрылымдық қимыл жүйелерін талдау әдіснамасы (Kaeppler 92-118), Сюзан Ли Фостердің хореографияны баяндау (нарратив) тілі ретінде түсіндіруі (Foster 93-138), Джудит Линн Ханнаның биді бейвербалды коммуникация жүйесі ретінде қарастыруы (Hanna 83-100), Ричарда Шехнердің перформанс теориясы (Schechner 168-191), сондай-ақ Андрей Нахачевскийдің фольклорлық биді сахналық биге айналдыру (*«village to stage»*) моделі (Nahachewsky 38-51) - соңғысы, посткеңестік кеңістіктегі халық биінің ансамбльдік сахналануы тұрғысынан, Райбаевтың қызметін типологиялық тұрғыдан түсінуге негіз болды.

Сонымен қатар, энциклопедиялар, баспасөз бетінде жарияланған мақалалар, интернет желілеріндегі дереккөздер, видеотаспалар, «Заурбек Райбаев атындағы қор» атты қоғамдық қор материалдары зерттеуге тартылды.

1-кесте. Лирикалық билерді талдау критерийлері

№	Критерий	Не талданады
1	Пластикалық лексика	Билерде басым қимыл-қозғалыс түрлері, қол мен дене тілінің ерекшелігі
2	Композиция	Бидің басталуы, дамуы, шарықтау шегі мен аяқталу принципі
3	Музыка-қимыл байланысы	Музыкалық материалдың (күй, ырғақ) қимыл құрылымына әсері
4	Ұлттық символика	Әшекей, костюм, атрибут (алқа, шолпы, асатаяқ, қайың) мағынасы
5	Балетмейстерлік әдіс	Райбаевтың осы образды сахналық тілге айналдыру тәсілі

Төрт лирикалық биді — «Қосалқа», «Шолпы», «Асатаяқ», «Биші қайың» салыстырмалы талдау үшін жоғарыда келтірілген анықтамаға сүйене отырып бес критерийден тұратын бірыңғай талдау моделі әзірленді (1-кесте). Әр би осы бес критерийдің барлығы бойынша дәйекті түрде қаралады, бұл сипаттамалық деңгейден салыстырмалы-аналитикалық деңгейге көшуге мүмкіндік береді.

Талқылау

Райбаевтың орнын қазақ хореографиясы контекстінде дәлірек анықтау үшін оны замандас балетмейстерлермен салыстырған жөн.

Ғалым Дәурен Әбіров «Қазақ биінің тарихы» оқу құралында: «З. Райбаев балетмейстер болып жұмыс істей жүріп, кейін Абай атындағы театрдың бас балетмейстері ретінде ірі балет спектакльдерін қоюмен бірге қазіргі заманның хореографиялық палитрасын, шынайы-мазмұнды негізін тамаша меңгере отырып, әр түрлі жанрлық бағыттағы: халықтық-сахналық стильдегі, ансамбльдік және эстрадалық сипаттағы билерді шығарды», — деп баға берген. (Абиров 81).

Профессор Людмила Кремер атап көрсеткендей, «Заурбек Райбаевтың ұлттық билері Дәурен Әбіровтің этнографияға жақын қазақ билерінен ерекшеленеді. Райбаевтың қойылымдарында би қимылдары басым болып, олар сахналық сипатымен және түпнұсқа па-ның көптігімен қанықкан» (34).

«...Оның қойылымындағы билерге орындаушылықтың жоғары мәдениеттілігі, поэтикалық желпініс, қимылдағы лиризм мен жеңіл жарасымдылық, костюмдегі ашық бояулар тән. З.М. Райбаевтың өнері мен оның қойылымдары Европаның классикалық балеті мен қазақтың халықтық биінің тоғысар шебінде тұрғандай. Ол қазақ билерін қазіргі хореография мәнеріне бағындырып қоя білді. «Салтанат» ансамбілінің орындауындағы «Шолпан», «Қазақ нақышы», Алматы хореографиялық училищесі ансамбілінің «Аққулар туралы аңыз» және Қытай Халық республикасынан келген қазақ бишісі Айнұр Смайылқызының жеке орындауындағы «Тауыс» пен «Қоңыраулы би» көрермендер көңілінде ұзақ сақталары хақ» — деп өнертанушы ғалым Ахметжан Қадыров өз пікірін ерекше жеткізген (13).

Осы бағалауды жинақтасақ: Дәурен Әбіровтің қойылымдары этнографиялық дәлдікке, тұрмыс-салттық негізге бағытталса, Заурбек Райбаев ұлттық негізді сахналық пластикамен және лирикалық образбен байытуға ұмтылды. Яғни фольклорлық материалды сахналық хореографияның заманауи тіліне аударды. Болат Аюханов пен Минтай Тілеубаев сынды кейінгі буын балетмейстерлерінің шығармашылығында да ұлттық материалды сахналық пластикамен ұштастыру принципінің жалғасын көруге болады, дегенмен бұл сабақтастықтың нақты сипатын анықтау үшін арнайы салыстырмалы зерттеу қажет.

Нәтижелер

Заурбек Молдағалиұлы Райбаев 1932 жылы 13 ақпанда Алматы қаласында дү-

ниеге келді. 1946-1952 жылдары Алматы хореография училищесін Александр Селезнев класы бойынша, 1952-1954 жылдары Ленинград хореографиялық училищесінде Алексей Афанасьевич Писарев, Александр Ильич Бочаров, Александр Иванович Пушкин, Игорь Дмитриевич Бельский сынды педагогтардан жетілдіру сабақтарын алды. Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрының жетекші жеке бишісі ретінде «Аққу көлі» (Зигфрид), «Дон Қихот» (Базиль), «Бахшасарай бұрқағы» (Нұрали), Дәурен Әбіровтің қойған «Шурале» (аттас атпен) балеттерінде жеке партиялар орындады.

1958 жылы «Алтын бүркіт биімен» Мәскеудегі Қазақ әдебиеті мен өнерінің онкүндігінде сәтті өнер көрсетіп, ҚазКСР еңбек сіңірген артисі атағын алды. Қазақстанның хореография өнері энциклопедиясында оның орындаушылық шеберлігі: «Ізденімпаз ойдың, жарқын темпераменттің және кең шығармашылық диапазонның бишісі... ерлер биінің керемет техникасын меңгерген» деп бағаланған (Қазақстанның хореография өнері энциклопедиясы 87). Өнертанушы Лидия Петровна Сарынова оның орындаушылық жұмысында «көркем образдардың дәстүрлі оқылымын реформалауға» тырысқанын атап көрсетеді (108).

1958-1962 жылдары Москва мемлекеттік театр өнері институтында Леонид Михайлович Лавровский шеберханасы бойынша «қоюшы балетмейстер» мамандығы бойынша білім алды. Дебютін «Шопениана», «Франческа да Римини», «Болеро» бір актілі балеттер циклімен жасады, кейін «Еркек пен әйел» (Онеггер), «Карта ойыны» (Стравинский 1979), «Бұзық частушки» (Щедрин 1992), «Египет түндері» (Аренский 1993) балеттерін сахналады. «Фрескалар» балеті туралы «Қазақстан хореографиясының тарихы» оқулығында авторлар музыка, би және көркем безендірудің «бірыңғай тұтастыққа» қосылғанын жазады (Қышқашбаев 107). Хореография профессоры Дәурен Тастанбекұлы Әбіров бұл қойылымдарды «қазіргі хореографиядағы реалистік бағытты сергектікпен сезінудің» дәлелі ретінде бағалайды (194).

Педагогтік қызметінде Райбаевтың шәкірттерінің бірі, Абай атындағы театр балет труппасының көркемдік жетекшісі, ҚР Халық артисі Гүлжан Туткебаева — оны «жоғары шығармашылық интуицияға ие», «дана адам» ретінде еске алады (Туткебаева сұхбаты, inform.kz).

«Қосалқа» биі

«Қосалқа» — Дәулеткерей күйіне қойылған, зергерлік бұйымдарға арналған лирикалық би, «Салтанат» мемлекеттік би ансамбліне қойылған.

Пластикалық лексика. Бидің негізгі қимыл-лексикасын «Бидайбөз», «Өрнек», «Толқын», «Жалын», «Қайнар бұлақ» атты нәзік, иілімді қол қимылдары құрайды; аяққа арналған би қадамдары әр түрлі би суреттерінде осы қол қимылдарымен үйлестіріледі. *Талдау*: бұл қимылдардың атаулары (өрнек, толқын, бұлақ) өздері-ақ табиғат пен зергерлік ою мотивтерін білдіреді, яғни лексиканың өзі атаулық деңгейде символдық жүкті көтереді. Райбаевта пластикалық белгі мен оның мағынасы бір атауда тоғысады.

Композиция. Би екі жақтан қыздар тізіліп шығудан басталады, орындаушылар жоғарыда қолдарындағы білезіктерін бір-біріне соғып, алқа мен сырғаны сипаттайтын қимылдар тізбегін дамытады. *Талдау*: композиция симметриялы, қос жақты құрылымға негізделген — бұл «қос алқа» атауының өзінде тұрған қосарлылық идеясын кеңістіктік шешіммен қайталайды, яғни атау мен сахналық сурет бір логикаға бағынады.

Музыка-қимыл байланысы. Дәулеткерей күйінің ырғағы қыз бейнесінің нәзіктігін, жастығын білдіретін жұмсақ, толқынды қимыл ырғағымен үндеседі. *Талдау*: күйдің баяу, толқынды құрылымы қол қимылдарының үзіліссіз, иілмелі сипатына сәйкес келеді — музыкалық фразаның аяқталуы дәл қимылдың бір «суретінің» аяқталуымен сәйкес түседі,

бұл — тұтас музыкалық-пластикалық бірлік.

Ұлттық символика. Алқа мен сырға — қазақ қыздарының дәстүрлі әшекейі; олардың сыңғыры мен қимылы бишінің нәзіктігі, биязы мінезі мен әдептілігін білдіреді. *Талдау*: әшекей бұл биде сырттай көрсетілетін атрибут емес, қимылдың өзін тудыратын себеп: қолдың, білезіктің қозғалысы дәл осы заттың формасы мен дыбысынан туындайды.

Балетмейстерлік әдіс. Райбаев образды: әшекей →қол қимылы → дыбыстық/пластикалық эффект → қыз бейнесі → лирикалық пластика деген тізбек арқылы құрады. Профессор Тойған Ізім атап көрсеткендей, «бір топ қыздың сымбатты да сұлу қозғалыстары арқылы сахна төрінде қос сырғаның әр түрлі ою-өрнектері суреттелінеді» (31). *Ғылыми қорытынды:* «Қосалқа» биінде заттық атрибут (әшекей) пластикалық лексиканың бастапқы көзі әрі композициялық қағидасы (қосарлылық) ретінде бір мезгілде қызмет етеді — бұл Райбаевтың лирикалық хореографиясындағы «зат → қимыл → образ» моделінің айқын көрінетін үлгісі. Бұл тәсіл хореографияны құрылымдық қимыл жүйесі ретінде қарастыратын Адриенн Каэпплердің ұстанымымен сабақтас (Kaeppler 92-118).

«Шолпы» биі

«Шолпы» — Серік Еркімбековтің музыкасына қойылған, бес қызға арналған, зергерлік бұйымға арналған екінші лирикалық би. Дәстүрде шолпы — бұрымға тағылатын, ұшында қоңыраушасы бар әшекей: оның салмағы шашты ұзартады деп есептелген, ал дыбысы бойжеткен қыздың жүрісі мен қимыл-әрекетін тәрбиелеу қызметін атқарған — тік жүрмесе, тиындар шылдырлап, оны ұялтқан.

Пластикалық лексика. Бидің негізгі қимыл-лексикасын жеңіл, ырғақты жүріс пен «Толқын» қимылы құрайды, ол бір қолда және білезік тұсында орындалады; жүріс шеңбер суретімен ұйымдастырылған. Сонымен қатар бишілердің бас киімді жасырып ұстау, кенеттен ашу және бір-біріне шолпы тағу қимылдары дербес пластикалық мотив ретінде дараланады. *Талдау*: мұндағы қимыл-лексика екі қабатты: бірі — дене мен қолдың классикалық лирикалық пластикасы («Толқын»), екіншісі — заттық іс-әрекет пластикасы (шолпы тағу, бас киім ашу), ол театрландырылған, кіші сюжетті қимыл ретінде көрінеді. Осы екі қабаттың қатар жүруі биге драматургиялық қозғалыс береді.

Композиция. Бес қыз қолдарын бір-бірінің иығына қойып тізіліп сахнаға шығады. Бас киімдерін жасырып алып шығып, күтпеген жерден киіп, беттерін көрерменге бұрып «Ұялу» қимылын жасайды, содан соң бір-біріне шолпы тағып, әр түрлі әдемі қимылдармен ұласады. *Талдау*: композиция үш кезеңнен тұрады: жасырын дайындық (интрига), ашылу сәті (кульминация), өзара шолпы тағу (шешім). Бұл құрылым таза декоративті биге қарағанда шағын сахналық оқиғаның драматургиялық қисынына («экспозиция — шарықтау — шешім») бағынады, бұл Райбаевтың лирикалық билерінде сюжеттік ойлаудың бар екенін дәлелдейді.

Музыка-қимыл байланысы. Серік Еркімбеков музыкасының ырғағы шолпының нақты дыбысымен үндесіп, бишінің жүрісі мен дене ұстауын айқындайды: «сыңғырлаған күлкісіне сылдырлаған шолпысы үн қосады» дегендей эффект туындайды — иесі қозғалғанда шолпы әсем дыбыс шығарып, арудың сыны мен сымбатын ажарлай түседі. *Талдау*: бұл мақаладағы төрт би ішінде музыка мен қимылдың ең тікелей, «дыбыстық» байланысы: аспаптық музыкаға қосымша, атрибуттың өзі (шолпы) қосымша дыбыстық қабат — «табиғи перкуссия» жасайды, яғни қимыл тек көрнекі емес, есту арқылы да қабылданатын музыкалық құрал болып шығады.

Ұлттық символика. Шолпы — сән-әшекей ғана емес, бойжеткен қыздың жүрісі мен қимылын тәрбиелеу қызметін атқарған дәстүрлі бұйым: денені тік ұстамаса, тиындар шылдырлап, айналадағыларды назар аудартып, бойжеткенді ұялтқан. *Талдау*: мұнда символ бір мезгілде әдептілік нормасын да, көркемдік құралды да білдіреді.

Тыйым (жүгірме, секірме) хореографияда керісінше эстетикалық тартымдылық көзіне айналады: дәл сол «тыйым салынған» дыбыс биде ажарлы әсер құралына көшеді.

Балетмейстерлік әдіс. Райбаев дәстүрлі тәрбиелік әдет-ғұрыпты хореографиялық тілге: дыбыс → жүріс → дене ұстау → қимыл ырғағы → қыз бейнесі тізбегі арқылы аударады, ал бас киімді жасыру-шығару эпизоды драматургиялық қызық сәт ретінде қызмет етеді. *Ғылыми қорытынды:* «Шолпы» биінде Райбаев этнографиялық тыйым-әдетті (тік жүру шарты) көркемдік-драматургиялық тәсілге айналдырады: тыйымнан туған дене тәртібі биде эстетикалық норма — жеңіл, ырғақты жүрістің қайнар көзі болады. Бұл құрылымдық шешім Сюзан Ли Фостер ұсынған хореографияның нарративтік қызметі тұжырымдамасымен үндеседі (Foster 93-138). Бұл — «Қосалқадан» өзгеше, дыбыстық-акустикалық арнаға негізделген пластикалық модель.

«Асатаяқ» биі

«Асатаяқ» — Нұрғиса Атабайұлы Тілендиевтің «Ата толғауы» күйіне қойылған, ана-әйел бейнесіне арналған лирикалық би.

Пластикалық лексика. Би лексикасында лейт-қимыл — асатаяқпен жасалатын «сегіздік» қол қимылы басым; классикалық би терминдерінен *pas chassé* жүрісі, *sur le cou-de-pied* және *attitude* қалыптары, *port de bras* тағыда басқа қимылдар қолданылған. *Талдау*: мұнда, «Қосалқа» мен «Шолпыдан» өзгеше, атрибут (асатаяқ) бишінің қолында тұрып, қимылдың ұзартылған құралына айналады, яғни дене мен зат бір пластикалық бірлікке қосылып, «кеңейтілген дене» тәрізді әрекет етеді.

Композиция. Бишілер сахнаның екі жағынан шығып, әр жаңа музыкалық фразамен би суретін өзгертіп отырады; асатаяқ иықта, жерде, әр түрлі бағытта ырғалып, сілкінеді. *Талдау*: композиция музыкалық фраза бірлігімен өлшенеді — бұл драматургиялық шешім емес, тыныс алудың, толғаудың ырғағын білдіретін тыныстық құрылым, ол «Шолпының» оқиғалық құрылымынан гөрі медитативті сипатқа жақын.

Музыка-қимыл байланысы. Композитор Жамбыл Жабаевқа арнап жазған «Ата толғауы» күйінің екпіні мен ырғағы асатаяқ қимылының сипатын, тынысын тікелей анықтайды. Және ол музыкалық материал композицияны жетелейтін негізгі фактор болып табылады. *Талдау*: «толғау» жанрының өзі — ойлану, толғану мағынасын білдіреді, сондықтан музыка бишіге тек ырғақ емес, ішкі психологиялық күй де береді: қимыл сыртқы безендіру емес, күйдің эмоционалдық мазмұнының тікелей көрінісі болып шығады.

Ұлттық символика. Асатаяқ тарихи тұрғыда бақсылардың емдеу құралы болған, кейін ән-күй әуеніне қосылған сілкімелі музыкалық аспапқа айналған; ал кимешек — ана болудың қасиетті символы (халқымыздың «Киім пірі — кимешек» деген дана сөз де осыны растайды). *Талдау*: бұл биде екі символ қатар жұмыс істейді: асатаяқ (дыбыс пен қимыл көзі) және кимешек (әлеуметтік-жас мәртебенің белгісі) — олардың қосындысы образды жай «қыз» емес, «ана/абысын» деңгейіне көтереді, бұл қарастырылған төрт бидің ішінде ана/әйел бейнесі айқынырақ көрінетін үлгі.

Балетмейстерлік әдіс. Райбаев образды: «Ата толғауы» → музыкалық ырғақ → асатаяқ қозғалысы → қол пластикасы → кимешек → ана/әйел образы тізбегі арқылы құрайды, атрибут пен костюмді хореографиялық мазмұнның тең құрамдас бөлігіне айналдырады. *Ғылыми қорытынды:* «Асатаяқ» биінде Райбаев тарихи-мифологиялық атрибутты (бақсы құралы) хореографиялық аспапқа айналдырып, оны кимешекпен — жас-әлеуметтік символмен біріктіру арқылы «жетілген әйел» образының пластикалық моделін жасайды; бұл - мақаладағы билер ішіндегі аса күрделі, көп қабатты символдық құрылымдардың бірі. Асатаяқ пен кимешектің қосарлануы арқылы жасалатын бұл образды Джудит Линн Ханна ұсынған

биді бейвербалды коммуникация жүйесі ретінде түсіндіру тұрғысынан да қарастыруға болады (Hanna 83-100).

«Биші қайың» биі

«Биші қайың» — Кенжебек Күмісбеков күйіне қойылған, табиғат бейнесіне арналған лирикалық би.

Пластикалық лексика. Бидің негізгі қимылдары — дененің бір жағынан екінші жағына иілуі мен майысуы, қолдардың ағаш бұтағы секілді толқынды қозғалысы. *Талдау*: мұнда пластиканың қайнар көзі — заттық атрибут емес (алдыңғы үш бидегідей), табиғи форма: ағаштың өзінің биологиялық қасиеті (иілгіштігі) адам денесінің пластикалық мүмкіндігіне тікелей проекцияланады, бұл — ең «дене-орталық» лексика.

Композиция. Топ бір сызық бойымен тізіліп жылжиды, шеңбер жасай айналып билейді; сахнаның екі бұрышынан қиғаш сызықпен жылжыған екі топ бір тұтас топқа айналады. *Талдау*: бұл композициялық тәсіл — жеке орындаушыдан гөрі топтың тұтас қозғалысы — орманның кеңістіктегі бейнесін жасайды: мұнда назар жеке бишіден топтық суретке, яғни кеңістіктік категорияға ауысады, бұл — кеңістіктік композициясы айқынырақ көрінетін үлгі.

Музыка — қимыл байланысы. Кенжебек Күмісбеков күйінің әуезі иілу-майысу қимылдарының толқынды ырғағымен үйлеседі, музыка би суретінің ауысуын анықтайды. *Талдау*: музыка мұнда жеке бишінің емес, топтың тыныс алуын үйлестіретін фактор ретінде жұмыс істейді, әуеннің толқыны топтың бір денедей қозғалуын қамтамасыз етеді, бұл ансамбльдік лирикалық биге тән ерекшелік.

Ұлттық символика. Ақ қайың — халық аңызында бишіге айналған қыздың бейнесі, Құрманғазының «Қызыл қайың» күйімен де байланысты табиғат пен адам тағдырының символы. *Талдау*: бұл мақаладағы билер ішіндегі жалғыз символ, ол заттан емес, тірі табиғат объектісінен алынған, әрі аңыз бойынша адам мен ағаш арасында тікелей метаморфоза (қыз → қайың) бар. Сондықтан образ басқа үш биге қарағанда мифологиялық тереңдігімен ерекшеленеді.

Балетмейстерлік әдіс. Райбаев образды қайыңның иілуі → дененің иілуі → қолдың қозғалысы → топтық композиция → кеңістіктегі қозғалыс → табиғат

2-кесте. Төрт лирикалық бидің салыстырмалы сипаттамасы

Би	Пластикалық лексика	Композиция	Музыка-қимыл	Ұлттық символика	Балетмейстерлік әдіс
«Қосалқа»	Нәзік, иілімді қол қимылдары («Толқын», «Өрнек»)	Симметриялы, қос жақты құрылым	Дәулеткерей күйінің толқынды ырғағы	Алқа, сырға	Зат → қимыл → образ
«Шолпы»	Жеңіл жүріс, «Толқын» қимылы, заттық іс-әрекет	Үш кезеңді сюжеттік құрылым	Серік Еркімбеков музыкасы + шолпы дыбысы	Шолпы (тәрбиелік тыйым)	Дыбыс → жүріс → образ
«Асатаяқ»	«Сегіздік» қол қимылы, классикалық терминдер	Музыкалық фразамен өлшенген тыныс	Нұрғиса Атабайұлы Тілендиевтің «Ата толғауы» күйі	Асатаяқ, кимешек	Аспап + костюм → ана образы
«Биші қайың»	Дене иілуі, топтық толқынды қимыл	Сызықты/ шеңберлі топтық композиция	Кенжебек Күмісбеков күйінің толқыны	Қайың (мифологиялық)	Табиғат → топтық дене пластикасы

образы тізбегі арқылы құрады. Ғалым Алима Молдахметова бұл композициялық құрылымды «адам мен әлем қарым-қатынасының тұтастығын» бейнелейтін дүниетанымдық мәдениеттің көрінісі деп бағалайды (83), ал Тойған Ізім биді «ну орманды табиғат көрінісін суреттегендей» сипаттайды (110). *Ғылыми қорытынды:* «Биші қайың» биінде Райбаев жеке дене пластикасынан топтық-кеңістіктік композицияға көшу арқылы табиғат образын жасайды; бұл — осы төрт бидің ішінде «зат емес, тірі табиғат → дене» типті трансформацияны айқынырақ көрсететін үлгі, ол балетмейстердің көркемдік диапазонының кеңдігін дәлелдейді.

Төрт бидің салыстырмалы хореографиялық ерекшеліктері

Бес критерий бойынша жүргізілген жеке талдаудан кейін төрт лирикалық биді бір-бірімен салыстыру олардың ортақ және айырмашылық белгілерін көрсетеді (2-кесте).

Кестеден көрінетіндей, төрт биде де ортақ белгі — нақты заттық атрибутты (алқа/сырға, шолпы, асатаяқ, қайың) пластикалық тілге аудару принципі. Бұл Райбаевтың лирикалық хореографиясының авторлық стилін айқындайтын басты заңдылық: балетмейстер әр затты немесе табиғат құбылысын алдымен дыбыстық-қимылдық белгіге, содан соң тұтас көркем образға айналдырады. Кеңістіктік ұйымдасу да пластикалық шешімнің маңызды құрамдас бөлігі ретінде көрінеді: «Қосалқада» симметриялық қосжақтылық, «Шолпыда» шеңберлік қозғалыс, «Асатаяқта» кеңістіктік ауысым, «Биші қайында» сызықтық және шеңберлік топтық қозғалыс басым.

Негізгі тұжырымдар

Төрт биді жеке-жеке және салыстырмалы талдаудан кейін негізгі сұраққа жауап беруге болады: Райбаевты Райбаев ететін ортақ хореографиялық белгілер қандай? Талдау көрсеткендей, бұл белгілер кездейсоқ емес, төрт биде де қайталанатын заңдылық сипатында көрінеді.

1. Заттық/табиғи образды пластикалық тілге аудару. «Қосалқада» әшекей, «Шолпыда» дыбыс беретін бұйым, «Асатаяқта» музыкалық аспап, «Биші қайыңда» ағаш формасы бастапқы материал ретінде алынып, әрқайсысы дербес қимыл-лексикаға айналдырылады. Бұл — Заурбек Райбаевтың ең тұрақты авторлық тәсілі.

2. Нәзік қол және дене пластикасы. Төрт биде де негізгі көркемдік салмақ аяқ техникасына емес, қол мен білек, дене иілуіне түседі. Бұл лирикалық жанрдың талабына сай, бірақ Райбаевта ол сан алуан заттық-табиғи мотивпен (алқа, шолпы, асатаяқ, қайың бұтағы) толықтырылған.

3. Музыка мен қозғалыстың тығыз, бірақ әр биде өзгеше сипаттағы байланысы. «Қосалқада» — үндестік, «Шолпыда» — акустикалық қосарлану (шолпы дыбысы), «Асатаяқта» — ішкі психологиялық толғау, «Биші қайында» — топтық тыныс алу. Бұл әртүрлілік Заурбек Райбаевтың музыкалық материалды формальды сүйемелдеу емес, драматургиялық құрал ретінде пайдаланғанын көрсетеді.

4. Ұлттық атрибутты композициялық құрал ретінде пайдалану. Әшекей, шолпы, асатаяқ, кимешек — бәрі де тек костюм элементі емес, бидің сюжеттік және пластикалық өзегін құрайтын толыққанды «қатысушыға» айналады.

5. Халықтық материалды сахналық хореографияға бейімдеу. Фольклорлық-этнографиялық негіз (әдет-ғұрып, тыйым, аңыз) сақталғанмен, ол әрдайым сахналық композиция, классикалық би техникасы (мысалы, «Асатаяқтағы» *pas chassé, attitude*) және театрландырылған драматургиямен (мысалы, «Шолпыдағы» «ұялу» эпизоды) толықтырылады.

Осы бес белгі Заурбек Райбаевтың лирикалық хореографиясының авторлық стилін құрайтын ортақ жүйе, әрі ол мақаланың негізгі ғылыми нәтижесінің теориялық негізін қалайды.

Қорытынды

Жүргізілген талдау негізінде мынадай нақты нәтижелерге қол жеткізілді:

– Заурбек Райбаевтың лирикалық хореографиясына тән пластикалық белгілер жоғарыда сипатталған бес авторлық белгі (заттық/табиғи образды пластикалық тілге аудару, нәзік қол-дене пластикасы, музыка-қимыл байланысының әр биде өзгеше сипаты, ұлттық атрибутты композициялық құрал ретінде пайдалану, фольклорлық материалды сахналық хореографияға бейімдеу) негізінде жүйеленді.

– «Қосалқа», «Шолпы», «Асатаяқ», «Биші қайың» лирикалық билері бірыңғай бес критерий бойынша салыстырылды. Бұл олардың композициялық құрылымы мен образдық мазмұнындағы ортақ заңдылықты (заттан пластикалық тілге, одан тұтас образға көшу принципін) көрсетті.

– Музыка, қимыл, костюм және ұлттық символиканың өзара байланысы анықталды: әр биде музыкалық материал (күй ырғағы) қимыл құрылымын тікелей белгілейді, ал костюм мен атрибут (кимешек, шолпы, әшекей) образдың символдық мазмұнын толықтырады.

– Заурбек Райбаевтың хореографиялық стилінің қазақ сахналық биінің дамуындағы орны Дәурен Әбіровпен салыстыру арқылы нақтыланды: Райбаев, этнографиялық дәлдікке бағытталған Әбіровтен өзгеше, фольклорлық материалды сахналық-лирикалық образға айналдыратын дербес авторлық жүйе қалыптастырды.

Осы нәтижелер Заурбек Молдағалиұлы Райбаевтың халықтық-сахналық хореографияның қойылымдық және орындаушылық принциптерін – фольклорлық биді сахналық өңдеу, дәстүрлі хореографиялық элементтер мен пластикалық белгілерді орындау мәнерін негізге алып би жасау, халықтық бастапқы дереккөздің стилистикалық ерекшеліктерін замануи сахналық шығармада қолдану арқылы бекіткенін көрсетеді.

Жүргізілген зерттеу негізінде мынадай тұжырымдар жасауға болады:

Біріншіден, «қазақ лирикалық хореографиясы» ұғымына өнертанулық анықтама берілді және ол Заурбек Райбаевтың лирикалық билерін талдаудың теориялық негізі ретінде қолданылды.

Екіншіден, «Қосалқа», «Шолпы», «Асатаяқ», «Биші қайың» билері бірыңғай бес критерий (пластикалық лексика, композиция, музыка-қимыл байланысы, ұлттық символика, балетмейстерлік әдіс) негізінде салыстырмалы талданып, олардың ортақ көркемдік заңдылығы – заттық/табиғи образды пластикалық тілге аудару принципі анықталды.

Үшіншіден, музыка, қимыл, костюм және ұлттық символиканың өзара тығыз байланысы дәйектелді: әр биде музыкалық материал композицияны, ал заттық атрибут (шолпы, асатаяқ, кимешек, алқа) образдың мағыналық қабатын анықтайды.

Төртіншіден, Заурбек Райбаевтың хореографиялық стилі Дәурен Әбіровтің этнографиялық бағытымен салыстырылып, оның ерекшелігі ұлттық негізді сахналық пластика мен лирикалық образбен байытуында екені көрсетілді.

Заурбек Молдағалиұлы Райбаев – Қазақстандық кәсіби хореографияның дамуына елеулі үлес қосқан, бір актілі қойылымдардан ірі балет формаларына дейін жасаған көрнекті балетмейстер. Оның «Қосалқа», «Шолпы», «Асатаяқ», «Биші қайың» лирикалық билері бүгінде Көкшетау, Қостанай, Ақтөбе, Орал, Шымкент және басқа да көптеген қалалар мен аудандардың кәсіби және көркемөнерпаздар ұжымдарының репертуарында сақталып, оқу орындарында «Алтын қор» билері ретінде үйретілуде.

Классикалық қазақ би мұрасына айналған Заурбек Молдағалиұлы Райбаевтың лирикалық хореографиясын келесі ұрпаққа жеткізу, оны жас биші-хореографтардың кәсіби дайындығында қолдану бүгінгі күннің өзекті міндеті болып қала береді.

Дереккөздер тізімі

Всеволодская-Голушкевич, Ольга. «Халық билерінің табиғаты туралы». *Қазақстан әйелдері*, №2 1988, 25 б.

Kealiinohomoku, Joann W. «An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance». *Impulse: Extensions of Dance*, 1969–1970, pp. 24–33.

Kaeppler, Adrienne L. «Structured Movement Systems in Tonga». Society and the Dance: The Social Anthropology of Performance and Process, ред. Paul Spencer, Cambridge University Press, 1985, pp. 92–118.

Foster, Susan Leigh. *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire.* Bloomington, Indiana University Press, 1996, pp.93-138.

Hanna, Judith Lynne. *To Dance Is Human: A Theory of Nonverbal Communication.* Chicago, University of Chicago Press, 1987, pp.83-100.

Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction.* 3-ші басылым, London, Routledge, 2013, pp.168-191.

Nahachewsky, Andriy. *Ukrainian Dance: A Cross-Cultural Approach. Jefferson,* N.C., McFarland & Co., 2012, pp.38-51.

Абиров, Даурен. *«История казахского танца».* Оқу құралы. Алматы, 1997, с.81.

Кремер, Людмила. «Памяти народного артиста Республики Казахстан профессора искусствоведения Заурбека Молдагиевича Райбаева». *Наследие и современные проблемы хореографического искусства и образования:* сборник научных статей, посвященный 100-летию Шары Жиенкуловой. Қазақ ұлттық өнер университеті, Астана, 2012. с.34.

Кадыров, Ахметжан. «Қазақ биінің алғашқы конкурсы». *Қазақ әдебиеті,* 24 сәуір 1992, 13 б.

Қазақстанның хореография өнері энциклопедиясы. Астана, Қазақ ұлттық хореография академиясы, 2023. б.87.

Сарынова, Лидия. *Балетное искусство Казахстана. Алма-Ата,* «Наука» КазССР, 1976. с.108.

Қышқашбаев, Тілеуғали, және басқалар. *«Қазақстан хореографиясының тарихы».* Алматы, «ИздатМаркет», 2005, б. 107.

Әбіров, Дәурен. «Қазақ хореографиясы туралы бірер сөз». *Жұлдыз*, №7 1976, 194 б.

Гүлжан Туткебаеваның сұхбаты. «Вечер памяти Заурбека Райбаева прошел в КазНТОБ имени Абая» https://www.inform.kz Қарастырылған мерзімі 5 наурыз 2026.

Ізім, Тойған. *Уақыт және би өнері.* Монография. Алматы: «МИР» баспа үйі, 2016.

Молдахметова, Алима. *Режиссерская интерпретация казахского танца в хореографическом искусстве Казахстана конца XX - начала XXI века.* Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, диссертация, 2020.

References

Vsevolodskaya-Golushkevich, Olga. «Halyq bilerinің tabighaty turaly.» [«On the nature of folk dances.»] Women of Kazakhstan, Almaty, No. 2, 1988, p.25. (In Kazakh)

Kealiinohomoku, Joann W. "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance." *Impulse: Extensions of Dance*, 1969–1970, pp. 24–33.

Kaeppler, Adrienne L. *"Structured Movement Systems in Tonga." Society and the Dance: The Social Anthropology of Performance and Process.* Edited by Paul Spencer, Cambridge University Press, 1985, pp. 92–118.

Foster, Susan Leigh. *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire.* Bloomington, Indiana University Press, 1996, pp. 93-138.

Hanna, Judith Lynne. *To Dance Is Human: A Theory of Nonverbal Communication.* Chicago, University of Chicago Press, 1987, pp. 83-100.

Schechner, Richard. Performance Studies: An Introduction. 3-ші басылым, London, Routledge, 2013, pp.168-191.

Nahachewsky, Andriy. Ukrainian Dance: A Cross-Cultural Approach. Jefferson, N.C., McFarland & Co., 2012, pp.38-51.

Abirov, Dauren. *"Istoriya kazahskogo tanca" ["The history of Kazakh dance."]* Training manual. Almaty, 1997. p.81. (In Russian)

Kremer, Lyudmila. «Pamyati narodnogo artista Respubliki Kazahstan professora iskusstvovedeniya Zaurbeka Moldagievicha Raibaeva.» *The legacy and modern problems of choreographic art and education:* Proceedings of scientific articles dedicated to the 100th anniversary of Sharya Zhienkulova. Kazakh National University of Arts, Astana, KazNUI, 2012. p.34. (In Russian)

Kadyrov, Akhmetzhan. «Qazaq biinің alghashqy konkursy» [«The first competition of Kazakh dance.»] *Kazakh Literature,* Almaty, 24 April 1992, p.13. (In Kazakh)

Qazaqstannyң horeografiya өneri enciklopediyasy [Encyclopedia «Choreographic art of Kazakhstan»]. Astana: Kazakh National Academy of Choreography, 2023. p.87. (In Kazakh)

Sarynova, Lydia. *Baletnoe iskusstvo Kazahstana [Ballet art of Kazakhstan].* Alma-Ata, «Nauka» of the Kazakh SSR, 1976. p.108. (In Russian)

Kyshkashbayev, Tleugali, et al. *Qazaqstan horeografiyasynyң tarihy [History of choreography in Kazakhstan]*. Almaty, «Izdatmarket», 2005, p.107. (In Kazakh)

Abirov, Dauren. «Qazaq horeografiyasy turaly birer sөz.» [«A few words about Kazakh choreography.»] *Zhuldyz*, Almaty, No. 7, 1976, p.194. (In Kazakh)

Interview with Gulzhan Tutkebayeva. «Vecher pamyati Zaurbeka Raibaeva proshel v KazNTOB imeni Abaya.» https://www.inform.kz Accessed 5 March 2026. (In Russian)

Izim, Toygan. *Uaqyt jäne bi öneri [Time and the art of dance]*. Monograph. Almaty: «Mir» Publishing House, 2016. (In Kazakh)

Moldakhmetova, Alima. *Rejisserskaya interpretaciya kazahskogo tanca v horeograficheskom iskusstve Kazahstana konca XX – nachala XXI veka [Director's interpretation of Kazakh dance in the choreographic art of Kazakhstan at the end of the 20th – beginning of the 21st century.]* T.K. Zhurgenov KazNAA, PhD Thesis, 2020. (In Russian)

Қарлгаш Айткалиева
Западно-Казахстанский университет имени Махамбета Утемисова (Уральск, Қазахстан)

КАЗАХСКАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ ХОРЕОГРАФИЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРА ЗАУРБЕКА РАЙБАЕВА

Аннотация. В статье рассматривается актуальная для казахского искусствознания проблема - недостаточная системность в изучении пластически-художественного языка лирической хореографии балетмейстера Заурбека Райбаева. Его танцы «Косалка», «Шолпы», «Асатаяк», «Биші қайың» описаны по отдельности, однако объединяющие их художественно-пластические закономерности не были сопоставлены на основе единых критериев, что порождает научную проблему: какова пластически-композиционная система лирических танцев Райбаева и как она соотносится с музыкой, костюмом и национальной символикой? *Цель исследования* – выявить художественно-пластическую систему четырёх лирических танцев на основе пяти критериев: пластическая лексика, композиция, связь музыки и движения, национальная символика, балетмейстерский метод. В ходе работы применены театроведческо-искусствоведческий анализ и историко-типологические *методы*; наряду с отечественными источниками привлечены труды в области dance studies и performance studies (Kealiinohomoku, Kaeppler, Foster, Hanna, Schechner, Nahachewsky). *В результате* систематизированы пластические признаки лирической хореографии Райбаева, выявлена взаимосвязь музыки, движения, костюма и символики, определены пять основных черт его авторского стиля. Полученные результаты сопоставлены с творчеством Дәурена Абирова, Болата Аюханова, Минтая Тлеубаева, что позволило уточнить самостоятельное место Райбаева в развитии казахской сценической хореографии; поскольку исследование ограничено четырьмя танцами, перспективным направлением представляется применение данной модели к крупным балетным постановкам мастера. Результаты статьи имеют практическое значение для профессиональной подготовки молодых танцоров-хореографов и преподавания истории казахской хореографии.

Ключевые слова: балетмейстер, Заурбек Райбаев, казахская лирическая хореография, «Косалка», «Шолпы», «Асатаяк», «Биші қайың», пластическая лексика, национальная символика.

Для цитирования: Айткалиева, Карлгаш. «Казахская лирическая хореография балетмейстера Заурбека Райбаева». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, №3, 2026, с. 200–215, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1230

Благодарности: Автор выражает благодарность редакции «Central Asian Journal of Art Studies», а также анонимным рецензентам за внимание и интерес к исследованию, а также за помощь в подготовке статьи к публикации.

Автор прочитала и одобрила окончательный вариант рукописи и заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Karlgash Aitkaliyeva
Makhambet Utemisov West Kazakhstan University (Uralsk, Kazakhstan)

KAZAKH LYRICAL CHOREOGRAPHY BY CHOREOGRAPHER ZAURBEK RAIBAYEV

Abstract. The article addresses a problem relevant to Kazakh art studies: the insufficient systematization of the choreographic and artistic language of choreographer Zaurbek Raibayev's lyrical choreography. His dances «Kosalka», «Sholpy», «Asatayak», and «Bishi kayin» have been described individually, but the shared choreographic and artistic patterns underlying them have not been compared on the basis of unified criteria, which raises the research problem: what is the choreographic and compositional system of Raibayev's lyrical dances, and how does it relate to music, costume, and national symbolism? *The aim* of the study is to identify the artistic and choreographic system of the four lyrical dances through a comparative analysis based on five criteria: movement vocabulary, composition, the music-movement relationship, national symbolism, and choreographic method. The study employs theatre- and art-historical analysis together with the historical-typological method; alongside domestic sources, works in dance studies and performance studies (Kealiinohomoku, Kaeppler, Foster, Hanna, Schechner, Nahachewsky) were drawn upon. As *a result,* the choreographic features characteristic of Raibayev's lyrical choreography were systematized, the interrelation of music, movement, costume, and symbolism was established, and five core traits of his individual choreographic style were defined. The findings are discussed in comparison with the work of D. Abirov, B. Ayukhanov, and M. Tileubayev, clarifying Raibayev's distinct place in the development of Kazakh stage choreography. Since the study is limited to four dances, applying this model to the choreographer's larger ballet productions is a promising direction for future research. The results are of practical value for the professional training of young dancers and choreographers and for teaching the history of Kazakh choreography.

Keywords: choreographer, Zaurbek Raibayev, Kazakh lyrical choreography, «Kosalka», «Sholpy», «Asatayak», «Bishi kayin», movement vocabulary, national symbolism.

Cite: Aitkaliyeva, Karlgash. «Kazakh Lyrical Choreography by Choreographer Zaurbek Raibayev». *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 200–215, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1230

Acknowledgments: The author expresses her gratitude to the anonymous reviewers for their attention to and interest in the study, as well as for their assistance in preparing the article for publication.

The author has read and approved the final version of the manuscript and declares no conflict of interest.

Автор туралы мәлімет:

Айткалиева Қарлгаш Даиргалиевна – өнертану кандидаты, режиссура, хореография және мәдениныңу жұмысы білім беру бағдарламаларының жетекшісі, Махамбет Өтемісов атындағы Батыс Қазақстан университеті
(Орал, Қазақстан)

Сведения об авторе:

Айткалиева Қарлгаш Даиргалиевна – кандидат искусствоведения, руководитель образовательных программ по режиссуре, хореографии и культурно-досуговой работе Западно-Казахстанского университета имени Махамбета Утемисова
(Уральск, Қазахстан)

Information about the author:

Aitkaliyeva Karlgash Dairgalievna – Candidate of Art History, Head of Educational Programs in Directing, Choreography, and Cultural and Leisure Activities at Makhambet Utemisov West Kazakhstan University
(Uralsk, Kazakhstan).

ORCID ID: 0009-0004-6346-9786
E-mail: aitkalieva_kd@mail.ru

ГРНТИ 18.45.07
УДК 792.8
DOI 10.47940/cajas.v11i3.1249

ДВИЖЕНИЕ: КАК ТЕКСТ СТАНОВИТСЯ ВИЗУАЛЬНЫМ ОПЫТОМ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Анна Цой[1], Лариса Ким[2]

[1,2]Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

Аннотация. Современный театральный процесс помогает увидеть сложные механизмы взаимосвязи между литературным текстом и его сценическим представлением. Поскольку в отечественном драматическом театре динамично развивается форма спектакля, где актуализируется пластика актера, то его восприятие и интерпретация представляют научный интерес в дискурсе концептуализации текстов движения, основанных на литературных источниках. Актуальным остается вопрос взаимодополняемости интерпретаций: автора, зрителя, режиссера и актера. Настоящая работа направлена на развитие дискуссий о проблемах столкновения тела актера и литературного текста при их взаимодействии в драматическом спектакле современности, фокусируясь на создании текстов движения и зрительском опыте. *Цель* настоящего исследования – концептуализация текстов движения как важнейшего, но часто упускаемого из виду явления в артикуляции режиссерской идентичности и нарративов в контексте драматического спектакля. *Задачами* исследования являются глубокое понимание в определении таких понятий как драматизация текста, цитирование литературного текста посредством пластики, а также анализ текстов движения в современных отечественных спектаклях как ключевого механизма перевода смыслов литературного источника в пластическую основу, что обусловливает необходимость анализа текста и движения в их непосредственной связи. Более того, методологический подход визуальной драматургии Кнут Ове Арнтцена предполагает особое эмпирическое внимание к тому, как необходимо читать тексты движения в театре, формируемые создателями движений. *Результаты* лаборатории с актрисой казахстанского драматического театра обозначили определенные литературные приемы, показав их возможности их эффективного использования на практике в создании визуальной драматургии спектакля. Отсутствие научной литературы и глубокого анализа по данной теме в русле развития казахстанского драматического театра

современности ограничило масштаб исследования. Тема настоящей работы не становилась ранее предметом системного изучения, поэтому ее ценность заключается в существенном вкладе в научное осмысление казахстанского современного театрального искусства, в котором актуализируется движение.

Ключевые слова: драматический театр Казахстана, режиссер по пластике, цитирование текста, визуальная драматургия, создатель движения, драматизация текста, театральная рецепция.

Для цитирования: Цой, Анна и Лариса Ким. «Движение: как текст становится визуальным опытом в драматическом спектакле». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, №3, 2026, с. 216–238, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1249

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

В структуре событийности драматического спектакля, где движение заменяет литературные диалоги и значительно сокращает масштаб читаемого на страницах литературного произведения, умещая в пару часов сценического представления идею автора, необходимо учитывать роль зрителя, который приходит в театр, в первую очередь, за диалогом. На его восприятие оказывают давление не столько вербальные инструменты выразительности (свет, цвет спектакля, материал, сценография и т.д.), сколько невербальные, скрытые смыслы, заложенные участниками постановочной команды театра. Если представить спектакль, как процесс «от идеи до сценического воплощения», то источником смыслов представляется: текст, инсценировка, режиссерская интерпретация, актерское воплощение, и, наконец, зрительский опыт. Таким образом, реципиент пытается понять замысел художника, фактически следуя по траектории смыслов, сконструированной режиссером, дополняя отраженную реальность произведения собственным опытом. Сложно выстроенный маршрут чтения создает дополнительные ответвления, где легко потеряться, если режиссер не знает, каким образом выстроить такое воздействие, при котором наблюдатель точно определяет направление мысли.

Модификация литературного текста в изобразительный в условиях спектакля во многом зависима от точного выбора средств театральной выразительности и принципов их функционирования. Если говорить о движении тела и его пластическом начале, то это один из наиболее эффективных инструментов выразительности, который формирует зрительский фокус сценического представления. Создатели движения (режиссеры по пластике, хореографы) стремятся раскрыть идеи, предложенные режиссером спектакля, выступая ключевыми участниками создания художественной концепции спектакля. В европейском современном драматическом театре в представлении постановщиков редко встретишь слово «хореограф», чаще всего можно наблюдать «создатель движения» (director of movement). В Великобритании первопроходцами — создателями движения в области театра, кино, рекламы и др. являются Тоби Седжвик, Сиан Уильямс, Струан Лесли, Эллен Кейн, Питер Дарлинг, Стивен Хоггетт, Энн Йи и др. Среди хореографов есть понятие «ставить хореографию», версия, применимая для работы с актерами и исполнителями в сценическом драматическом спектакле скорее звучит

как «руководить движением». В действительности, задача режиссера по пластике заключается не только в том, чтобы найти движение в теле актера, но и повести развитие этого движения, задать направление в чувствованиях, в ощущениях тела, в пространственно-временной характеристике, позволить этому пластическому паттерну расшириться или сжаться.

Поскольку режиссер-хореограф и режиссер по пластике входят в структуру понятия создателя движения, далее данный термин будет использоваться как обобщающее обозначение специалиста, формирующего двигательную партитуру спектакля. Тексты, которые ложатся в основу сценического представления, сами по себе являются «предлогами для исполнения», актами действия, перформативами, поскольку побуждают читателя к движению воображения, мысли и тела (Brown 4). В работе с литературным источником, создатели движений призваны осуществить превращение слова из текста в визуальный пластический язык, формируя так называемые *тексты движения*. Отношения между письменным текстом и исполнением основаны на видоизменениях и трансформации словесных метафор первого во второй. Обратимся к утверждению Каура о том, что «выразительная субстанция текста — словесная, а способ восприятия предполагает линейное чтение, в отличие от множества одновременно развернутых знаков текста спектакля» (2543). Данная концепция определяет процесс взаимодействия и взаимодополняемости текстов. Действительно, когда мы наблюдаем за пластикой тела и его движениями в драматическом спектакле, в основе которого лежит литературный источник, всегда можно отметить, что присутствует неизбежное столкновение с параллелями текста и его визуальным соответствием.

Когда мы говорим о концепции прямого цитирования текста, то, например, в работе со словом, представляется, что актер аудиально декламирует текст, без уклона от нарративов автора. В дискурсе наблюдения за текстами движения, на первый взгляд, довольно сложно сразу увидеть отсылку к литературному тексту, во всяком случае, создателям движения и режиссеру придется постараться репрезентировать каждое слово, каждую запятую в структуру визуальной драматургии спектакля иначе преобразовать в движения. Здесь, под цитированием текста подразумевается процесс не прямого переноса литературного слова в сценическое пространство, а скорее внесение коррективов и индивидуального видения этого текста в теле исполнителей. Поскольку в настоящей работе акцентируется движение при переводе идей литературного источника в тело, то исследование будет концентрироваться на непосредственном взаимодействии: текста, интерпретаций режиссера, работы создателей движения, актерского воплощения.

Наблюдение за текстами движения в спектакле, неизбежно порождает вопросы о том, как происходит эта взаимосвязь (тела и текста) и могут ли литературные приемы оказывать влияние на процесс создания движения, возможно ли активно использовать это руководство как метод создания движения? Для научного исследования авторами были изучены следующие литературные приемы: метафора, повтор, градация, лейтмотив и монтаж через призму создания текстов движения, поскольку они влияют на композицию, драматургию движения и применимы в современной визуальной драматургии. Следующим предметом изучения стала роль литературного источника в театре и выбор между каноническими текстами, которые формируют определенный «горизонт ожиданий», и новыми литературными произведениями, способными расширить эстетический опыт зрителя.

Методы

Литературный текст и его драматизация в качестве визуальной репрезентации, основанной на движении тела, принадлежат к

разным семантическим и семиотическим системам. Поэтому, размышляя о театре, подразумеваем два уровня текста: литературный и текст в его сценической интерпретации. В постдраматической эпохе казахстанского театра текст и его сценическое воплощение одинаково эквиваленты, что дает возможность рассматривать пластические тексты с сохранением их характеристик в поле целого представления. Концептуальной основой и методологической базой для реализации цели и задач исследования выступает метод визуальной драматургии Кнут Ове Арнтцена, который помогает рассматривать спектакль как форму сценической организации, где движение, телесность и визуальный образ функционируют наравне с вербальным текстом. Визуальная драматургия сформировалась на основе театральной семиотики, однако сместила исследовательский акцент с анализа спектакля как системы знаков на изучение визуального, телесного и перформативного аспектов сценического действия. В данном подходе литературный текст трансформируется в систему пластических и визуальных знаков, образующих самостоятельный текст движения. Анализ текстов движения в казахстанских драматических спектаклях современности в их взаимовлиянии с литературным источником, обозначил алгоритмы и инструменты для создания будущих художественных драматизаций литературного текста.

Современный казахстанский театр стремится утвердить личное присутствие актера через его тело, таким образом, его движение и пластика тела определяются как главный материал для визуальных репрезентаций литературного текста. Если использовать литературные принципы организации текста в телесное действие, создавая тексты движений для будущего спектакля, можно определить наиболее эффективные способы трансформации литературного материала в пластическую драматургию спектакля. Такой подход позволяет выявить механизмы формирования пластических образов, композиции движения и системы невербальных смыслов, составляющих основу визуального высказывания спектакля. Авторами исследования была проведена экспериментальная лаборатория художественной практики с актрисой казахстанского театра, где через такие понятия, как *метафора, повтор и градация*, исследуется процесс трансформации литературного текста в текст движения. Результаты лаборатории помогли определить пути развития актера современности в русле развития драматического искусства в Казахстане и обозначили алгоритмы в создании текстов движения, основанных на литературном источнике.

Выбор данных методологических позиций обусловлен тем, что они способствуют эффективному анализу текстов движения, так как охватывает современные научные подходы в области изучения театрального, хореографического и перформативного искусств.

Дискуссия

Логика создания сценического произведения неизбежно связана с мыслью режиссера, берущего ответственность за повествование. Беря за основу своего сценического произведения символичность, которыми так обогащен литературный текст, иначе его перформативную сторону, и воплощая его в спектакле, режиссер, практически настраивает процесс концептуализации текста движения для создания социальных и дискурсивных практик со зрителем. Когда мы читаем текст, мы всегда руководствуемся своим личным жизненным опытом, переводя идеи этого текста в материальную основу в своем воображении. Начиная с 1960 года, когда философы-герменевтики (Мартин Хайдеггер, Поль Рикёр и др.) продолжали придавать письму и чтению центральное значение в своем мышлении, театральные теоретики адаптировали эти системы к театру. Исследования французского семиотика А. Юберсфельд помогли выявить

формулу, которая обозначает «воображаемый текст» на уровне чтения, в системе визуализации текста на сцене. Как результат, по ее мнению, театральное представление стало рассматриваться как новая форма знаковой системы, что означало, что его все еще можно читать.

Центральным тезисом работ Анн Юберсфельд является литературный текст, который является незавершенным, иначе неполным, в отрыве от театральной постановки, требующим прочтения зрителем (1978). Применяя законы семиотики и инструменты для чтения сценических знаков, с помощью которых можно и нужно изучать театр, Анн Юбесфельд проводит различие между текстом (Т), исполнением этого текста (Р) и промежуточным звеном между ними, который представляет собой необходимый компонент для достижения итогового результата. Таким образом, уравнение Анн Юберсфельд обозначено ею, как Т + Т1 = Р, где Т1 — это текст, который дает ответы на вопросы, возникающие из—за пробелов в Т. Применимо к настоящему исследованию, можем вывести уравнение, как Т + Т1 = Р, где Т1— это воображаемый текст, а Р — драматизация текста на уровне сценического воплощения. Под драматизацией текста подразумевается не столько его интерпретация с использованием сцены, актеров и др. (Патрис Пави), сколько исключительная работа со структурой текста: постановка диалогов, создание драматического конфликта, динамикой действия (Пави 5). Например, в перформативно-пластической драме «Будто с глаз спадает пелена» режиссера Цой Анна (ТЮЗ имени Габита Мусрепова, 2026) по произведениям Сакена Сейфуллина текст движения в сцене любви был сконструирован через две строчки двух произведений поэта: «Кетпейтін естен ғашық жан» и поэму «Аққудың айрылуы». В данной мизансцене, молодой Сакен Сейфуллин и Гульбахрам, забравшись на лестницы, транслируют текст (Т), преобразованный в пластику рук. Переплетаясь пальцами, запястьями, робкими прикосновениями, влюбленные признаются друг другу в чувствах. В репетиционной работе поиска смысла и мизанцсены актерам предлагались разные контексты, выбранных строчек из произведения. Играя со словом, паузами и реакцией на концепцию происходящего, осуществлялся поиск Т1, который помогал извлекать возможные ответы текста и переводить его смыслы в движение. Таким образом, выбирая принцип репризности, молодой Сакен вторит: «кетпейтін естен ғашық жан, айта алмай жүрген сөзім бар», а Гульбахрам отвечает ему: «екі ғашықтың міне сыры, қанбаса да құмары». В соответствии с контекстом, меняется подача стихотворного текста при помощи движения рук и тела: от нерешительности и робости перед первым поцелуем до ощущения счастья, кружащего голову от любви. Пробелы, которые сокрыты в выбранных режиссером строчках Сакена Сейфуллина, преобразованы в визуальный текст, что в уравнении Анн Юбесфельд представляет собой драматизацию этого текста (Р).

Немаловажными являются нюансы в текстах, которые чаще всего являются подтекстами, областью раскрытия образа персонажей. Исследования Джеймса Гамильтона (2009) посвящены эстетике и философии искусства, которые сосредоточены, в основном на исполнительском искусстве, в частности на театре. Предлагая своим студентам упражнения над текстом «Гамлет» Уильям Шекспира он аналогичным образом рассматривает природу создания текстов движения из работы над текстом. Тут он акцентирует «небольшие и случайные элементы, которые не имеют прямых указаний автора, однако становятся источниками идей в создании художественных интерпретаций текста или предлагает задавать «глупые вопросы», ответы на которые могут быть применимы для постановки (Hamilton, 617). Например, поскольку, автор Уильям Шекспир ничего не упомянул о физических деталях и росте Гамлета, однако много внимания

акцентировал на внутренних переживаниях, эмоциях и мыслях, студенты Дж. Гамильтона предположили, что Гамлет может быть больше, чем шесть футов ростом или даже крупного телосложения. Такие вопросы и поиски приводят к созданию особого движенческого текста, в котором будет функционировать персонаж. В спектакле «Гензель und Гретель» (Тотальный театр, 2025) по одноименной сказке братьев Гримм режиссер Михайлов Элистин подчеркивает темную природу матери, представляя ее как ведьму. При этом, у самих авторов мачеха не упоминается как злая или жестокая, однако через ее речи, режиссер усматривает психологический образ ведьмы, который конструируется в весьма странной манере говорить, внезапно появляться в стене и двигаться, словно совершая колдовской ритуал. Один архетип, который присутствует в образе мачехи и ведьмы из пряничного домика позволяет воспринимать их не как двух самостоятельных персонажей, а как различные воплощения одной и той же темной силы. Таким образом авторская концепция, усмотренная в нюансированных деталях текста, усиливает драматургический конфликт спектакля.

Так как, воплощать такие тексты в театре режиссер ставит своей задачей изначально, то он неизбежно берет точку опоры из литературной основы. Фокус нарратива автора перемещается в область интерпретаций и создания визуального текста в контексте междисциплинарных практик, которыми орудует современный драматический театр. В своем исследовании Д. Браун (2000) тщательно изучает руководство режиссера, которое влияет на интерпретацию. Она озадачена вопросами изначального прочтения драматического текста режиссером и актером таким образом, чтобы читающий смог сразу увидеть пьесу на воображаемой сцене, поставленную для зрителя. На примере пьесы Артура Миллера «Смерть коммивояжера» Джоан Браун приходит к выводу, что драматург ограничен текстовыми элементами, который читатель может увидеть или услышать в своем воображении, когда читает оригинальный текст. Наибольшая же часть «напряженности и интереса драмы сокрыта в подтексте, мотивах и эмоциях персонажей», которые проявляет режиссер, используя драматизацию текста (Brown 3).

Сценический текст призван подчеркнуть театральность спектакля, взаимоотношения между зрителем и сценическим событием и его театральную эффективность. На этом этапе возникает смещение акцента с автора и его текста на режиссерское видение, которое становится высказыванием «первого уровня», работа создателя движения «второго уровня», а актера «третьего». Действительно же, влияние контекста исполнителя этих текстов движения на визуальность воспроизводимого сложно переоценить. Актер репрезентирует режиссерские интерпретации, «рождая живую реальность спектакля, которая также представляет собой текст, но конкретный, наполненный движением, чувствами, эмоциями» (Григорьянц 69). Как правильно обозначает такую взаимосвязь Карин Барбер (2025): «текст — это постоянный артефакт, написанный от руки или напечатанный, в то время как исполнение — это уникальная, никогда не повторяющаяся реализация текста, реализация, которая оживляет текст, но которая сама по себе обречена умереть на выдохе, на котором она произносится» (264).

Опираясь на коллективное творчество, превалирующее над традиционной функцией драматурга, авторы Гуна Зелтина и Санита Рейнзон (2013) рассматривают многочисленные связи между текстом и перформансом в современном драматическом театре стран Балтии. Они утверждают, что такие воспоминания и нарративы автора вытеснены личными историями, «автобиографическими повествованиями, реальными ситуациями повествования или событиями реального времени, которые побуждают театральных художников подчеркивать взаимосвязь между

реальностью и вымыслом (Staniskyte 137), меняя традиционные модели театрального искусства и восприятие производительности (Mažeikienė 105). В работе Мартина Гетберг, Сесилии Бьорк, Аша Макитало (2018) рассматривается понимание драматизации текста в театральной студенческой постановке, опираясь на социокультурный и диалогический подходы. Исследователи показывают, что именно репетиционный процесс, обсуждение и импровизация, «когда собеседники провоцируют друг друга, рассказывая элементы истории в рамках развивающего обучения», способны трансформировать драматический текст в сценический посредством взаимодействия, телесного присутствия, жеста, пластической интерпретации персонажем (253). Например, в спектакле-перформансе «Сто лет одиночества» по одноименному роману Гарсиа Маркеса, режиссер Антон Болкунов (театр АРТиШОК, Алматы, 2021) в обсуждении с актерами об абсурдности семейных судеб и зависимости друг от друга, пришел к выводу, что родовая связь довольно неудобное состояние, в котором ощущается тоскливое одиночество, безнадежные поиски любви, забвение и невозможность убежать от прошлого. В итоге, был найден способ существования актера. Ноги актеров перевязаны ленточкой, причем, длины ленты хватает лишь на небольшой шаг: актеры семенят ногами, что позволяет им подчеркивать характер ходьбы детей, которые только учатся ходить. В сочетании с легкими подпрыгиваниями, бег становится неуклюжим. Если рассматривать их пластическое движение в сравнении с существующим режимом спектакля, то данный бег усиливает смену событий. Таким образом коллективное творчество над созданием текстов движения, выросших из текстов литературных, отличается производительностью, эффективностью и многослойны, что отвечает замыслу современного драматического театра.

Возвращаясь к исследованию Карин Барбера (2025), тексты движения, в отличие от литературных, словно «растворяются» в воздухе, тогда как текст в его драматургической основе остается неизменным — его можно перечитать заново. Это, в свою очередь, подчеркивает важность наблюдения за спектаклем в живом времени и пространстве, обостряя внимание реципиента к особым, акцентированным движениям тела. К проблеме театральной рецепции в театре обратилась Вера Марианчик-Кобзак (2025), обозначая взаимосвязь между литературным текстом и его сценическим исполнением, что «момент просмотра и понимания должен быть тесно связан, потому что это синхронный процесс» (930), и в то же время «интерпретация предшествует театральному представлению и следует за ним» (928).

Театральная рецепция представляет собой сложный процесс, поскольку понимание и эмоции возникают одномоментно при восприятии зрителем игры актера. Основатель рецептивной эстетики Ханс Роберт Яусс (1972) акцентировал внимание на роли реципиента, как полноправного участника театрального процесса в создании художественной ценности сценического текста. Также он поднимает ключевые вопросы о механизме отбора литературных текстов, которые являются каноном, обращая внимание на исторический контекст. Этот момент защиты зрительских знаний, которые основаны на «читательских ожиданиях», «горизонте» воображения, он противопоставляет новым текстам, утверждая, то новое и неизвестное произведение открывает пространство новых театральных опытов (Jauss 194). Таким образом, коммуникация со зрителем происходит через текст движения, формируя новые способы чтения литературных материалов, создавая условия для производительности индивидуальных смыслов в процессе театрального опыта.

О литературных приёмах, активно используемых представителями различных видов искусства, работающих со словом,

включая театр и перформативные практики, как инструментах формирования сценических знаков и художественных смыслов, свидетельствуют многочисленные теоретические и практические исследования. Например, Сьюзен Ли Фостер (1995) рассматривает танец, как самостоятельную форму и структуру, подлежащую интерпретации; Синне Берндт (2010) сравнивает танцевальную структуру, как систему организации смыслов, с текстом, которая функционирует подобно текстовым структурам; театральная практика Пина Бауш объясняет использование повтора, вариации, лейтмотива и монтажа как композиционных механизмов в организации движения. Данные инструменты подобны литературным приемам, участвующим в организации пластической драматургии на сцене.

Постоянное обнаружение текстовой структуры в двигательной партитуре спектакля обусловливает обращение к практике актерской лаборатории как исследовательскому методу. Таким образом открывается возможность исследовать процессы формирования пластических текстов при помощи литературных приемов, воплощенных в движении.

Результаты

В эпоху зрелого режиссерского театра в Казахстане текст движения становится полноправным участником творческого диалога. Это взаимодействие определяет характер режиссерской интерпретации, что создает новую динамику исполнительского искусства. Режиссер оживляет и трансформирует текст, определяя новую область смыслов, актуальную для современного зрителя. Именно режиссер и актер, по мнению Джоан Браун, выводят на первый план подразумеваемые, но явно не выраженные автором идеи. Действительно, период так называемых «первых читок» в постановочной работе всегда направлен на выявление мотивов, идей, эмоций героев. Потому как «источники, содержащие мета комментарии, всегда отстоят на один уровень от описываемого объекта и, следовательно, включают в себя более значительный элемент рефлексивного комментария» (Balme 99).

Тексты движений рождаются из перформативности текстов, извлекая «то, чего там не было, оттуда, где оно всегда таилось в воображении читателя» (Brown 12). С этими идеями режиссер, создатели движений и актеры настраиваются на визуализацию мизансцен, что побуждает тело к реакции движения. Как результат, например, в спектакле «Чайка» реж. Галина Пьянова (2026, театр АРТиШОК, Алматы) неуверенность Кости подчеркнута его внешностью и поведением: заикание, подстреленные штаны, согнутая спина, мелкие суетливые движения, неотёсанные повороты, неловкие позы. Даже пластическое взаимодействие с Ниной, когда он переносит ее на руках с одного берега на другой, выглядит нелепым. Такой интерпретацией видения Константина наделила режиссер своего персонажа, отталкиваясь от классического описания автором: «он бледен, часто нервно возбужден, обладает «прекрасным, печальным голосом». Он испытывает постоянное беспокойство, склонен к мрачным мыслям» (чайка). Эти «мрачные мысли» можно наблюдать в сценах одиночества, молчания его согнутой в темноте фигуры, пальцев, нервно теребящих свою рубашку. Вся первая сцена выстроена так, что Костя находится на плохо освещенной авансцене, его фигура словно бледная тень. Стоя на помосте, практически в зрительном зале, в первых рядах, он ведет свои диалоги с другими участниками сцены. Совсем близко зритель может наблюдать движения его тела, которое реагирует на слова Сорина, Якова и томится в ожидании Нины. Помимо этого, Костя отделен от других персонажей невидимым озером (еще одна метафора режиссера) — Костя на другом берегу, на другом уровне восприятия мира, с иным принятием «душной» действительности: «Я всё ещё ношусь в хаосе грёз и образов, не зная, для чего и кому это нужно...» (IV действие).

В спектакле «Чайка. Форте и пианиссимо» реж. Кан Тхе Сик (ГРАКТ, Алматы, 2021) отношения Маши и Треплева, в начале спектакля ясно обрисованы текстами движения, в которых активные, страстные и дуэтные движения репрезентируют безответную любовь, где Маша отчаянно, без попытки скрыть свои чувства взывает к чувствам Кости: «Я в трауре по своей жизни» (I действие). В четвертом акте, режиссер оперирует подтекстами и скрытыми смыслами, где движения выстроены на мотивах автора, но подчинены режиссерским идеям. Пластика Маши по отношению к Косте становится репризной, но менее динамичной и лишена напористости, словно угасающая свеча на ветру: «мне всё равно». Литературные идеи о проходящем времени преобразованы в визуальный текст, где движения группы массово двигающих актеров в центре сцены, репризно, набирая амплитуду и темп, становятся маятником уходящего времени. Трансформации героев сквозь время в текстах движения достигаются путем перекрестного хода через *двигающуюся машину времени*. Здесь, цитирование текста автора: «я теперь настоящая актриса... я уже не та девочка...» (Нина Действие II), «я хотел быть литератором... не вышло...» (Сорин, Действие II), «я теперь не верю в театр...» (Треплев, Действие II) осуществляется при помощи пластических актов. Каждый герой словно меняется в теле. Например, Тригорин от расправленных плеч и неторопливой поступи приходит к медленности шага и опущенной голове, которая болтается при каждом движении: «он по—прежнему плывёт по течению обстоятельств»; Нина от легкого бега и кружений с раскинутыми руками к синкопированному шагу и невозможности совершить разворот тела, потому как руки, словно пришиты к подолу платья: «главное не слава, не блеск, не то, о чём я мечтала, а умение терпеть», а Треплев и Дорн будто обмениваются телами молодого и старика, уделяя особое внимание движению корпуса и шеи: «я один, я никому не нужен...» и «мне нравятся ваши произведения». Зрителю представлена возможность наблюдать одни и те же тексты движения героев в разных состояниях и во временных срезах спектакля.

В «Гамлет» Галины Пьяновой (2026, театр АРТиШОК, Алматы), благодаря современному повествованию, язык тела и его речевые интонации настраивают зрителя на внимательность к детализации, накладывая новый опыт восприятия. «Гамлет» АРТиШОКа полон шекспировских страстей, показанных через призму контекстуального слоя о золотой молодежи в Казахстане. Помимо этого, визуальное воплощение героев создает особый стиль драматического представления, где тексты движения представляются словно «тревожная реальность», в которой «порвалась связь времён...» (Акт I, сцена V), Угнетенные телесные позы героев, фальшивые объятия, руки, обращенные в пустоту, вещают о распаде моральных ценностей, кризисе, потери устойчивости настоящего мира, внутреннего раскола Гамлета : «о, если б эта слишком плотная плоть растаяла, растопилась и в росу обратилась...» (Акт I, сцена II).

В спектакле «Макбет. Иллюзия» режиссера Дины Жумабаевой (Государственный театр кукол, Алматы, 2023) можно отметить, как тщательная работа с литературным текстом обусловливает канву визуальной драматургии. Кроме того, сам текст изначально сохраняет в своей материальной форме перформативность, которая имеет отношение к истории драматической литературы и истории драматического исполнения. Интертекстуальная перформативность текста, активированная телесными диалогами, превращается в тексты движения, драматичность конфликта усилена пластическим языком персонажей. В «Макбет. Иллюзия» яркие телесные символы, указывают на природу и боль леди Макбет, стремящейся зачать ребенка—потомка. «Я кормила грудью и знаю, как нежно любить младенца...» (Акт I, сцена VII) вспо-

минает с болью утраченного младенца леди Макбет. Невозможность рождения приводит к ярости в теле, которое выливается на сцене в жестокие, неистовые пластические движения. Ее нежность, выраженная в медленных текучих позах тела, сменяется символикой пустых рук, прикасанием к пустому чреву, утрата, которая переходит в агрессию, отражена в теле, словно вспоминая: «но в тот миг, когда он улыбался мне, я бы вырвала сосок из его беззубых дёсен и размозжила ему голову, если бы поклялась сделать это так же, как ты поклялся». Стремление леди Макбет к появлению потомка трансформируется в символическое желание обладания королевской властью.

Необходимо отметить, что главная особенность У. Шекспира и его текстов заключается в том, что сам невероятно удивительный текст, его мускулатура, изначально обладает телесностью. Потому как невозможно отделить текст от движения в теле, и наоборот. Сью Лефтон (2020), создатель движений задается вопросом в отношении Уильям Шекспира: «как может тело, в котором нет ни динамики, ни какой–либо реальной энергии, произносить этот текст? Я думаю, что тело, знаете ли, должно находиться в определенном месте, чтобы из него получился такой текст» (Lefton 61). Таким образом, работа с текстом представляет собой важную ступень в формировании визуальных образов текстов движения.

В работе Лига Улберте (2014) рассматривает диалектику текста и его сценическую производительность на примере спектакля «Человек в пальто» (2012) реж. Юлия Дьяконова (2012, Dearty Deal Teatro, Рига). Она отмечает, что в процессе постановки и во время представления оригинальный текст Николая Гоголя претерпевает значительные изменения. В начале спектакля актеры начинают читать вслух повесть Николая Гоголя, однако через пару страниц чтение прекращается. Актеры представляют свое собственное исследование, созданное в процессе коллективного сотворчества, лишь «частично используя ситуации и тексты оригинальной истории» (Ulberte 37). К одинаковому приему апеллирует спектакль «Гуинплен. Погружение» реж. Антона Зайцева (2025, Тотальный театр, Алматы). В нем звучат обрывки из классического текста Виктора Гюго, строго держащие зрителя в рамках представления, затем простым и бытовым вопросом к залу: «А вас, когда–нибудь называли уродом?» размывает эти рамки, совершая миграцию к современным проблемам общества и разрушительной силе мысли. Драматизация текста подчинена не столько режиссерской интерпретации, сколько коллективному сотворчеству. Сам режиссер отмечает лабораторную работу над спектаклем на тему уродства в современном обществе, что привело к такой форме спектакля как фрик-кабаре. Здесь, каждый участник процесса вносил свои коррективы, индивидуальное повествование, отношение, апеллируя к пластическому существованию на сцене. Спектакль изобилует пластическими мизансценами, в которых Гуинплен словно в параллелях проживает разные судьбы, его персонаж размыт в образах пяти мужчин, молниеносно переключающихся в характерах, сменяя костюмы: «он был зрелищем» (I часть). В этой сатирической и абсурдной комедии, где уродство становится нормой, а понятие красоты безобразным, режиссер занимается современным вопросом, ища ответы при помощи пластических медитативных сцен. Мужские обнаженные по пояс тела вещают сильную сторону морально обезображенного человека «лицо, которое не принадлежит ему самому» (II часть, 2 книга), однако уязвимого при столкновениях с устоями общественного мнения. Возможно, оттого ритмичные и резкие движения перформативного тела актеров становятся передачей различных телесных резонансов, которые напоминают смотрящему не просто о присутствии уродов среди нас, но и о постоянном сравнении с собой и как намеренное усилие жить в физически специфическом теле: «мы одни в мире».

Как видно, многие литературные приемы не только влияют на создание движения, сколько служат методологией для разработки движенческих партитур, «подчеркивая событийную значимость происходящего на сцене, что позволяет выработать новые способы связи актера с образом и зрителем». (Tsoy, Urazymbetov 255). Многие современные практики театра активно используют принципы литературной композиции, чтобы обогатить сценическое представление. Например, австралийский хореограф, режиссер, основатель и художественный руководитель компании «DV8 Physical Theatre» Ллойд Ньюсон руководствуется в своих работах «физическим переводом текста» подчеркивая синтез художественного самовыражения и развития повествования (McCormack 71). Особую роль он отводит исполнителю, который сам находится в поисках текста движения, давая лишь установки и директивы. Авторами была проведена практическая лаборатория (2026) с актрисой Жантлеувой Аидой из Казахского Государственного академического театра детей и юношества (ТЮЗ) имени Габита Мусрепова, целью которой обозначены алгоритмы преобразования литературного текста в текст движения, используя приемы метафоры, повтора и градации. За основу был взят классический текст Татьяны из «Евгений Онегин» Александра Пушкина, в частности тема письма Татьяны к Онегину: ««Я к вам пишу — чего же боле? Что я могу ещё сказать?»» Поскольку в нем присутствует внутренний конфликт и ярко выраженная драматургия переживания: от осознания чувства влюбленности до принятия решения признаться в любви. На первом этапе был проведен анализ текста, внимательное изучение нюансов, знаков препинания, скрытых подтекстов, выделены основные смысловые этапы: зарождение чувств, сомнение, эмоциональная напряженность и решительность. Важно отметить, что при чтении актрисе было предложено не ограничивать себя рамками сидячей позы, а позволить телу рефлексировать на текст первичной реакцией. Тело актрисы стремилось помочь раскрыть глубину произносимых слов посредством жестов рук, беспокойного перемещения возле стола, непослушных ног, пускавшихся в суетливый шаг. Здесь, «воображаемый текст» был представлен формой телесной реакции актрисы: аутентичный, индивидуальный и возникающий еще до осознания и анализа работы тела (Табл.1). Особый интерес представляли моменты, когда слово становилось активатором определенных телесных движений. Знаки препинания провоцировали позы зависания и остановок, вопросительные конструкции формировали смены направления взгляда и траектории перемещения. В результате наблюдения были выявлены первичные двигательные реакции на текст, определены устойчивые двигательные мотивы, которые способствовали развитию от спонтанного телесного отклика к осознанной композиционной организации движения.

Следующий этап включал в себя использование литературного приема — метафора. Состояние влюбленности интерпретировалось через найденный пластический символ слов «что я могу еще сказать»: взгляд и голова на раскрытые ладони рук, опущенных вниз, затем левая рука хватает за запястье правую руку и поднимает ее к широко открытому рту, локти направлены вниз, взгляд устремляется в пространство перед собой, при этом тело стремится вперед от талии, ноги, остаются в положении на ширине плеч. Данное цитирование текста отличалось визуальной выразительностью, доступного для чтения и понимания, что стало метафорой внутренней борьбы в осознании первых больших чувств. На третьем этапе перформеру, используя созданный ранее текст движения, было предложено многократно его повторить, меняя окраску, темп, амплитуду и акценты. Стоит отметить, что актерская включенность и ее личная интерпретация, значительно видоизменили основной текст движения, усилив

Табл 1. Практическая лаборатория «Алгоритмы преобразования литературного текста в движение»

Литературный прием	Исходный текст/Фраза	Описание движения	Эмоциональное состояние/Подтекст	Результат трансформации
Метафора	«что я могу еще сказать»	Взгляд и голова направлены на раскрытые ладони; левая рука хватает правую за запястье и поднимает к открытому рту, тело при этом стремится вперед от талии	Внутренняя борьба в процессе осознания первых глубоких чувств.	Визуальная выразительность жеста; создание пластического символа признания.
Повтор	Многократное повторение созданного текста движения	Многократное выполнение движений с изменением эмоциональной окраски, темпа и амплитуды; сопровождается сбитым дыханием, размытыми и неуловимыми жестами.	Зацикленность на мыслях об Онегине; кротость, нерешимость и душевные мучения при написании письма.	Эффект «мерцания тела»; отражение постепенного усиления чувств и возврата к навязчивым мыслям.
Градация	«я к вам пишу, чего же боле?»	Указательный палец рисует букву «О», переходящую в амплитудный овал, в который актриса заглядывает, придерживая его пальцами обеих рук.	Нарастание эмоционального напряжения: переход от едва заметного жеста к динамичному пространственному движению.	Символ «любопытства» Татьяны; пластическая кульминация через заглядывание в невидимое окно причудливой формы.

его эмоциональный окрас. Литературный прием повтора сохранил свою функцию, как возврат к повторяющимся мыслям героини, в текстах движения способствовал отражению постепенного усиления чувств. Кроме того, физическое состояние актрисы: сбитое дыхание, потеря границ чистого движения, размытые и часто неуловимые жесты формировали мерцание тела, где повторение текста прозвучало как зацикленность Татьяны на мысли о чувствах к Онегину, о кротости, нерешимости и мучениях в написании письма. Следующий литературный прием градации стал эффективным инструментом создания текстов движения. Текст «я к вам пишу, чего же боле?» был трансформирован в движение: указательный палец правой руки вырисовывает в воздухе букву О, которая преобразовывается в амплитудный овал, словно огромное окно, которое Татьяна берет указательным и большим пальцами обеих рук и осторожно заглядывает вовнутрь него. Здесь движенческая партитура конструировалась по принципу нарастания эмоционального напряжения: от едва заметной буквы «О» к более пространственному и динамичному движению, имеющему максимальную направленность и завершенность. Кульминацией этого текста движения можно обозначить момент символического любопытства Татьяны, когда она заглядывает в невидимое окно причудливой формы.

Таким образом, найденный текст движения стал архивацией того, как вну-

треннее состояние становится телесным воплощением, подтверждая, что создание текстов движения на основе литературного источника не является механическим процессом. В ходе лаборатории было установлено, что литературные приемы метафоры, градации и повтора могут быть использованы как эффективные инструменты в создании текстов движения. Они позволяют не столько иллюстрировать текст, сколько выявлять и телесно воплощать внутреннюю драматургию персонажа и спектакля, сохраняя смысловую структуру литературного источника в движениях.

Поскольку наблюдение за текстом движения постоянно отсылает аудиторию к литературному источнику, то возникает вопрос, что стоит на первом месте: движение, которое апеллирует к тексту или текст? Если зритель приходит в театр, предварительно изучив литературный источник, либо знаком с текстом автора, текст становится его биноклем, сквозь который ему предстоит рассматривать тексты движения. Таким образом, происходит театральная рецепция, когда зритель подключается не столько к процессу наблюдения, сколько включен в активный процесс интерпретации, сопоставляя сценические образы с читательским опытом. В случае, когда зритель незнаком с литературным источником, восприятие спектакля строится из чтения текстов движения, непосредственном процессе наблюдения за визуальной структурой. В таком виде, тексты движения для аудитории стоят на первом месте, интерпретация которых формируется на их опыте, ассоциативном ряде, которые не ограничены рамками предварительного знания литературного материала.

Основные положения

Итак, важно, что начальная работа с текстом, на уровне чтения, помогает рассмотреть текст с точки зрения его влияния на формирование движения, на возможность визуальной драматизации, на воплощение его в телесном акте. Воображаемый текст и первичную телесную реакцию на текст можно рассматривать как источники будущих пластических символов в формировании текстов движения. Нередко в постановочной работе возникают противоречия между нарративом и абстракцией. Конкретизация текста и его направленность подчинена метафорическому ключу, заданному режиссером. Кроме того, именно драматизация текста становится функцией режиссера, где особое внимание уделяется структуре текста, его организации, постановке диалогов, конструированию драматического конфликта и развитие динамики спектакля.

Несмотря на то, что понятие «создатель движения» не является новым для театрального искусства Европы, в современном театроведческом отечественном дискурсе сохраняется необходимость в уточнении его содержания и функций. Актуальность данного вопроса обусловлена возрастающей ролью пластического языка в драматическом спектакле. Создатель движения преобразовывает идеи автора, драматургические и режиссерские смыслы в визуально-пластические структуры, которые способны функционировать как самостоятельный художественный язык спектакля. Это определяет его важное место в структуре постановочного процесса и позволяет рассматривать его деятельность, как один из ключевых механизмов формирования пластической драматургии.

Призма соавторства, куда включены и режиссер, и создатель движения, и, конечно же, актер способствует формированию интертекстуальности спектакля. Коллективное творчество способствует выявлению различных слоев интерпретаций, идей, что, в свою очередь, создает многослойную визуальную драматургию, основанную на индивидуальных художественных трактовках в контексте общего драматического вектора спектакля. Помимо этого, импровизация и выявление нюансов, подсказок, зашифрованных

автором, лабораторная работа с текстом, подчеркивают важность репетиций, где задаются вопросы, происходят поиски телесного существования, формируется систематическое преобразование литературного материала в визуальную форму.

Некоторые литературные приемы достаточно эффективны при их практическом применении в процессе создания текстов движения, обеспечивая целостность и выразительность сценического высказывания. На примере актерской лаборатории, авторами были исследованы такие приемы, как метафора, градация и повтор. Как результат – данные приемы не только действенно структурируют текстовый материал, но и становятся определенными механизмами в его трансформации в телесное воплощение.

Реципиент оказывает давление на функционирование цикла театрального действа, поскольку его опыт и знание материала становятся точкой отсчета, где важна результативность театральной коммуникации. Для зрителя, знакомого с литературным источником, прежде наблюдения за его сценическим воплощением, ситуация усложняется качеством исполнения, возникающим из–за расслоения театральных условностей, смешения различных стилей, регистров, способов обращения или монолога, даже «метрик, каждая из которых настроена на театральную среду, для которой они были придуманы, в конкретном времени и пространстве, для которого они были созданы (Bigliazzi 78). Таким образом, инкапсулированные фрагменты текста всегда несут на себе следы времени и театральности. Это подчеркивает значимость работы с текстом в театре, поскольку его знание дает зрителю основание осознанной интерпретации, а незнание провоцирует состояние открытости, нового опыта. Именно такое напряжение создает условия для расширения исследовательского и творческого поля, где актуализируются неожиданные способы телесного прочтения литературного материала.

Заключение

Современные отечественные спектакли изобилуют пластическими мизансценами, подчеркивая тенденцию развития визуального театра, поэтому алгоритмы создания и чтения текстов движения становятся стремительно развивающимися дискурсами среди практиков и теоретиков театрального искусства. Каждый в цепочке автор–режиссер–создатель движений–актер–зритель несет свою драматургическую задачу. Автор всегда использует феноменологический подход к представлению на сцене за пределами жизненного опыта, режиссер ищет способы воплощения этого текста, создатель движения обеспечивает включение воплощенного опыта в оценку производительности, стараясь перевести текст в визуальный и динамичный язык движений, актер, исходя из собственных реакций на текст и на рамки спектакля, установленные режиссером, транслирует идеи, зритель изучает театр при помощи коммуникации. Для того, чтобы понять текст движения, зрителю необходимо следовать трехступенчатой системе в расшифровке визуальных текстов: исследовать его литературную основу, провести сравнительный опыт для обозначения точек пересечения этих текстов, дистиллировать свою собственную интерпретацию. Неповторимая природа и абстрактность смыслов визуальных телесных текстов позволяют художнику современного драматического театра создавать текст таким образом, чтобы зритель всегда мог вернуться за впечатлением в театр, словно читая снова и снова книгу.

Наиболее интересным высвечивается вопрос доминантности категорий текстов движения и литературного текста. Иначе, что является основополагающим и выводящим на первый план идеи режиссера в драматическом спектакле: текст, с помощью которого создается движение или само движение. В разрешении таких противоречий представляется значимым дальнейшие исследования амбивалентно-

сти согласования внутренних напряжений в тексте литературном и тексте движенческом. Поскольку происходит процесс перехода от одностороннего фокуса на нарративах и повествованиях литературных текстов к акценту на абстракции и художественной текстуальности движений тела, то, таким образом, открывается вопрос о концептуализации пластических текстов и методов их чтения.

В условиях постдраматического театра движение, образ и пространство приобрели самостоятельную драматургическую функцию, вследствие чего визуальная композиция стала восприниматься как основной носитель смысла спектакля. Тексты движения, вдохновленные особенностями драматического текста, служат формированию целостности спектакля, отдельных сцен и являются способом коммуникации со зрителем. Об этом же говорят Вейман и Брустер, подчеркивая, что разрыв между текстом и исполнением следует рассматривать не в соответствии с иерархией, а скорее с точки зрения «интерактивной взаимосвязи текста и исполнения» (Weimann 15).

Вопрос зрительского опыта обнаруживает новый аспект: как часто происходит потеря связи между текстами: визуальным и литературным. Проанализированные отечественные спектакли современности с позиции визуальной драматургии Кнут Ове Арнтцена, подчеркивают особую значимость выбора литературного первоисточника. Обращение к классическим произведениям оказывается принципиально важным, поскольку они представляют тот самый «горизонт ожиданий» для зрителя, основанный на предшествующем читательском опыте и знакомстве с литературным сюжетом. В результате визуальные, пластические и сценографические решения воспринимаются не изолированно, а осознанно, обнаруживая связи между текстом, словом и движением. Благодаря этому театральный текст «может стать чем-то большим, нежели просто текстом; он может представлять собой любую форму повествования о мире или его переосмысления» (Arntzen 6). В контексте визуальной драматургии это создает условия для эффективной театральной рецепции, которая строится на взаимодействии памяти о тексте и его визуально-пластическим воплощением в спектакле.

Опираясь на теоретические исследования в области трансформации текста в текст движения и их взаимовлиянии в русле развития современного драматического театра, авторами были выделены определенные факторы, которые стоит рассматривать при изучении спектаклей, где наличествует текст движения:

— текст не побуждает читателя начать танцевать, но всегда вызывает желание двигаться. Реагируя на определенные слова или развитие событий в текстах, наши тела неизбежно стремятся рефлексировать определенным языком тела, поэтому важно фиксировать память тела при первичной читке текста;

— режиссер, который определяет драматизацию текста, обозначает драматические конфликты, диалоги, положение визуальных мизансцен;

— коллективное творчество способствует интертекстуальности спектакля, что обеспечивает многослойность сценического события;

— импровизация, репетиционная работа, в которой наличествует лабораторная практика помогает выявлять систематические методы перевода идей в тело, слово в визуальный символ, текст в движение, что, в свою очередь, формирует актера современности, открытого к поиску новых форм драматизации текста посредством своего тела;

— визуальная драматургия практически и теоретически эффективна в чтении текстов движения, поскольку помогает установить связь между зрителем и тем, что он видит на сцене;

— зрительское знание литературного источника определяют «горизонт ожиданий» и интерпретацию, тогда, как знакомство с новым материалом предлагает

новый опыт и включение в процесс коммуникации в реальном времени и пространстве;

Результаты практической лаборатории установили, что процесс создания текстов движения становится доступным при условии внимательного анализа образной структуры текста, выявления его смысловых акцентов, перевода этих идей в первичную реакцию тела, и создание системы телесных импульсов и динамических изменений.

Современная театральная тенденция также предполагает работу над сценическим представлением режиссера совместно с создателями движений, рассчитанная на открытие новых возможностей драматического искусства. В связи с этим, значение специалистов – создателей движения, работающих в области пластической драматургии и сценического движения в Казахстане становится не менее актуальным, как и спектакли, акцентирующие визуальность при помощи текстов движения. Необходимость подготовки специалистов данного профиля, их воспитание и развитие будут способствовать развитию соответствующих образовательных программ в системе театрального образования и казахстанского театра в целом.

Поскольку отсутствие научной литературы и исследований по данной теме в русле развития драматического театра современности в Казахстане является важным влияющим фактором, то это существенно ограничивает масштаб настоящего исследования. Метод визуальной драматургии, который призван акцентировать коммуникативные функции представления, помог тщательно изучить спектакль через взаимодействие текста и движения. Однако такие различные аспекты, как оценка интерпретационных функций текстов движения, осознание и соматика тела, культурологическое, философское влияние текста, и его визуальное цитирование на сцене на развитие отечественного драматического театра недостаточно изучены в рамках настоящей работы, что представляет особый научный интерес. Кроме того, драматизация текста всегда зависима от культурной обусловленности и перевода исходника литературного источника. Исходя из этого, в будущих исследованиях рекомендуется изменить методы и подходы к изучению настоящей проблемы. Это, в свою очередь, поможет провести всестороннюю оценку полученных результатов.

Вклад авторов:

Цой А. В. – формирование теоретической части текста, работа с источниками и интерпретация полученных данных. Анализ и систематизация материала, исполнение практической части исследования.

Ким Л. В. – определение концепции исследования, выявление круга задач и разработка методологии исследования. Научное редактирование основного текста, текста аннотации, консультирование и научное руководство.

Авторлардың үлесі:

Цой А. В. – мәтіннің теориялық бөлімін әзірлеу, дереккөздермен жұмыс істеу және алынған деректерді түсіндіру. Материалды талдау және жүйелеу, зерттеудің практикалық бөлігін орындау.

Ким Л. В. – зерттеу тұжырымдамасын айқындау, мақсаттарды белгілеу және зерттеу әдіснамасын әзірлеу. Негізгі мәтін мен аннотацияны ғылыми тұрғыдан өңдеу; кеңес беру және ғылыми жетекшілік ету.

Authors contribution:

Tsoy A. V. – formulation of the theoretical section of the text, work with sources, and interpretation of the obtained data. Analysis and systematization of material, execution of the practical part of the study.

Kim L. V. – definition of the research concept, identification of objectives, and development of the research methodology. Scientific editing of the main text and abstract; provision of consultation and scientific supervision.

Список источников

Григорьянц, Татьяна. «Семиотика сценического текста». *Вестн. Том. гос. ун-та*, № 304, 2007, с. 66-69.

Barber, Karin. «Text and Performance in Africa». *Oral Tradition,* №20/2, 2005, pp. 264-277.

Пави, Патрис. «Словарь театра». Перевод с фр. под ред. К. Разлогова. Москва, Прогресс, 1991, с. 364-365.

Arntzen, Knut Ove. «Reflections on new-mimesis: playing with irony and simulation». *Theatre and society: problems and perspective,* Vytautas Magnus University Press, 2nd edition, Kaunas, 2006, pp. 6-15.

Bigliazzi, Silvia. «Performing Intertextuality in Translating Rewrites», *Taylor & Francis Group*, 2013, pp. 77-96.

Brown, Joanne. «Teaching Drama: Text and Performance». *90th Annual Meeting of the National Council of Teachers of English*. 16-21 November 2000, «Eric» Institute of educational science, Milwaukee, WI, 2000, pp. 1-12.

Christofer, B.Balme. «Theatre historiography». *The Cambridge Introduction to Theatre Studies,* Shepherd Simon, chapter 6, Cambridge University Press, 2008, pp. 95-117.

Göthberg, Martin et al. «From Drama Text to Stage Text: Transitions of Text Understanding». *Student Theatre Production, Mind, Culture, and Activity,* №25:3, 2018, pp. 247-262, DOI: 10.1080/10749039.2018.1480633.

Hamilton, James. «The Text–Performance Relation in Theater».Philosophy Compass, iss. 4/4, 2009, pp. 614-629.

Jauss, Hans Robert. «Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung». *Universitätsverlag Konstanz,* 1972.

Kaur, Navjot. «An analysis of the interplay between dramatic text and performance text». *Research Review,* vol.04, iss. 05, 25 May 2019, pp. 2542-2545.

Mariancic–Cobzac, Vera. «Dramatic text and theatrical performance: reception and interpretation». *Academy of Music, Theater and Pl,* 2025, pp. 928-932.

Mažeikienė, Rūta. « Text in Contemporary Theatre: The Baltics within the World Experience». *Nordic Theatre Studies,* vol. 26, no. 4, 2014, pp. 104-107.

McCormack, Jess. «Choreography and verbatim theatre: Dancing words». *Springer International Publishing,* 2018.

Staniškytė, Jurgita. «Performing History, Staging Identity: Strategies of Contemporary Theater in the Baltic States». *Journal of Baltic Studies,* vol. 40, no. 4, 2009, pp. 537-44.

Tsoy, Anna and Urazymbetov, Damir. «Creativity of director's solutions in kyz-zhibek play: colour, visual body movements, and their interaction». *Creativity Studies,* vol. 18, iss. 1, 2025, pp. 255-268.

Ubersfeld, Anne. «Lire le theatre III. Le dialogue de theatre». *Belin education,* 1996, 224 p.

Ulberte, Liga. «Dialectics between classical texts and their staging in contemporary Latvian theatre». *Text in Contemporary Theatre: The Baltics within the World Experience,* edited by Zeltiņa G. and Reinsone S., Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 35-44.

Weimann, Robert. «The Author's Pen and the Actor's Voice». *Cambridge University Press,* 2000.

Referenses

Grigoryants, Tatyana. «Semiotika stsenicheskogo teksta». Vestn. Tom. gos. un-ta, № 304, 2007, s. 66-69.

Barber, Karin. «Text and Performance in Africa». Oral Tradition, №20/2, 2005, pp. 264-277.

Pavi, Patris. «Slovar teatra». Perevod s fr. pod red. K. Razlogova. Moskva, Progress, 1991, s. 364-365.

Arntzen, Knut Ove. «Reflections on new-mimesis: playing with irony and simulation». *Theatre and society: problems and perspective,* Vytautas Magnus University Press, 2nd edition, Kaunas, 2006, pp. 6-15.

Bigliazzi, Silvia. «Performing Intertextuality in Translating Rewrites», *Taylor & Francis Group,* 2013, pp. 77-96.

Brown, Joanne. «Teaching Drama: Text and Performance». *90th Annual Meeting of the National Council of Teachers of English.* 16-21 November 2000, «Eric» Institute of educational science, Milwaukee, WI, 2000, pp. 1-12.

Christofer, B.Balme. «Theatre historiography». *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Shepherd Simon, chapter 6, Cambridge University Press, 2008, pp. 95-117.

Göthberg, Martin et al. «From Drama Text to Stage Text: Transitions of Text Understanding». *Student Theatre Production, Mind, Culture, and Activity,* №25:3, 2018, pp. 247-262, DOI: 10.1080/10749039.2018.1480633.

Hamilton, James. «The Text–Performance Relation in Theater».Philosophy Compass, iss. 4/4, 2009, pp. 614-629.

Jauss, Hans Robert. «Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung». *Universitätsverlag Konstanz*, 1972.

Kaur, Navjot. «An analysis of the interplay between dramatic text and performance text». *Research Review,* vol.04, iss. 05, 25 May 2019, pp. 2542-2545.

Mariancic–Cobzac, Vera. «Dramatic text and theatrical performance: reception and interpretation». *Academy of Music, Theater and Pl,* 2025, pp. 928-932.

Mažeikienė, Rūta. « Text in Contemporary Theatre: The Baltics within the World Experience». *Nordic Theatre Studies*, vol. 26, no. 4, 2014, pp. 104-107.

McCormack, Jess. «Choreography and verbatim theatre: Dancing words». *Springer International Publishing,* 2018.

Staniškytė, Jurgita. «Performing History, Staging Identity: Strategies of Contemporary Theater in the Baltic States». *Journal of Baltic Studies,* vol. 40, no. 4, 2009, pp. 537-44.

Tsoy, Anna and Urazymbetov, Damir. «Creativity of director's solutions in kyz-zhibek play: colour, visual body movements, and their interaction». *Creativity Studies*, vol. 18, iss. 1, 2025, pp. 255-268.

Ubersfeld, Anne. «Lire le theatre III. Le dialogue de theatre». *Belin education,* 1996, 224 p.

Ulberte, Liga. «Dialectics between classical texts and their staging in contemporary Latvian theatre». *Text in Contemporary Theatre: The Baltics within the World Experience,* edited by Zeltiņa G. and Reinsone S., Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 35-44.

Weimann, Robert. «The Author's Pen and the Actor's Voice». *Cambridge University Press,* 2000.

Цой Анна, Ким Лариса
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

ҚОЗҒАЛЫС: ДРАМАЛЫҚ ТЕАТРДА МӘТІННІҢ ВИЗУАЛДЫ ТӘЖІРИБЕГЕ АЙНАЛУЫ

Аңдатпа. Заманауи театр үдерісі әдеби мәтін мен оның сахналық көрінісін байланыстыратын күрделі тетіктерді түсінуге мүмкіндік береді. Актердің пластикасы жүзеге асырылатын қойылым формасы отандық драма театрында қарқынды дамып келе жатқандықтан, оны қабылдау мен түсіндіру әдеби дереккөздерге негізделген қозғалыс мәтіндерін тұжырымдау дискурсында ғылыми қызығушылық тудырады. Автор, көрермен, режиссер және актер тарапынан жасалатын түсіндірмелердің өзара толықтырушылығы мәселесі өзектілігін жоғалтқан жоқ. Бұл зерттеу қозғалыс мәтіндерін жасау мен көрермен тәжірибесіне баса назар аудара отырып, заманауи драмалық қойылым аясында актердің денесі мен әдеби мәтіннің өзара қайшылығына қатысты талқылауды дамытуды көздейді. Бұл зерттеудің *мақсаты* – «қозғалыс мәтіндерін» драмалық қойылым контексінде режиссерлік сәйкестік пен баяндауды айқындаудағы маңызды, бірақ жиі назардан тыс қалатын құбылыс ретінде тұжырымдау. Зерттеу мәтінді драмаландыру және әдеби мәтінді физикалық қозғалыс арқылы дәйексөз келтіру сияқты ұғымдарды терең түсінуге бағытталған; сонымен қатар қазіргі отандық қойылымдардағы қозғалыс мәтіндерін әдеби дереккөздің мағыналарын физикалық қойылым тіліне аударудың негізгі механизмі ретінде талдайды, осылайша мәтін мен қозғалысты олардың тікелей өзара байланысында талдауды қажет етеді. Сонымен қатар, Кнут Ове Арнтценнің визуалды драматургияға қатысты *әдіснамалық* тәсілі театр сахнасындағы қозғалыс мәтіндерін – яғни қозғалыс авторлары қалыптастырған мәтіндерді – оқудың нақты эмпирикалық аспектілеріне баса назар аударады. Қазақ драма театрының актерлерімен жүргізілген зертханалық жұмыс нәтижелері барысында арнайы көркемдік тәсілдер анықталып, оларды қойылымның визуалды драматургиясын жасауда тиімді қолдану әлеуеті көрсетілді. Қазіргі заманғы қазақстандық драма театрының дамуына қатысты ғылыми әдебиеттер мен терең талдаулардың тапшылығы осы зерттеудің ауқымын шектеді. Бұл жұмыстың тақырыбы бұрын жүйелі зерттеу нысаны болмағандықтан, оның құндылығы қозғалыстың жүзеге асатын Қазақстанның қазіргі заманғы театр өнерін ғылыми тұрғыдан түсінуге қосатын маңызды үлесінде жатыр.

Түйін сөздер: Қазақстанның драма театры, дене пластикасының режиссері, мәтіндік дәйексөз, визуалды драматургия, қозғалыс авторы, мәтінді драмалық шығармаға айналдыру, театрлық қабылдау.

Дәйексөз үшін: Анна, Цой және Ким Лариса. «Қозғалыс: драмалық театрда мәтіннің визуалды тәжірибеге айналуы». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, №3, 2026, 216–238 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1249

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді

Tsoy Anna, Kim Larisa
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

MOVEMENT: HOW TEXT BECOMES A VISUAL EXPERIENCE IN DRAMATIC THEATRE

Abstract. Contemporary theatrical practice offers insight into the complex mechanisms linking a literary text to its stage presentation. As the form of the theatrical production evolves dynamically within the Kazakhstani drama theatre–increasingly highlighting the actor's physicality–the perception and interpretation of this element have become a subject of scholarly interest in the discourse surrounding the conceptualization of movement-based texts derived from literary sources. The question of the complementarity of interpretations—those of the author, the audience, the director, and the actor–remains highly relevant. This study aims to advance the discourse surrounding the encounter between the actor's body and the literary text in contemporary dramatic performance, focusing on the creation of movement texts and the spectator's experience. The research seeks to conceptualize movement texts as a crucial yet frequently overlooked phenomenon in the articulation of directorial identity and narratives within the context of dramatic performance. The study *aims* to gain a profound understanding of concepts such as the dramatization of a text and the citation of a literary text through movement, as well as to analyze "movement texts" in contemporary Kazakhstani productions–viewed as a key mechanism for translating the meanings of a literary source into a movement-based form–thereby necessitating an analysis of text and movement in their direct interconnection. Furthermore, Knut Ove Arntzen's methodological approach of "visual dramaturgy" entails a specific empirical focus on how to read the movement texts created by movement practitioners in the theater. The results of the laboratory work conducted with actors from a Kazakh drama theater identified specific literary techniques, demonstrating their practical effectiveness in creating the visual dramaturgy of a performance. The scope of the study was limited by a lack of scholarly literature and in-depth analysis regarding this topic within the context of contemporary Kazakh drama theater. As the subject of this study has not previously been the focus of systematic research, the work makes a significant contribution to the scholarly understanding of contemporary Kazakh theater art, in which movement is gaining new prominence.

Keywords: drama theater of Kazakhstan, movement director, text quotation, visual dramaturgy, movement creator, dramatization of text, theatrical reception

Cite: Anna Tsoy, and Larisa Kim. «Movement: how text becomes a visual experience in dramatic theatre». *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol. 11, No. 3, 2026, pp. 216–238, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1249

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests

Авторлар туралы мәлімет:

Анна Вадимовна Цой – философия (PhD) докторы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Балетмейстерлік өнері» кафедрасының доценті, 3-курс докторанты
(Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Анна Вадимовна Цой – доктор (PhD) философии, преподаватель кафедры «Балетмейстерское искусство» Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова
(Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-4151-4441
E-mail: anna.tsoy.official@gmail.com

Information about the authors:

Anna Vadimovna Tsoy – PhD, Lecturer at the Department of Choreography, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

Лариса Валентиновна Ким – профессор, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Хореография педагогикасы» кафедрасының меңгерушісі
(Алматы, Қазақстан)

Лариса Валентиновна Ким – профессор, заведующая кафедрой «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова
(Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0004-6967-8597
E-mail: kimlv58@gmail.com

Larisa Valentinovna Kim – Professor, Head of the Department of Choreography Pedagogy, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

ҒТАМР: 18.45.07
ӘӘЖ 7.094
DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1228

ҚАЗАҚСТАН ТЕАТРЫНДАҒЫ ПОСТДРАМАЛЫҚ РЕЖИССУРА ТӘЖІРИБЕСІ: КӨРКЕМДІК-МАҒЫНАЛЫҚ ТРАНСФОРМАЦИЯЛАР

Назерке Құмарғалиева[1], Меруерт Жақсылыкова[2]
[1,2]Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Аңдатпа. Мақалада Қазақстандағы постдрамалық режиссураның қалыптасу үдерісі, көркемдік-эстетикалық ерекшеліктері және ұлттық театр тәжірибесіндегі көріністері қарастырылады. Қазақстанның қазіргі театр кеңістігінде байқалып отырған көркемдік-эстетикалық өзгерістер режиссерлік ізденістердің жаңа бағыттарын айқындап, театрлық тілдің өзгеруіне ықпал етуде. Бұл үдерістер театрды тек көркемдік тәжірибе алаңы ретінде ғана емес, сонымен қатар теориялық және ғылыми зерттеу нысаны ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Зерттеудің мақсаты – постдрамалық эстетиканың қазақстандық режиссерлік тәжірибеге ықпалын анықтап, оның сахналық құрылым, көркемдік тіл және жаңа мағына құрудағы тәсілдеріндегі өзгерістерді саралау. Осы мақсатқа сәйкес бірқатар міндеттер қойылды: постдрамалық театрдағы режиссураның теориялық негіздері қарастырылды; қазақстандық театр тәжірибесіндегі негізгі көркемдік ізденістер жүйеленді; дәстүрлі және постдрамалық режиссура арасындағы өзіндік айырмашылықтарды айқындауға талпыныс жасалды; режиссерлік шешімдердің актерлік орындаушылық, сахна кеңістігі мен визуалды компоненттері арасындағы көркемдік байланысы талданды. Сонымен қатар, мақала авторлары алғаш рет отандық постдрамалық театр тәжірибелерінің қалыптасуы мен дамуын шартты түрде үш толқынға бөліп қарастыруға талпыныс жасайды.

Зерттеудің теориялық-әдіснамалық негізін Ханс-Тис Леманның постдрамалық театр тұжырымдамасы, сондай-ақ шетелдік және отандық театртанушылардың ғылыми еңбектері құрайды. Зерттеуде театртанушылық, компаративтік және театрлық-тарихнамалық әдістер қолданылды. Әлібек Өмірбекұлы сахналаған «Турандот» трагикомедиясы постдрамалық эстетика

өлшемдері арқылы талдауға алынды. Зерттеу нәтижесінде отандық постдрамалық тәжірибедегі сахналық элементтердің иерархиясыздануы, перформативтік әрекет, актердің денелік қатысуы, көрерменмен тікелей коммуникация және режиссерлік авторлықтың күшеюі постдрамалық эстетиканың негізгі белгілері ретінде айқындалды. Зерттеу қазақстандық постдрамалық режиссураның заманауи әлемдік көркемдік ізденістер ағымынан шеттемегендігін және жаңа режиссерлік тәсілдерді қолдана отырып, ұлттық сананы оятатын, рухани серпіліс беретін жаңа көркемдік мағына туғызатын спектакльдері арқылы режиссерлік авторлықтың күшейгенін көрсетеді. Сонымен қатар, қазіргі қазақ театр режиссурасының дамуында постдрамалық бағыттың маңызды шығармашылық тенденцияға айналып отырғанын айқындайды.

Түйін сөздер: қазақ театр режиссурасы, перформативтік ізденістер, Қазақстан театрлары, режиссерлік өнер, театр эстетикасы, постдрамалық театр, режиссерлік интерпретация, театр теориясы.

Дәйексөз үшін: Құмарғалиева, Назерке және Меруерт Жаксылыкова. «Қазақстан театрындағы постдрамалық режиссура тәжірибесі: көркемдік-мағыналық трансформациялар». *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No. 3, 2026, 239–259 б. DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1228

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысының жоқ екенін мәлімдейді.

Кіріспе

Соңғы онжылдықтарда әлемдік театр кеңістігінде драмалық мәтінге негізделген дәстүрлі театр формаларының трансформациясы байқалады. Бұл үдеріс постдрамалық театр концепциясының қалыптасуымен байланысты. Постдрамалық театр ұғымы XX ғасырдың соңында театртану ғылымында кеңінен қолданылып, театрдағы драматургиялық мәтіннің үстемдігін әлсіретіп, сахналық әрекеттің перформативтік табиғатын алдыңғы қатарға шығарды. Заманауи театр тәжірибесінде режиссердің ролі айтарлықтай өзгеріске ұшырағаны белгілі, ол тек драматургиялық мәтінді интерпретациялаушы ғана емес, сонымен қатар сахналық кеңістікті, визуалды жүйені және көрерменмен коммуникацияны қалыптастыратын негізгі авторға айналды. Бұл өзгерістер қазақстандық театр режиссурасында да көрініс тауып отыр. XXI ғасырдың басында Қазақстан театры жаһандық мәдени үдерістермен тығыз байланысқа түсе отырып, дәстүрлі драмалық модельден біртіндеп алшақтай бастады. Бұл үдеріс сахналық тілдің жаңаруына, режиссерлік ойлау жүйесінің өзгеруіне және спектакль құрылымының күрделенуіне алып келді. Постдрамалық театр эстетикасы қазақстандық сахнада дайын теориялық жүйе ретінде емес, тәжірибелік ізденістер, жанрлық синтездер және эксперименттік формалар арқылы орнықты. Постдрамалық спектакльдерде әдеби мәтін жетекші құрылымдық элемент ретіндегі орнын жоғалтып, сахналық кеңістік, дыбыс, дене, визуалды контент пен перформативтік әрекет мағына тудырудың негізгі құралдарына айналды.

Қазақстан тәуелсіздік алғаннан кейін ұлттық театр кеңістігінде жаңа көркемдік бағыттар мен эксперименттік ізденістер (Нұрғанат Жақыпбайдың «пластикалық театры», Болат Атабаевтың «әлеуметтік/саяси» театры, Гүлсина Миргалиеваның «электикалық» спектакльдері, ағайынды Габбасовалардың «dance theatre» спек-

такльдері) пайда болды. Аталған өнер қайраткерлерінің шығармашылық тәжірибесінде постдрамалық эстетиканың жекелеген элементтері байқалып, сахналық құрылым мен көркемдік тілдің жаңа пішіндері қалыптаса бастады.

Қазіргі уақытта постдрамалық театр парадигмасы отандық және шетелдік театртану ғылымында кеңінен зерттеліп, оның эстетикалық, теориялық және әдіснамалық аспектілерін саралаған көптеген ғылыми еңбектер жарық көрді. Постдрамалық театр эстетикасы қазіргі театр теориясының орныққан ұғымдарының біріне айналып, өзінің ғылыми-әдіснамалық негіздерін қалыптастырды. Неміс театртанушысы Ханс-Тис Леманның «Постдрамалық театр» (1999) монографиясы жарық көргеннен соң бұл тұжырымдама ғылыми ортада кеңінен талқыланып, оның теориялық қағидаларын қолдайтындар да, сын тұрғысынан бағалайтын да зерттеушілер пайда болды. Осыған байланысты постдрамалық театрды зерттеуге арналған ғылыми еңбектер мен зерттеу материалдарында ұстанымдардың алуандығы мен пікір қайшылығы анық байқалады.

Постдрамалық театрдың қағидаттары мен ерекшеліктері жайында сыни пікірді қалыптастырған Марвин Карлсонның «Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance» (2015) атты еңбегінде «Қазіргі кезде театр теориясында «абсурд театры» мен «постдрамалық театр» терминдері ең көп қызығушылық тудырады» (577-595) дей отырып, осы ұғымды көптеген еуропалық және американдық режиссерлер шығармашылығын талдау арқылы жан-жақты түсіндірген.

Виктория Алесенкованың «Эстетическая логика» постдраматического театра Х.-Т. Лемана: pro et contra» (2014) мақаласында аталған парадигманы түсіндіре келіп, «постдрамалық театрда спектакльдің «шығарма» ретіндегі мәртебесінен «үдеріс» ретіндегі сипатына ауысуы маңызды» (1786) екенін жеткізеді. Бұл пікір отандық постдрамалық тәжірибені кезеңдеу үдерісі үшін аса маңызды. Сонымен қатар, Виктория Алесенкованың келесі «Постдрамалық театр: мағыналық кеңістіктер қиылысында» (2015) атты еңбегіндегі режиссерлердің драматург мәтінін интерпретациялаудан қарағанда өздерінің әдеби сюжетке негізделген жеке сахналық концепциясы мен рефлексиясын бірінші орынға қойғандығы сараланады. Зерттеушінің: «Бұл тұрғыда режиссер енді авторлық мәтінді түсіндіруші емес, театр өнерінің дербес субъектісі ретінде танылады. Ол үшін мәтін мен оның дәстүрлі мағынасы «ескі», өз дәуірін өткеріп келе жатқан нарративтік театрдың атрибутына айналды. Режиссердің субъективті көркемдік тұжырымын сахнада жүзеге асырудың негізгі заманауи құралдары ретінде актерлердің өзара, заттармен және көрермендермен мағыналық-пластикалық әрекеттестігі, сондай-ақ олардың сахналық риторикасы, яғни мәтінді айту мәнерінен көрінеді» (1-2) деген пікірі тақырыпты ашудағы негізгі теориялық тірек болды.

Зерттеуші Ричард Макклелландтың «Between Postdramatic Text and Dramatic Drama: Recent German-Language Playwriting by Lukas Barfuss and Katja Brunner» (2020, 2-13) атты зерттеуі заманауи театрлық үдерістегі драмалық шығармалардың жазылуына постдрамалық парадигманың әсерін қарастыруымен қызықты. Автор Ханс-Тис Леманның зерттеуіндегі «паратаксис» ұғымының пьеса жазуда маңызды құралға айналғанын айтады (2-13).

Айман И.Элхалафави және тағы басқа авторлардың «From Text to Performance: A Lehmannian Study of Postdramatic Strategies in Churchill's Escape Alone and Stephens' Light Falls» (2025) атты еңбегінде постдрамалық театр «дәстүрлі баяндау мен актерлік өнер туралы қалыптасқан түсініктерге бағынбайтын, динамикалық әрі көрқырлы театрлық құбылыс» (1813) ретінде сипатталады. Зерттеудің назар аударалық тұстарының бірі – сахналық қойылым мен көрермен арасындағы қарым-қатынас, байланыс мәселесі. Бұл аспект қазіргі отандық театрдағы көрер-

мен рецепциясын зерделеудің теориялық-әдіснамалық негіздерінің бірі ретінде қарастырылуы мүмкін.

Сонымен қатар, Ханс-Тис Леманның «Постдрамалық театр» еңбегінде талданатын режиссерлік тәжірибелердің басым бөлігі еуропалық сахна өнеріне негізделгенін ескерген жөн. Бұл ретте отандық театр тәжірибесінің батысеуропалық модельден өзіндік тарихи-мәдени ерекшеліктерімен және ұлттық театр мектебінің қалыптасқан дәстүрлерімен өзгешеленетіндігін назарда ұстау қажеттілігі туындайды. Сондықтан Қазақстандағы режиссураны зерделеу барысында отандық ғалымдар мен театр мамандарының ғылыми еңбектерін де әдіснамалық тұрғыдан қарастыру маңызды. Зерттеуде Сания Қабдиева мен Альфия Ембергенованың «Қазақстандағы заманауи театр режиссурасындағы креативті тәсілдер мен пластикалық шешімдер» атты (2023) және театртанушы Анар Еркебайдың «Қазақстан режиссурасының заманауи тенденциялары: дәстүрлер мен инновациялардың синтезі» (2025) мақалаларындағы ой-тұжырымдар сараланып, оларды отандық сахна өнерінде өтіп жатқан мәдени-рухани трансформацияларды түсіндіру үшін қолданылады.

Зерттеудің негізгі мақсаты — қазіргі қазақстандық театр кеңістігінде қалыптасып келе жатқан постдрамалық эстетиканың режиссерлік тәжірибеге ықпалын анықтау және оның ұлттық театрдағы көркемдік-мағыналық трансформацияларға әсерін саралау. Осыған байланысты бірқатар міндеттер қойылады.

— Постдрамалық режиссураның театрлық мәтін құрылымына, сахналық тілге және режиссерлік шешімдерге ықпалын талдап, қазіргі қазақстандық режиссерлердің авторлық ұстанымдарының ерекшеліктерін саралау;

— Постдрамалық режиссура аясында сахналық кеңістікті ұйымдастырудың жаңа тәсілдерін, мультимедиалық құралдарды және актерлік өнердің перформативтік мүмкіндіктерін талдап, олардың спектакльдің көркемдік-мағыналық құрылымындағы қызметін айқындау.

Осы міндеттерді жүйелі түрде жүзеге асыру нәтижесінде постдрамалық театр парадигмасының қазақстандық сахна өнері мен режиссурасына ықпалы, оның қалыптасуы мен даму ерекшеліктері айқындалып, постдрамалық режиссура тәжірибесінде жүзеге асқан қойылымдардағы көркемдік-мағыналық және мәдени-рухани трансформациялар сараланады. Сонымен қатар қазіргі отандық режиссерлердің суреткерлік-тұлғалық және авторлық ұстанымдарының қалыптасуы мен олардың сахналық шығарманың көркемдік құрылымынан көрініу ерекшеліктері анықталмақ.

Әдістер

Постдрамалық театр парадигмасы соңғы жылдарда қалыптасқан сахналық тәжірибелерді түсіндірудегі теориялық икемділігі мен қолдану аясының кеңдігі оның қазіргі театртану ғылымында өзекті зерттеу парадигмасы ретінде орнығуынан көрінеді. Осы бағыттағы ғылыми еңбектерде ұсынылған теориялық тұжырымдар негізінде қазақстандық театр тәжірибесінде жүріп жатқан көркемдік үдерістерді саралауға мүмкіндік туады.

Зерттеу барысында бірқатар теориялық-зерттеу әдістері қолданылады. Мұнда халықаралық және отандық театртанушылар мен ғалымдардың постдрамалық театр эстетикасы жайындағы ойлары мен пікірлері басты назарға алынады. Атап айтқанда, Ханс-Тис Леман, Марвин Карлсон, Виктория Алесенкова, Сания Қабдиева, Бақыт Нұрпейіс, Анар Еркебай сынды ғалымдардың теориялық еңбектері қажетінше қолданылған.

Зерттеуде театртанушылық талдау әдісі қолданылып, спектакльдердің режиссерлік концепциясы, драмалық құрылымы, актерлік орындаушылық ерекшеліктері, сценографиялық шешімдер, пластикалық және дыбыстық жүйесі кешенді түрде қарастырылды. Ал, Ханс-Тис Леманның по-

стдарамлық концепциясы зерттеліп отырған қойылымдардың эстетикалық және құрылымдық ерекшеліктерін айқындаудың теориялық-әдіснамалық негізі (моделі) ретінде пайдаланылды.

Республикамыздағы театр режиссерлерінің шығармашылығын постдрамалық парадигмамен ұштастыра талдау үшін Леман ұсынған «паратаксис» немесе иерархияның болмауы, бірмезгілділік, таңбалардың семиотикасы, физикалық тәннің ролі, және визуалды драматургияның орны мен көрерменнің реакциясы сынды категориялардың өзара ықпалдастығы, олардың тең дәрежедегі қарым-қатынасы кешенді түрде зерттелді. Сонымен қатар, спектакльдегі дәстүрлі құрылымдардың трнасформацияға ұшырауының белгілері «перформативтілік» немесе «үдерістік» құрылым негізінде пайымдалады.

Отандық постдрамалық театр тәжірибелерін зерттеуде Виктория Алесенкованың келесі «Постдрамалық театр: мағыналық кеңістіктер қиылысында» (2015) еңбегіне сүйене отырып, режиссерлердің жаңа мағына жасаудағы авторлық ізденістері сараланады. Әсіресе, республикадағы өтіп жатқан рухани-әлеуметтік құбылыстарды сахна тілімен жеткізуге бағытталған режиссерлік шешімдер талдауға алынады. Режиссерлік шешімдердегі жаңа мағына тудырудағы негізгі тәсілдер — семиотикалық, перформативтік, кеңістіктік және көрермен рецепциясы талдау арқылы ашылады.

Сонымен қатар, компаративтік талдау әдісі қолданылды. Бұл ғылыми әдіс заманауи қазақстандық режиссерлердің шығармашылықтарын зерделеуге, олардың спектакльдеріндегі көркемдік-мағыналық құрылымдарды, ұлттық сана мен ұлттық құндылықтарды қайта пайымдаудағы ізденістерін, дәстүрлі режиссура мен постдрамалық режиссураның эстетикалық және бейнелеушілік айырмашылықтарын тану үшін пайдаланылды.

Зерттеуде отандық постдрамалық театр тәжірибесін кезеңдеу (бірнеше толқынға бөліп қарастыру) үшін театрлық-тарихнамалық әдіспен ретроспектива жасалды. Ретроспективалық зерттеу тәсілі елімздің сахна өнерінде бүгінде қалыптасып отырған постдрамалық тәжірибелердің тарихи және теориялық алғышарттарын, оның драмалық театр дәстүрімен сабақтастығын анықтау мақсатында қолданылды.

Материалдарға сипаттама

Зерттеу материалдары ретінде Қазақстан театрларында соңғы онжылдықтарда қойылған постдрамалық эстетика белгілері байқалатын спектакльдер алынды. Зерттеу нысанын құрайтын қойылымдар негізінен репрезентациялық емес, фрагменттілік, коллаждық немесе мағына тудырудағы маңыздылығы бойынша таңдалды. Осы негізде Ақтөбе облыстық Тahауи Ахтанов атындағы драма театрының «Турандот» трагикомедиясы. Аталмыш спектакль 2025 жылы 24-25 қаңтар күндері жарық көрді. Режиссері Әлібек Өмірбекұлы. Спектакльдің режиссерлік шешімдерін театртанушылық тұрғыдан саралау оның постдрамалық эстетикаға тән құрылымдық және көркемдік ерекшеліктерін айқындауға мүмкіндік береді. Осыған орай, спектакльдің көркемдік ерекшеліктері туралы жарыққа шыққан бірқатар мақалалар саралауға алынды. Атап айтқанда, «Турандот» спектаклінің заманауи үлгісі» (2025), драматург Сағадат Ордашеваның «Әлібек Өмірбекұлы «Турандот» трагикомедиясын сахналады» (2025) мақалаларындағы теориялық тұжырымдары қарастырылды. «Турандот» спектаклінің фотосуреттері, бағдарламасы мен бейнежазбалары «қайта қалпына келтіру» тәсілімен және деректанушылық әдістермен талданды.

Талқылау

XXI ғасырдың екінші онжылдығы межесінен асқан шақта еліміздің сахна өнерінде қалыптасқан постдрамалық театрдың туу алғышарттары мен дамуының ерекшеліктерін шартты үш толқынын бөліп қара-

стыруға болады. Мемлекетіміз тәуелсіздік алғаннан кейінгі алғашқы онжылдықта көрнекті режиссерлер Болат Атабаев, Нұрқанат Жақыпбай, Қайрат Сүгірбеков, Гулсина Миргалиева сынды режиссерлердің шығармашылық тәжірибесінде постдрамалық эстетиканың жекелеген элементтері байқалып, сахналық құрылым мен көркемдік тілді жаңартуға деген талпыныстар басталды. Бұл ізденістер театртанушылық әдебиеттерде әр алуан бағалау тапты. «Режиссерлер тәп-тәуір материалды сәл бұзып қоюға әуес. Түсініксіз символизм, көп планды (многоплановость), этюдтік-фрагментарлық солақай шешімдер, автор стилі, дәуір тынысы ұмыт қалып, дәстүрлік-тағлымдық өнегелерді баса көктеген керексіз һәм қызықсыз эксперименттер» (Сығай 245) деп сарапталса, басқасында: «эклектиканы көрмеу, сезбеу, режиссерлік жөнсіздік» деген (Құндақбайұлы 257) пікірлер де кездесті. Алайда, бұл постдрамалық театрдың енді ғана отандық сахнада көрініс табу кезі болатын. Сондықтан осындай сыни көзқарастардың ұшырасуы да заңдылық.

Болат Атабаевтың 1999 жылы Мұхтар Әуезов атындағы мемлекеттік драма театрында қойған неміс драматургы Бертольд Брехттің «Тоғышардың тойы» қойылымында «немістер» қазақша өлең-жыр айтып, домбыра тартатын «шеберлігінің» үстіне кейбір кейіпкерлердің «қазаққа айналып кетуі» және «авторды елемеу, оның шығармашылық мұрат-мақсатымен есептеспей өзінің ыңғайына бұрып алу – бұл режиссердің жұмысында кездесіп тұратын құбылыс» (Құндақбайұлы 257) ретінде қабылданды. Осы тұста Болат Атабаевтың сахна кеңістігін жаңаша қолдануға талпынысын айта кеткен жөн. «Шағала» (1998) спектаклінде алғашқылардың қатарында шымылдықты алып тастап, көрермен залға толықтай отырмағанына қарамастан спектакльді бастап кетеді. Бастапқыда көрермендер бұл тәсілді тосырқай қабылдағаны рас. Осылайша, Атабаев режиссурасы арқылы қазақ театрында көрерменді «жайлылық аумағынан» шығарудың алғашқы ізденістері басталған еді.

Ғасырлар тоғысындағы қазақ театрының бір өкілі Гулсина Миргалиеваның «Конвейер» (2001) және «38 немесе Қарақұрт» (2004) спектакльдері сахна мамандарын дүр сілкіндірді. Режиссер Миргалиеваның «38 немесе Қарақұрт» туындысы эклектика ретінде қабылданды. Абай Құнанбайұлының өлеңдері мен «Ескендір» поэмасының желісімен қойылған шығармада декорациясыз сахна көрсетілді және актерлік өнердегі интерактивтілік пен денелік интерпретация басым болуымен ерекшеленді. Қарап отырсақ, аталған сипаттар постдрама эстетикасымен сабақтас. Оған қоса, аталған екі режиссердің сахналық материалдарды жаңаша пайымдау арқылы тың мағына тудыруға ұмтылысы байқалады. Олар шығармада бұрындары назардан тыс қалған астарлы мәндерді ашып, оның мағыналық кеңістігін кеңейтуге бағытталған режиссерлік ізденістерге барған. Ұлттық шеңберде қарастырылып жүрген дүниетанымдық мәселелерді жалпыадамзаттық контекстте көтерді. Аталмыш қойылымдарда зерттеуші Алесенкова тілге тиек еткен «трансмағыналық құрылымдар» мен «мағынаны модельдейтін» (2) формалар алға шықты. Дәл осы шақта отандық постдрамалық эстетиканың алғышарттары қалыптасқандықтан оны – «қазақстандық өтпелі постдрамалық ізденістер» толқыны деп атаймыз.

Постдрамалық театр эстетикасы дәстүрі қалыптасқан қазақ сахна өнерінде бірден жол тауып кетті деуге болмайды. Дәстүрлі режиссерлік-қойылымдық ұстанымдармен жұмыс жасайтын Есмұхан Обаев, Хүсейін Әмір-Темір, Жанат Хаджиев, Тұңғышбай Жаманқұлов, Әубәкір Рахимов, Нұрғанат Жақыпбай, Қуандық Қасымов, т.б. сынды аға буын режиссерлердің шығармашылығында ұлттық сана мен рухты ұлықтайтын, пайым-парасаты кемел қойылымдар туып жатты. Режиссерлер жалпыадамзаттық ортақ мәселелерге де назар аударды. «Kazakh academic drama theatres, like all the theatres in Kazakhstan and the CIS, are trying to find answers to

questions such as how to respond to the negative challenges of time and to preserve the eternal moral values of the mankind, and how to oppose evil in all its forms» (Askhat Mayemirov, et al 205).

Қазіргі таңда да Әлімбек Оразбекұлы, Болат Ұзақов және Нұрлан Жұманиязов, Асхат Маемиров сынды режиссерлер ұлттық дәстүрлі мектепті жалғастырып, классикалық шығармаларды жаңғыртудың жолында тың интерпретациялар ойлап табуда. Мәселен, режиссер Әлімбек Оразбекұлы 2024 жылы сахналаған Мұхтар Әуезовтың «Еңлік-Кебек» трагедиясының жаңа нұсқасында Нысан абыз бейнесі ұлттық дәстүрдің қорғаушысы ретінде шешіліп, автор идеясын ашудың тың бағытын қалыптастырған еді. Бұл қойылымда біз режиссердің автор идеясын бірінші орынға қоятындығын байқаймыз. Демек, қазіргі таңда да репрезентативтік, иллюстративтік қойылымдық жүйе әлі де сақталып отыр деуге негіз бар.

Қазақстандық постдрамалық театр тәжірибесінің екінші толқыны – Фархад Молдағалиев, Дина Жұмабаева, Елік Нұрсұлтан, Айдын Салбан, Баатырбек Шамбетов, Жұлдызбек Жұманбай сынды режиссерлердің шығармашылықтарымен байланысты. Бұл кезеңді – 2010 – 2020 жылдар аралығындағы «алғашқы постдрамалық қойылымдар» толқыны деп атаймыз. Бұл туралы: «Қазақ театры кеңестік кезеңде қалыптасқан шеңберден шығып, әлемдік мәдениеттің ықпалымен жаңа жаңғыру кезін бастан кешіруде, маңызды үдерістің бірі – мультмедиалық технологияларды кеңінен енгізу, сондай-ақ классикалық және заманауи драматургияны жаңаша интерпретациялау болып табылады. Бұл үдерістер театр өнерінің тек формасын ғана емес, сонымен қатар оның мазмұнын да өзгеріске ұшыратты» (84) деген зерттеуші Анар Еркебай. Ғалымның бұл пікірі XXI ғасырдың екінші онжылдығына қадам басқан қазақ театрының даму үдерісін нақты көрсететін ғылыми пікір.

Отандық режиссерлердің алғашқы толыққанды постдрамалық қойылымдарының басты ерекшелігі драматург мәтінінің, оның мағынасы мен идеясын ішінара немесе тұтастай қайта құруымен анықталды. Аталған режиссерлердің бірқатар қойылымдарындағы мазмұн тудыру үдерісінде постдрамалық театр эстетикасына тән «паратаксис», «бір мезеттілік», «белгілердің тығыздығымен ойнау», «денелік» (Леман 139-158) сынды сипаттарды анықтауға болады. Соның нәтижесінде классикалық және заманауи драматургияға, ұлттық шығармаларға деген жаңашыл көзқарастарды байқаймыз. Атап айтқанда, Елік Нұрсұлтанның «Лир патша» (2016), Фархад Молдағалиевтің «Құлагер» (2020), Дина Жұмабаеваның «Войцек» (2018), Баатырбек Шамбетовтың «Шолпанның күнәсі» (2018), т.б. қойылымдары ұлттық сана мен рухани ізденістерді көрсететін әлеуметтік астары мол, көркемдік идеясы кемел шығармалар қатарына енді.

Бүгінгі отандық театрлық үдерістің әлемдік сахна өнерінің тенденциялары үрдісімен қатар дамып отырғандығын зерттеулерден тануға болады. Әсіресе, классикалық шығармаларды жаңа үн, соны серпінмен сахналаудағы режиссерлер ізденістері назардан тыс қалған емес. «The way national classics are reimagined in global performing arts reflects contemporary artistic trends. This transformation occurs in diverse and unexpected ways, often stemming from individual director's creative visions» (Akimbek et al., 1). Жаңа буын режиссерлердің тың театрлық формаларды меңгерудегі талпыныстары зерттеушілер тарапынан көп қолдау тапты.

Үшінші толқынды 2020-дан бастап қазіргі уақытқа дейінгі аралықты қамтитын «отандық постдрамалық театр» толқыны ретінде қарастыруға болады. Бұл кезеңде Гауһар Адай («Жұбан», 2020), Әлібек Өмірбекұлы («Құйын», 2023), Мейрам Хабибуллин («Әпке», 2023), Рача Макатаев («Анна Каренина», 2025), Аридаш Оспанбаева («Кассандра таңбасы», 2023), Заңғар Ахмет-Қазы

(«Макбет», 2024) сынды бір топ жас режиссерлердің шығармашылық ізденістері айқын көрінді. Олардың бірқатар сахналық тәжірибелерінде дәстүрлі драматургиялық құрылымнан алшақтау, режиссерлік интерпретацияның күшеюі, сахналық тілдің жаңаруы және заманауи театрлық құрылымдарды қолдану үдерістері байқалады. Әсіресе, режиссурадағы постоталшылдық дискурс аясындағы ізденістер спектакльдердің көпқабатты философиялық-мағыналық деңгейінен аңғырылады. Олардың қойылымдарында автор (драматург) шығармасы бар болғаны «желеу» ғана болып қалады. Яғни, белгілі бір автордың шығармашылық желісін негізге алудан гөрі, туындының мазмұнын жаңаша пайымдап, ары қарай сол шығарманың контекстінде режиссерлік идеяны сахналау арқылы жүзеге асыру алдыңғы қатарға шықты. Сондықтан заманауи режиссерлік жұмыстарда репрезентативтілік емес, авторлық бастау басымдылық танытып отыр.

Аталған үшінші толқында қазақ театр режиссураның белсенділік деңгейі анық байқалды. «Постдрама Қазақстанның театрлық өнерінде басқа елдерге қарағанда әлдеқайда кеш байқалды. Дегенмен соңғы онжылдықта режиссерлердің батыл қиялдары алуан түрлілігімен таң қалдырады: компьютерлік технологияларды қолданатын заманауи сценография, декорациядағы минимализм, натуралистік декорацияны алмастыратын концептуалды инсталляциялар; мәтіннің болмауы немесе оны баяндау ретінде пайдалану, кейде көрерменге тікелей сөйлеу; сахналық әрекетті көрермен залында өткізу, көрерменді сахнаға отырғызу; тірі дыбыс, әртүрлі жанрларды араластыру және тағы басқа эксперименттер» (Ембергенова, Кабдиева 86) туындағанын көреміз.

Осы шығармашылық ағым аясында режиссурада сахналық шығарманың көркемдік мағынасы тек драмалық мәтін арқылы ғана қалыптаспайды. Керісінше, мағына бірнеше деңгейдегі көркемдік элементтердің өзара байланысы арқылы туындайды. Мұндай жағдайда режиссер спектакльдің семантикалық құрылымын қалыптастыруда визуалдық бейнелерді, дыбыстық ортаны, актер пластикасын, сахналық кеңістікті, жарық пен мультимедиалық құралдарды біріктіре отырып, көпқабатты мағыналық жүйе құрайды. Яғни, спектакльдің идеялық мазмұны формалық деңгейдегі белгілер (көрініс, дыбыс, сөз, қимыл) мен ментальдік деңгейдегі ұғымдар мен символдардың өзара әрекеттесуі арқылы ашылды.

Ресей зерттеушісі Виктория Алесенкова «XXI ғасырдағы белгілі еуропалық және ресейлік режиссерлердің көптеген театрлық қойылымдарында дәстүрлі драмалық театр парадигмасынан тыс қалдырылатын сипаттар басымдылық танытады – перформативтілік, интертекстуалдық, ритуалды сипаты, коллаж құрылымы және т.б. кәсіби ортада бұл құбылыс «постдрамалық театр» деген атауға ие болды» (Алесенкова, 2015) деген пікірін қазақстандық театр тәжірибесіне де тән екенін айтқан жөн. Ғалым айтқан сипаттар қазіргі отандық режиссерлердің қойылымдарында жиі көрініп жүр.

Қазақстандық постдрамалық театр үдерісінің белгілі өкілдерінің бірі Әлібек Өмірбекұлының бірқатар қойылымдарынан аталған парадигмаға тән белгілерді айқын аңғаруға болады. Әсіресе режиссердің көркем тәсілдері өткен тарихымызға және халықтың рухани дамуына қатысты сыни пайым мен шығармашылық рефлексияны жеткізу құралы ретінде қызмет ететіндігі назар аудартады. Осы тұрғыдан алғанда Әлібек Өмірбекұлының шығармашылығындағы көркемдік және ғылыми-зерттеушілік жағынан елеулі нысандардың бірі – «Турандот» трагикомедиясы.

Жалпы, Карло Гоццидің «Турандот ханшайым» комедиясы еліміздің өнер ордаларында жиі қойылатын туынды қатарында. Алғаш рет 1994 жылы Мұтар Әуезов атындағы Қазақ ұлттық драма театрында Тұңғышбай Жаманқұловтың режиссурасымен сахналанса, 2023 жылы 26 қаңтарында Түркістандағы Райымбек Сейтметов

атындағы сазды драма театрында режиссер Қуандық Қасымов қойған еді. Аталған екі спектакльде репрезентативтік тәсілмен сахналанып, алғашқы орынға драматургтың айтар ойы және кейіпкерлер бейнесін жасаған актерлік құрамның шынайы ойынына жете көңіл бөлінген еді. «Режиссер актердің бойында өлуі керек» деген ұстаным аясында жасалған бұл қойылымдарда режиссерлер актерлік шеберлік арқылы автордың идеясын ашып көрсетуге ұмтылды. «Турандот ханшайым» – әр режиссердің тапқырылығы мен көзқарасына байланысты құбыла түсетін драматургиялық құрылым кеңсітігі кең шығарма. Осы күнге дейін қай «Турандотты» көрсеңіз де – режиссерлер пьеса желісін сақтай отырып, оқиға линиясын бұзбай сахналауға тырысады» (Ордашева 2) деген пікірмен келіспеуге болмайды.

Ал, Әлібек Өмірбекұлы комедияның жанрын трагикомедия ретінде қарастырған. Қойылым туралы өз пікірін білдірген зерттеуші Анар Еркебайға сүйенсек: «Tahауи Ахтанов атындағы Ақтөбе облыстық драма театрының қазақ труппасында Карло Гоццидің «Турандот» пьесасы бойынша заманауи режиссураның жарқын өкілі, постдрамалық театрдың ізденімпаз тұлғасы Әлібек Өмірбекұлының премьерасы өтті. Постдрамалық бағыттағы спектакль авторлық мәтіннен алыстап, метафоралар мен символизм арқылы сахнаны адамзаттық мәселелерді зерттеу алаңына айналдырған... Гротеск, фарс, ирония мен цирк элементтерін қолдана отырып, режиссер көрермендермен тікелей диалог орнатып, интерактивті театр үлгісін ұсынған. Қойылымдағы әр көрініс тек оқиғаны баяндап қана қоймай, терең мағыналық жүктемеге ие» (1) деп жазады. Ғалым пікірімен келісе отырып, қойылымдағы келесі ерекшеліктерге назар аударсақ.

Ең алдымен, режиссер Әлібек Өмірбекұлы постдрамалық театр эстетикасының тәсілдерін қолдана отырып, еліміздің саяси-әлеуметтік жағдайына қатысты өзіндік рефлексиясын жеткізуді мақсат тұтатына назар аудару қажет. Басқаша айтсақ, режиссер Гоцци пьесасының желісін сақтамайды, жеке дара фрагменттерді біріктіру арқылы қайта жаңа мазмұн жасайды. «Ақтөбе сахнасында қойылған «Турандот» трагикомедиясы түгел түркі жұртының «боламыз ба, әлде бордай тозамыз ба?» деп қайғы шеккен кезеңін баяндайды, түркі елінің ханзадасы Қалафтың елін құлдықтан құтқарып, жұртын аман сақтауы туралы айтылады» (Ордашева 3). Демек, сахнагер драматургиялық материалға тың көзқарас, жаңа оқылыммен келгенін түсінуге болады.

Өз туындысында режиссер оның фрагментарлық (коллаждық) құрылымына, сызықтық емес баяндауы мен сахналық белгілердің иерархияға бағынбауына, актердің перформативтік мүмкіндіктерінің алдыңғы қатарға шығуына жіті мән беріп, сол арқылы мазмұн тудырудың басқа жолын таба алды. Оқиғалар бір желімен емес, мағыналық астардың ішкі ағысымен құрастырылады. Спектакльдегі әрбір көрініс дербес оқиға-пазл іспетті. Сахналық көріністер бір-бірімен бірден логикалық байланысқа түспейді, бірақ көрермен оларды біртіндеп «жинақтау» арқылы ортақ мағыналық картинаға жақындай түседі. Бұл тәсіл постдрамалық театр эстетикасындағы сахналық элементтердің иерархиялық емес қатар орналасу принципімен сабақтасып жатыр. Ханс-Тис Леман постдрамалық театрдың негізгі белгілерінің бірі ретінде «паратаксис», яғни белгілер мен сахналық элементтер арасындағы қатаң иерархияның жойылуын айтады (132-139). Осылайша, «Турандот» спектаклінде жарық, музыка, актердің денелік әрекеті және сахналық бутафория бір ғана сюжеттік ақпаратты жеткізуші құралдар қызметімен шектелмей, дербес мағыналық белгілер ретінде де әрекет етеді.

Қойылымда көтерілген маңызды тақырыптардың бірі – махаббат ұғымының заманауи қоғамдағы трансформациясы. Спектакльде интермедия ретінде ұсынылған әйел мен күйеуі арасындағы

«күлкілі» эпизод алғашқы қарағанда комедиялық сипатта көрінгенімен, оның астарында қазіргі қоғамда жиі байқалатын материалдық құндылықтарға негізделген, дүниеқоңыздықпен астасқан «махаббат» түсінігіне қатысты өткір ирония жатыр. Бұл эпизодта режиссер қоғамдағы прагматизмді, тиімділік пен нақты нәтижені ғана қолдайтын жандардың қарым-қатынасын, махаббат сезімінің материалдық мүдделермен алмастырылуын әшкерелейді.

Осы сахна негізгі драмалық желідегі Турандоттың махаббатқа деген көзқарасымен салыстыра көрсетіледі. Махаббат сезімінің мәнін түсіне алмай қалған Турандот бейнесі арқылы режиссер адам психологиясының күрделі қатпарларын ашуға ұмтылады. Ханшайымның сезім әлеміндегі салқындық пен жатсыну оның балалық шағында бастан кешкен психологиялық жарақатымен байланыстырылады. Спектакльдегі драмалық шиеленістің түп негізі де осы трагедиялық оқиғадан бастау алады: ел патшасы, яғни Турандоттың туған әкесі оның көз алдында патшайымды (туған анасын) бақылыққа жөнелтеді. Мұндай қатыгез көрініс баланың нәзік психикасына ауыр соққы болып тиіп, оның санасында терең жан жарақатына айналады. Осы психологиялық зақымның салдарынан Турандоттың бойында ер адамдарға деген өшпенділік пен кек туған. Уақыт өте келе бұл сезім тек жеке адамға деген жеккөрушілік деңгейінде қалмай, отбасылық институты, махаббат пен іңкәрлік сезім ұғымдарын толықтай қабылдамауға ұласқан ішкі қарсылыққа айналды. Режиссер дәл осы психологиялық тетіктер арқылы кейіпкердің сыртқы қаталдығы мен ішкі күйзелісінің арасындағы қайшылықты ашып көрсетеді. Нәтижесінде Турандот бейнесі біржақты қатыгез ханшайым емес, күрделі психологиялық драманы бастан кешкен тұлға ретінде көрінеді. Режиссерлік идеяның тағы бір кілті — Турандоттың қолында жүретін қуыршақ. Режиссер ол арқылы ханшайымның бар болғаны билік қолындағы ойыншық екендігін айқындай түседі. Бұл ой пьесаның жаңа мағынасын ашады.

Тура осындай мағыналық трансформация Қалаф бейнесіне де жасалған. Спектакльде Турандоттың барлық жұмбақтарын қиындықсыз шешіп, ақылы мен шексіз махаббатының күшімен ханшайымға қолы жететін ғашық Қалафты емес, бала күнгі жанға түскен дерттің кесірінен (бауырының көз алдында өлтірілуі), махаббат пен биліктің ауыртпалығынан өз «менін» жоғалтқан дәрменсіз адам ретінде көрінеді.

Режиссер Әлібек Өмірбекұлының шығармашылық лабораториясына, стиліне тән тағы өзгешелік спектакльдерінде дәстүрлі мағынадағы басты кейіпкердің болмауы. Қойылымдағы дәстүрлі мағынадағы орталық қаһарманның болмауы да постдрамалық құрылымның маңызды белгілерінің бірі ретінде қарастырылады. Оны кейіпкерлер арасындағы «паратаксис» десек, режиссер үшін әр кейіпкердің жан-дүниесінде өтіп жатқан психологиялық құбылыстың ішкі мәні, оның туындау салдары маңызды. Себебі режиссер кейіпкердің тарихына flashback жасап, оның дәл қазіргі қадамдары мен шешімдеріне негіз ретінде көрсетеді.

Әр кейіпкерге осындай зерттеумен келген режиссердің түпкі идеясын құрастыруда актерлік ойынның да модификацияланатындығын аңғару қиын емес. Әлібек Өмірбекұлының қойылымдарында актер дәстүрлі драмалық театрдағыдай кейіпкердің психологиялық бейнесін жасаушы қызметімен ғана шектелмей, өзінің денелік қатысуы мен сахналық әрекеті арқылы спектакльдің мағыналық құрылымын қалыптастыруға қатысатын басты фигура. Ол актерлерден үдерістілікті (процессуальность) талап етеді. «Рольді сомдау барасында актерге кейіпкердің күй-хәліне кіру маңызды емес, өзінің реакциясын, сол сәттегі ішкі құбылысын ойнай алу маңызды. Режиссерлік шешімде ситуацияның сыртқы көрінісінен гөрі, сол ситуациядағы актердің ішкі күйін ашуына басымдық беріледі. Актердің құралы – шынайылық, табиғи болмысты таза сақтай алғаны» (Ордашева 3). Яғни, актер күні бұрын

табылған және қайталанатын сезімдерді емес, сахнаның үстіндегі «дәл қазір, осы сәттегі» актердің сезімдерін үдерісте жеткізе білуі тиіс. Бұл үдеріс Ханс-Тис Леман сипаттаған постдрамалық театрдағы «денелік» ұғымымен сабақтас (154-158).

Актерлер көрермендермен интерактивке түсіп отыруы да қазіргі театрдағы төртінші қабырғаны бұзып, тамашалаушыны «жайлылық жағдайынан» шығарудың бір тәсілі екендігін білеміз. Осы ретте көрермен бұл интерактивті дұрыс қабылдап, спектакльдің мағыналық жүктемелеріне реакция білдіре алады.

Режиссер спектакль жанрын трагикомедия ретінде анықтағанымен, қойылымның жанрлық табиғаты әлдеқайда күрделі екені байқалады. Спектакльдің көркемдік құрылымында комедиялық элементтермен қатар мистикалық және триллерге тән белгілер кездеседі. Елестердің пайда болуы, жұмбақ өлімдердің орын алуы, белгісіздік (саспенс) атмосферасы қойылымның жанрлық құрылымын күрделендіріп, гротесктік-ирониялық және комедиялық-триллерлік сипаттарға жақындатады. Сахнадағы ойын-өмір көріністері гротеск арқылы жеткізіледі. Гротеск тәсілі әлеуметтік шындықты әдейі гиперболизациялау арқылы көрсетуге мүмкіндік туғызған. Осылайша, спектакльдегі комедиялық элементтер тек күлкі тудыру құралы емес, керісінше, режиссердің азаматтық-авторлық ұстанымын жеткізетін көркемдік құрал ретінде қызмет атқарады.

Қойылымда әлемде махаббатың жоғалып бара жатқандығы, адамдар арасындағы рухани жалғыздық пен шарасыздық күшейіп келе жатқаны туралы ой алға шығады. Осылайша, режиссер «Турандот» деп атаған спектаклінде қазіргі замандағы адамның ішкі күйзелісін, қоғамдағы сенім дағдарысын және адамдар арасындағы қарым-қатынастың рухани жұтаңдануын көркемдік тұрғыда бейнелеуге ұмтылады. Нәтижесінде қойылым тек классикалық пьесаның жаңа сахналық нұсқасы ғана емес, сонымен қатар қазіргі қоғамның әлеуметтік-философиялық мәселелерін қозғайтын күрделі постдрамалық театрлық туынды деуге негіз береді.

Нәтижелер

Авторлар Қазақстан сахна өнеріндегі постдрама эстетикасының тууы, қалыптасуы мен дамуын зерттеу нәтижесінде оны шартты түрде үш толқынға бөліп қарастырды (1-кесте).

Алайда, бұл кезеңдеу тек хронологиялық межелерге емес, режиссерлік ойлау жүйесі мен сахналық тілдегі сапалық өзгерістерге негізделіп жасалды. Осыған байланысты әр толқынды айқындауда бірнеше өзара сабақтас көркемдік өлшемдер басшылыққа алынды: драматургиялық мәтіннің сахналық құрылымдағы қызметінің өзгеруі, режиссерлік авторлықтың күшеюі, сахналық тілдің вербалды мәтіннен тыс компоненттерінің белсенділігі, фрагментарлық және коллаждық құрылымдардың қолданылуы, актердің тәндік және шығармашылық нысан ретіндегі қызметінің кеңеюі, сондай-ақ көрерменмен қарым-қатынастың өзгеруі.

Бірінші толқын – 1996-жылдар мен 2010-жылдар аралығы. Бұл толқын еліміздің әлеуметтік-мәдени кеңістігіндегі түбегейлі өзгерістермен байланысты. Тәуелсіздікпен қатар келген шығармашылық еркіндік дәстүрлі театрлық ойлау жүйесіне өзгеріс әкелді. Яғни, режиссер драматургиялық мәтінді сахнада дәлме-дәл жүзеге асырмай, оны өзіндік көркемдік пайымдауымен, тың шешіммен жеткізуге ұмтылды. Сондықтан бірінші толқынның негізгі белгісі постдрамалық театрдың алғышарттары байқалған режиссерлік ізденістерден көрінді. Демек, бұл толқынның бастауы белгілі бір режиссер шығармашылығымен шектелмейді. Ол ұлттық театр тәжірибесінде мәтіннің сахналық мағынасын қайта қарауға, режиссерлік интерпретацияның дербестігін арттыруға бағытталған үрдістердің жинақталуымен айқындалды. Болат Атабаев режиссурасында драмалық мәтіннің өктемдігін әлсірету үдерісі жүрсе, Нұрқанат

№1 кесте. Қазақстандық постдрамалық театрдың үш толқыны мен негізгі ерекшеліктері:

Толқын	Атауы	Сипаттамасы мен ерекшелігі
I толқын 1996-2010 жылдар аралығы	Өтпелі толқын – отандық постдрамалық ізденістердің алғашқы алғышарттары басталды	Драмалық мәтіннің абсолютті үстемдігін әлсіретуге бағытталған алғашқы тәжірибелер, режиссерлік еркін интерпретациялар; театрлық жанрлар мен эксперименттер; дене қимылдары арқылы ой жеткізудегі жаңаша талпыныстар.
II толқын 2010-2020 жылдар аралығы	Алғашқы толқын – отандық постдрамалық қойылымдардың тууы мен қалыптасу шағы	Мәтін, дене, кеңістік, дыбыс, бейне сияқты сахналық компоненттердің қатар мағына жасауы (паратаксис белгілері); мәтіннен қарағанда дене арқылы мағына жеткізудің күшеюі; фрагменттілік құрылымды қолдану және оның жүйеленуі;
III толқын 2020-ден бастап қазіргі кезді бірге алғанда	Отандық постдрамалық театр толқыны – толыққанды постдрама эстетикасымен сахналанған қойылымдардың дамуы	Паратаксисті қолданудың күрделенуі; спектакльдерде репрезентативтілік емес, авторлық бастаудың басымдылығы; гибридтік жанрлардың көбеюі; мультимедианы батыл қолдану; көрерменнің бақылаушыдан белсенді қатысушыға айналуы (интерактивтілік), перформативтіліктің басымдылығы, үдерістік сипаттың күшеюі.

Жақыпбай шығармашылығында бейвербалды әрекеттер арқылы (хореографиялық қимыл-қозғалыстар), тәнді сөйлету үдерістері өтті. Ал, Гүлсина Миргалиеваның режиссурасында жанрлық эксперименттер жүзеге асып жатты. Сонымен қатар, режиссурада ұлттық құндылықтарды жаңаша, Кеңестік идеологиядан ада пайымдауға деген көзқарас қалыптасты.

Екінші толқын — 2010-2020 жылдармен белгіленуі хронологиялық межеге негізделмейді. Осы шақта жанрлық эксперименттер мен формалық ізденістер көбейді. Классиканы өзектендіру үдерісі кең таралды. Түрлі сахналық эффектілер қолданыла бастады. Атап айтқанда, «жаңбыр», «қар», «дауыл» және «түтін» сынды табиғат құбылыстарын сахналық шешімдерге сай түрлендіріп пайдалану мықты көркемдік тәжірибелерге негіз болды. Сахналық тіл техникалық мүмкіндіктердің әсерімен күрделене түсті. Көптеген қойылымдар театрлық семиотика мен символға негізделіп, дрмалық мәтін қысқарып, оның орнына дене әрекеттеріне, пластикалық қимылдарға бұрынғыдан да мол орын берілді. Хореографиялық компонент қосымша (жеке-дара) номер есебінде емес, спектакльдің идеялық өзегінен тартылған, басты ойды толықтыратын, мәтін мен актерлік шеберлік сынды негізгі мазмұн тудырушы рольге ауысты. Актердің сахнада тіршілік ету тәсілдері өзгерді. Әсіресе, режиссерлер өз идеяларын дұрыс жеткізу мақсатында актерлермен жұмыс жасау барысында Брехттің «оқшаулану» эффектісі мен рольден «алшақтау» ұстанымдарын қойылымдарына көптеп қолданды. Сонымен қатар, екінші толқын шағында постотаршылдық дискурсты қолдаған спектакльдердің саны артты. Дәл осы уақытта отандық сахналық өнерде постдрамалық ізденістер көркемдік жүйе ретінде орныққаны байқалды.

Үшінші толқын — 2020-жылдардан қазіргі күнге дейінгі уақытты қамти отырып, спектакльдерде репрезентативтілік қасиеттің азайып, режиссурада авторлық ойдың басымдылығын көрсетіп отыр. Фрагментарлық құрылым мағына туғызудың жаңа құралы ретінде кең қанат жайды. Сахнаны безендіруде мультимедианы қолданудың жаңа мүмкіндіктері туындады. Сахналық мәтінді визуалдық драматургия ығыстырған қойылымдар басым түсті. Актерлік шеберліктің сипаты өзгеріске ұшырады. Актер кейіпкерді бейнелеуші емес, спектакльдің мағынасын қалыптастыруға араласатын шығармашылық тұлғаға айналды. Қойылымдағы әрекет

қатып қалған нәтижені көрсетпей үнемі үдерістік сипатта көрінді.

Сондықтан белгілі бір қойылымды постдрамалық деп тану бір ғана белгіге сүйенбеуі тиіс. Себебі, мультимедианы қолдану спектакльді постдрамалық етпейді; сол сияқты мәтіннің қысқартылуы немесе фрагментарлық құрылымның болуы да жеткілікті өлшем емес. Постдрамалық сипат осы элементтердің режиссерлік концепция аясында өзара байланысып, драматургиялық мәтіннің дәстүрлі ұйымдастырушы қызметін қайта атқаруға әкелуінен туындайды. Жоғарыда айтқан «үш толқын» моделі хронологиялық сипаттамадан қарағанда ғылыми талдауға тиімді межелік шек деп қабылдаған жөн. Себебі, ұсынылып отырған кезеңдеу абсолютті немесе қатаң тарихи шекара ретінде емес, Қазақстандағы постдрамалық режиссураның көркемдік дамуын жүйелеуге арналған шартты ғылыми модель есебінде қарастырылғаны дұрыс. Өйткені, жекелеген режиссерлердің шығармашылығында әр кезеңнің белгілері қатар көрінуі немесе бір-бірімен қабаттасуы да мүмкін. Осылайша, мағыналық-көркемдік трансформацияларға қол жеткізуде режиссерлер еуропалық үлгіні тікелей жалғастырушы емес, ұлттық театр дәстүрімен өзара ықпалдасуы нәтижесінде көркемдік құбылыс жасап, постдрама эстетикасын жаңа мазмұн тудырудың қажетті парадигмасы ретінде қолданып отыр.

Негізгі тұжырымдар

Зерттеу нәтижесінде отандық режиссерлер еуропалық постдрамалық театрдың көркемдік әдіс-тәсілдерін ұлттық сахна тәжірибесіне механикалық түрде көшірмей, оларды ұлттық дүниетаным мен заманауи әлеуметтік-психологиялық мәселелерді пайымдаудың және жаңа көркемдік мағына қалыптастырудың тиімді құралына айналдыра алғаны анықталды. Бұл үдерісте адам болмысының ішкі әлемін, психологиялық күйзелістерін, рухани ізденістерін және оның «түпкі мәнін» ашуға деген ұмтылыс режиссерлік туындыгерліктің маңызды бағытына айналған.

Отандық постдрамалық режиссураны шартты түрде үш толқынға бөлу оның туындау алғышарттары, қалыптасу және даму кезеңдерін жүйелеуге мүмкіндік берді. Осы ретте дәстүрлі және постдрамалық режиссураның айырмашылықтары айқындалып, драматургиялық мәтіннің сахналық тұтастықты айқындаушы негізгі фактор ретіндегі қызметінің өзгеруі, режиссерлік авторлықтың күшеюі, сахналық белгілердің иерархиясыздануы, фрагментарлық құрылым, үдерістік әрекет және актердің шығармашылық тұлға ретіндегі денелік қызметінің артуы негізгі көркемдік ерекшелік ретінде белгіленді.

Әлібек Өмірбекұлының қойылымдары негізде фрагментарлық және коллаждық құрылымдардың жаңа көркемдік мағына қалыптастырудағы режиссерлік әдісі екендігі сараланып, олар режиссердің саналы көркемдік пайымдауы мен шығармашылық рефлексиясы негізінде жүзеге асатыны көрсетілді.

Сонымен қатар актермен жұмыс жасаудың шығармашылық лабораториялық үлгісі талданып, актердің дәстүрлі мағынадағы кейіпкер бейнелеуші орындаушы ретіндегі қызметі кеңейіп, оның жеке тәжірибесі, физикалық қатысуы, суырып-салмалық мүмкіндігі мен эмоционалдық реакциясы спектакльдің мағыналық құрылымын қалыптастыратын маңызды компоненттерге айналатыны анықталды.

Осылайша, постдрамалық режиссураның Қазақстан театрындағы басты трансформациясы мәтіннен түбегейлі бас тартуында емес, спектакльдің көркемдік мағына жасаудың көпдеңгейлі сахналық жүйеге айналуынан көрінеді.

Қорытынды

Жүргізілген зерттеу Қазақстан театрындағы постдрамалық режиссураның қалыптасуын сырттан енген дайын көркемдік модель ретінде емес, ұлттық театр дәстүрі мен заманауи режиссерлік ізденістердің

тоғысында қалыптасқан шығармашылық құбылыс деп қарастыруға мүмкіндік береді. Зерттеуде ұсынылған үш толқындық модель Қазақстандағы постдрамалық режиссураның даму барысын сапалық өзгерістер аясында пайымдауға мүмкіндік берді. Сонымен бірге Қазақстан театрындағы постдрамалық режиссураны еуропалық тәжірибенің тікелей жалғасы ретінде қарастыруға болмайды. Зерттеу нәтижелері постдрамалық көркемдік тәсілдердің ұлттық театр дәстүрімен, тарихи жадпен, мәдени кодпен және қазіргі әлеуметтік – мәдени мәселелермен тоғыса отырып қайта пайымдалатынын көрсетті. Осы ықпалдастық постдрамалық эстетика отандық сахнада дайын форманы қайталау құралы емес, ұлттық мазмұнды жаңа сахналық тіл арқылы тұжырымдаудың мүмкіндігіне айналып отыр. Сондай-ақ, постдрама парадигмасы Қазақстанда түбегейлі орныққан және біркелкі қалыптасқан театрлық жүйе емес, әлі де өзгеру үстіндегі ашық көркемдік құбылыс екенін аңғартты.

Зерттеу нәтижелері отандық сахналардағы постдрамалық эстетиканың қазіргі дамуында перформативтік ізденістердің барған сайын маңызды орын алып келе жатқандығын да байқатты. Бұл спектакльдердегі үдерістік сипаттың басымдылығынан, әрекет үстінде қолданылатын сценографиядан, үнемі өзгеріп отыратын финалдан, актердің сахнадан ішкі күйін көрсетуге күш салатындығынан анық байқалып отыр. Осы тұрғыдан перформативтік ізденістер постдрамалық режиссураның кейінгі дамуындағы жаңа көркемдік бағдарды айқындап, спектакльдің алдын ала бекітілген нәтижесіне қарағанда, орындау барысында қалыптасатын ашық үдеріс деп пайымдауға мүмкіндік береді.

Авторлардың үлесі

Н. Құмарғалиева – зерттеу тақырыбы бойынша кешенді ғылыми жұмыс жүргізді; негізгі мәтінді жазу, дәйексөздер іздеу, зерттеу нәтижелері мен қорытындыларын анықтады.

М. Жаксылыкова – редакциялау жұмыстарын атқарды, мақаланың ғылыми мазмұны мен қорытындыларын нақтылады, мақаланы жариялауға дайындады.

Вклад авторов

Н. Кумаргалиева – провела комплексное научное исследование по теме; осуществила написание основного текста, поиск и подбор цитат; сформулировала результаты исследования и основные выводы.

М. Жаксылыкова – осуществила редакторскую обработку текста, уточнила научное содержание и выводы статьи, подготовила статью к публикации.

Contribution of authors

N. Kumargaliyeva – conducted comprehensive scholarly research on the topic; wrote the main text and searched for and selected relevant quotations; formulated the research findings and main conclusions.

M. Zhaxylykova – edited the manuscript, refined the scholarly content and conclusions of the article, and prepared the manuscript for publication.

Дереккөздер тізімі:

Akimbek Askar, et al. «The Transformation of Kazakhstan's National Classics in World Performing Arts». *De Gruyter. Open Cultural Studies* 2025; 9:20250049. https://www.researchgate.net/publication/389550749_The_Transformation_of_Kazakhstan's_National_Classics_in_World_Performing_Arts DOI.org/10.1515/culture-2025-0049. Қарастырылған уақыты 6 ақпан 2025.

Алесенкова, Виктория. «Постдраматический театр: на пересечении смысловых пространств». *Современные проблемы науки и образования*. 06.10. 2014. №5. URL:https://science-education.ru/ru/article/view?id=14772. Қарастырылған уақыты 6 қазан 2014.

Алесенкова, Виктория. «Эстетическая логика» постдраматического театра Х.-Т. Лемана: pro et contra». *Фундаментальные исследования*. 2014. №12 (часть 8). с.1785-1788. https://fundamental-research.ru/jats.36442.xml. Қарастырылған уақыты наурыз 2026.

Carlson, Marvin. «Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance». *Rev. Bras. Estud. Presença*, 5, №3, 577–595. December 2015. DOI:10.1590/2237-266053731 https://www.scielo.br/j/rbep/a/r8zgnLShM6vGGT6VpLCWGZw/?lang=en Қарастырылған уақыты желтоқсан 2015.

Elhalafawy Aiman, et al. «From Text to Performance: A Lehmannian Study of Postdramatic Strategies in Churchill's Escape Alone and Stephens' Light Falls». *Journal of Language Teaching and Research*, Vol. 16, No. 6, pp. 1824–1832, November 2025. https://doi.org/10.17507/jltr.1606.04 Қарастырылған күні қараша 2025.

Ембергенова, Альфия и Сания Кабдиева. «Креативные подходы и пластические решения в современной режиссуре Казахстана». *Central Asian Journal of Art Sdudies,* т. 8, № 3, 2023, с. 85 - 99, DOI: 10.47940/cajas.v10i3.710. Қарастырылған уақыты қыркүйек 2023.

Еркебай, Анар. «Қазақ режиссурасының қазіргі тенденциялары: дәстүр мен инновация синтезі». *Жергілікті және халықаралық конференциялар платформасы.* (2), 83–93. Retrieved from https://confpro.uz/index.php/conference/article/view/55. Қарастырылған уақыты сәуір 2025.

Құндақбайұлы, Бағыбек. *Заман және театр өнері*. Алматы, Өнер, 2001.

Леман, Ханс-Тис. *Постдраматический театр*. Москва, ABC design, 2013.

Mayemirov Askat, et al. Ethnic and Cultural Aspects in the Development of Kazakh Theatres During the Independence Period: The Problems of Human Existence. *Folklore Electronic Journal of Folklore*. 62: 201-224. December 2015. http://dx.doi.org/10.7592/FEJF2015.62.kazakh Қарастырылған уақыты желтоқсан 2015.

McClelland, Richard. «Between Postdramatic Text and Dramatic Drama: Recent German-Language Playwriting by Lukas Barfuss and Katja Brunner». *Humanities* 2020, 9 (3), 61; doi:10.3390/h9030061. www.mdpi.com/journal/humanities Accepted: 6 July 2020.

Ордашева, Сағадат. «Әлібек Өмірбекұлы «Турандот» трагикомедиясын сахналады». 28.02.2025 https://adebiportal.kz/kz/news/view/alibek-omirbekuly-turandot-tragikomediiasyn-saxnalady__10000134

Сығай, Әшірбек. *Театр тағлымы.* Алматы, Парасат, 2003.

References

Akimbek Askar, et al. «The Transformation of Kazakhstan's National Classics in World Performing Arts.» *De Gruyter. Open Cultural Studies* 2025; 9:20250049. DOI.org/10.1515/culture-2025-0049. Assessed 6 February 2025.

Alesenkova, Viktoriya. «Postdramaticheskiy teatr: na peresechenii smyslovykh prostranstv» ["Post-dramatic Theatre: At the Intersection of Semantic Spaces." Modern Problems of Science and Education."] *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya.* 06.10.2014. № 5. URL:https://science-education.ru/ru/article/view?id=14772. Assessed October 2014. (In Russian)

Alesenkova, Viktoriya. «Esteticheskaya logika» postdramaticheskogo teatra Kh.-T. Lemana: pro et contra» ["The 'Aesthetic Logic' of H.-T. Lehmann's Postdramatic Theatre: Pro et Contra."] *Fundamental'nye issledovaniya.* 2014. № 12 (chast' 8). S. 1785–1788. https://fundamental-research.ru/jats.36442.xml. Assessed March 2026. (In Russian)

Carlson, Marvin. «Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance». *Rev. Bras. Estud. Presença,* 5, №3, 577–595. December 2015. DOI:10.1590/2237-266053731 https://www.scielo.br/j/rbep/a/r8zgnLShM6vGGT6VpLCWGZw/?lang=en Assessed December 2015.

Elhalafawy Aiman, et al. «From Text to Performance: A Lehmannian Study of Postdramatic Strategies in Churchill's Escape Alone and Stephens' Light Falls». *Journal of Language Teaching and Research*, Vol. 16, No. 6, pp. 1824–1832, November 2025. https://doi.org/10.17507/jltr.1606.04 Assessed November 2025..

Embergenova, Alfiya and Saniya Kabdieva. «Kreativnyye podkhody i plasticheskiye resheniya v sovremennoy rezhissure Kazakhstana» [Creative Approaches and Plastic Solutions in Contemporary Kazakhstani Directing.] *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol. 8, No. 3, 2023, pp. 85–99. DOI: 10.47940/cajas.v10i3.710. (In Russian)

Erkebay, Anar. «Қазақ rezhissurasynyң қazirgi tendentsiyalary: dəstүr men innovatsiya sintezi» [«Contemporary Trends in Kazakhstani Directing: Synthesis of Tradition and Innovation».] *Local and International Conferences Platform.* (2), pp. 83–93. Retrieved from https://confpro.uz/index.php/conference/article/view/55. (In Kazakh)

Lehmann Hans-Thies. *Postdramaticheskij teatr. [Postdramatic theatre.]* Moskva, ABC design, 2013. (In Russian)

Mayemirov Askat, et al. Ethnic and Cultural Aspects in the Development of Kazakh Theatres During the Independence Period: The Problems of Human Existence. *Folklore Electronic Journal of Folklore.* 62: 201-224. December 2015. http://dx.doi.org/10.7592/FEJF2015.62.kazakh.. Assessed December 2015.

McClelland, Richard. «Between Postdramatic Text and Dramatic Drama: Recent German-Language Playwriting by Lukas Barfuss and Katja Brunner». *Humanities* 2020, 9 (3), 61; doi:10.3390/h9030061. www.mdpi.com/journal/humanities Accessed: 6 July 2020.

Ordasheva, Sagadat. «Alibek Omirbekuly «Turandot» tragikomediyasyn sahnalady». [Alibek Omirbekuly has staged The Tragicomedy "Turandot".] 28.02.2025

https://adebiportal.kz/kz/news/view/alibek-omirbekuly-turandot-tragikomediiasyn-saxnalady__10000134 (In Kazakh)

Qundaqbayuly, Bagybek. *Teatrda tugan oylar [The Times and Theatre Art].* Almaty, Oner, 2001. (In Kazakh)

Sygay, Ashirbek. *Teatr taglymy. [The Lessons of the Theatre.]* Almaty, Parasat, 2003. (In Kazakh)

Кумаргалиева Назерке, Жаксылыкова Меруерт
Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ОПЫТ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОЙ РЕЖИССУРЫ В ТЕАТРЕ КАЗАХСТАНА: ХУДОЖЕСТВЕННО-СМЫСЛОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ

Аннотация. В статье рассматривается процесс формирования постдраматической режиссуры в Казахстане, ее художественно-эстетические особенности и проявления в отечественной театральной практике. Художественно-эстетические изменения, наблюдаемые в современном театральном пространстве Казахстана, определяют новые направления режиссёрских поисков и способствуют трансформации театрального языка. Эти процессы позволяют рассматривать театр не только как пространство художественного опыта, но и как объект теоретического и научного исследования. *Цель исследования* – выявить влияние постдраматической эстетики на современную казахстанскую режиссерскую практику и проанализировать трансформации в сценической структуре, художественном языке и способах создания новых смыслов. В соответствии с поставленной целью определен ряд задач: систематизировать основные художественные поиски в отечественной театральной практике; выявить особенности различия между традиционной и постдраматической режиссурой; проанализировать художественную взаимосвязь режиссерских решений с актерским исполнением, сценическим пространством и визуальными компонентами. Кроме того, авторами статьи впервые предпринята попытка условно выделить три волны формирования и развития отечественной постдраматической театральной практики. *Теоретико-методологическую* основу исследования составила концепция постдраматического театра Ханса-Тиса Лемана, а также научные труды зарубежных и отечественных театроведов. В исследовании применены театроведческий, компаративный и театрально-исторический методы. Трагикомедия «Турандот» в постановке Алибека Омирбекулы рассмотрена сквозь призму постдраматической эстетики. В *результате* исследования выявлены такие характерные признаки постдраматической эстетики в отечественной театральной практике, как деиерархизация сценических элементов, перформативное действие, телесное присутствие актера, непосредственная коммуникация со зрителем и усиление режиссерского авторства. Результаты исследования показывают, что казахстанская постдраматическая режиссура не остается вне современных мировых художественных поисков и, осваивая новые режиссерские приемы, формирует новые художественные смыслы, направленные на пробуждение национального сознания и духовное осмысление актуальных проблем. Вместе с тем установлено, что постдраматическое направление постепенно становится значимой творческой тенденцией в развитии современной казахской театральной режиссуры.

Ключевые слова: казахская театральная режиссура, перформативные поиски, театры Казахстана, режиссёрское искусство, театральная эстетика.

Для цитирования: Кумаргалиева, Назерке, и Меруерт Жаксылыкова. «Опыт постдраматической режиссуры в театре Казахстана: художественно-смысловые трансформации». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, №3, 2026, с. 239–259, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1228

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Kumargalieva, Nazerke, Zhaksylykova Meruyert
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

POSTDRAMATIC DIRECTING IN KAZAKHSTANI THEATRE: ARTISTIC AND SEMANTIC TRANSFORMATIONS

Abstract. This article examines the formation of postdramatic directing in Kazakhstan, its artistic and aesthetic characteristics, and its manifestations in contemporary national theatre practice. The artistic and aesthetic transformations occurring in Kazakhstan's contemporary theatrical landscape are shaping new directions in directorial practice and contributing to changes in theatrical language. These processes allow theatre to be considered not only as a field of artistic practice but also as an important object of theoretical and scholarly inquiry. The *aim* of the study is to determine the influence of postdramatic aesthetics on contemporary Kazakhstani directing and to analyse transformations in stage structure, theatrical language, and approaches to meaning-making. In accordance with this aim, the study addresses several objectives: to examine the theoretical foundations of directing in postdramatic theatre; to systematise the principal artistic developments in contemporary Kazakhstani theatre practice; to identify the distinctive features of traditional and postdramatic directing; and to analyse the artistic relationships among directorial decisions, acting, stage space, and visual components. In addition, the authors make an initial attempt to conceptualise the formation and development of postdramatic theatre practices in Kazakhstan as three distinct waves. The *theoretical and methodological* framework of the study is grounded in Hans-Thies Lehmann's concept of postdramatic theatre and in the scholarly works of international and Kazakhstani theatre researchers. The study employs theatre-studies analysis, comparative analysis, and theatre-historiographical methods. Alibek Omirbekuly's production of "Turandot" is analysed through the lens of postdramatic aesthetics. The *findings* identify the de-hierarchisation of stage elements, performative action, the actor's bodily presence, direct communication with the audience, and the increasing prominence of directorial authorship as key features of postdramatic aesthetics in contemporary Kazakhstani theatre practice. The study demonstrates that Kazakhstani postdramatic directing is developing in dialogue with contemporary global artistic trends and, through the adoption and transformation of new directorial approaches, generates new artistic meanings that engage national consciousness and encourage spiritual reflection. The findings also indicate that the postdramatic approach is emerging as a significant creative trend in the development of contemporary Kazakh theatre directing.

Keywords: Kazakh theatre directing, performative explorations, theatres of Kazakhstan, directing, theatre aesthetics, postdramatic theatre, directorial interpretation, theatre theory.

Cite: Kumargalieva, Nazerke, and Zhaksylykova Meruyert. «Postdramatic directing in Kazakhstani theatre: artistic and semantic transformations.» *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 11, no. 3, 2026, pp. 239–259, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1228

The authors have read and approved the final version of the manuscript and stated that there was no conflict of interest.

Автор туралы мәлімет:

Құмарғалиева Назерке – өнертану магистрі, 3-курс докторанты, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторе:

Кумаргалиева Назерке – магистр искусствоведения, докторант 3-го курса, Казахская национальная академия искусств им Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-8705-6709
E-mail: Naz143art@mail.ru

Information about the author:

Kumargalieva Nazerke – Master of Arts, third-year doctoral student, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Жаксылыкова Меруерт – «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының профессоры, өнертану кандидаты, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Жаксылыкова Меруерт – профессор кафедры «История и теория театрального искусства», кандидат искусствоведения, Казахская национальная академия искусств им Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID: 0000-0001-6462-2616
E-mail: meryert20025@gmail.com

Zhaksylykova Meruyert – Professor of the Department of History and Theory of Theatre Art, Candidate of Art Studies, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

МРНТИ 18.31.21
ӨӘЖ 730
DOI 10.47940/cajas.v11i3.1245

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ЗАМАНАУИ МЕМОРИАЛДЫҚ ПЛАСТИКАСЫНДАҒЫ МӘДЕНИ ЖАДЫНЫҢ КӨРКЕМДІК РЕПРЕЗЕНТАЦИЯСЫ

Нұрхан Серкебай[1], Айман Асылбекова[2]
Құлаш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
(Астана, Қазақстан)

Аңдатпа. Қазақстан тәуелсіздік алғаннан кейін мемориалдық пластика ұлттық тарихи сананы жаңғырту мен мәдени бірегейлікті қалыптастырудың маңызды көркемдік құралына айналды. Соған қарамастан мемориалдық өнердің мәдени жадыны қалыптастырудағы көркемдік механизмдері Қазақстан материалдары негізінде жүйелі түрде кеңінен зерттелген жоқ. Мақаланың *мақсаты* – Қазақстанның тәуелсіздік кезеңіндегі мемориалдық пластиканы мәдени жадының көркемдік репрезентациясы ретінде талдау. Зерттеу материалы ретінде Алматы қаласындағы «Тәуелсіздік монументі», Марат Әйнековтің «Тәуелсіздік таңы», Шот-Аман Уәлихановтың «Өлімнен де күшті», Орал Әлібаевтың «Қасірет керегесі» және Марат Әбілқасымовтың «Ашаршылық құрбандарына» арналған мемориалдық кешені қарастырылды. Зерттеу мәдени жады, мемориалдық кеңістік және ұлттық бірегейлік теорияларына негізделіп, нақты жағдайды зерттеу, визуалды, иконологиялық, салыстырмалы және интерпретациялық талдау әдістері арқылы жүргізілді. *Зерттеу нәтижелері* – мемориалдық пластиканың тарихи оқиғаларды бейнелеумен ғана шектелмей, қоғамдық тарихи тәжірибені көркемдік символдарға трансформациялайтын мәдени механизм ретінде қызмет ететінін көрсетті. Сонымен қатар тарихи тәжірибе, көркемдік интерпретация, пластикалық шешім, визуалды символика, мемориалдық кеңістік, мәдени жады және ұлттық бірегейлік арасындағы өзара байланысты түсіндіретін авторлық аналитикалық модель ұсынылды. Зерттеудің *ғылыми жаңалығы* – Қазақстанның тәуелсіздік кезеңіндегі мемориалдық пластикасын мәдени жады теориясы негізінде кешенді өнертанулық тұрғыдан талдауымен және оның халықаралық мәдени жады зерттеулері мен мәдени мұра зерттеулері аясындағы ғылыми-әдіснамалық маңызын негіздеуімен айқындалады.

Түйін сөздер: мемориалдық пластика, мәдени жады, ұлттық бірегейлік, мемориалдық кеңістік, тарихи тәжірибе, көркемдік репрезентация, монументалды мүсін.

Дәйексөз үшін: Серкебай Нұрхан және Айман Асылбекова. «Қазақстаннаың заманауи мемориалдық пластикасындағы мәдени жадының көркемдік репрезентациясы». *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No.3 2026, pp. 260–279, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1245

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысы жоқ деп мәлімдеді.

Кіріспе

Қазақстан тәуелсіздік алғаннан кейін мемориалдық пластика ұлттық тарихты қоғамдық кеңістікте көркемдік тұрғыдан бейнелеудің маңызды бағыты ретінде қалыптасты. Жаңа мемориалдық нысандар тарихи оқиғалар мен тұлғаларды еске алу қызметімен қатар, мәдени құндылықтарды, тарихи тәжірибені және ұлттық бірегейлікті визуалды түрде репрезентациялайтын қоғамдық кеңістіктің құрамдас бөлігіне айналды. Осыған байланысты мемориалдық пластика қазіргі Қазақстандағы мәдени жадының қалыптасуы мен көркемдік көрінісін зерттеудегі маңызды нысан болып табылады.

Осы зерттеу Қазақстанның тәуелсіздік кезеңіндегі мемориалдық пластиканы мәдени жадының көркемдік репрезентациясы ретінде қарастыруға бағытталған. Мақаланың мақсаты — мемориалдық нысандардың тарихи тәжірибені көркемдік бейнеге айналдыру тетіктерін анықтау және олардың ұлттық тарихи сана мен мәдени бірегейлікті қалыптастырудағы орнын бағалау. Зерттеу мәдени жады теориясы, мемориалдық кеңістік тұжырымдамасы және мәдени мұра теориясының әдіснамалық қағидаларына негізделген.

Осы мақсатқа сәйкес зерттеудің негізгі бағыты Қазақстанның тәуелсіздік кезеңіндегі мемориалдық пластикада тарихи тәжірибенің мәдени жадының тұрақты формасына айналу үдерісін көркемдік-пластикалық механизмдер тұрғысынан ақындауға бағытталды. Бұл үдерісте ұлттық мәдени кодтардың атқаратын қызметі де назарға алынады. Зерттеу аясында мемориалдық нысандардың композициялық құрылымы, пластикалық шешімі, визуалды символикасы, архетиптік образдары және олардың қоғамдық кеңістікпен өзара байланысы кешенді түрде қарастырылады.

Зерттеу әдістері

Зерттеу сапалық зерттеу стратегиясына негізделіп, нақты жағдайды зерттеу әдісі бойынша жүргізілді. Эмпирикалық материал ретінде Қазақстанның тәуелсіздік жылдарынан қоғамдық кеңістікте орнатылған және ұлттық тарихи жадыны репрезентациялайтын бес мемориалдық нысан іріктелді. Зерттеу нысандарына Алматы қаласындағы «Тәуелсіздік монументі» (1996), Семей қаласындағы «Өлімнен де күшті» мемориалы (2001), Алматы қаласындағы «Тәуелсіздік таңы» мемориалы (2006), Астана қаласындағы «Қасірет керегесі» мемориалы (2012) және Павлодар қаласындағы «Ашаршылық құрбандарына» арналған мемориал (2012) енгізілді.

Мемориалдық нысандар үш критерий бойынша іріктелді:

1) тәуелсіздік кезеңінде жасалуы;

2) ұлттық тарихтағы маңызды оқиғалар мен тұлғаларды бейнелеуі;

3) қоғамдық кеңістікте мәдени жадының тұрақты элементі ретінде қызмет атқаруы.

Зерттеу материалына енгізілген мемориалдық нысандар тарихи тақырыбы, көркемдік-пластикалық шешімі және мәдени жадыны репрезентациялау ерекшеліктері бойынша іріктелді (кесте 1).

Зерттеуде төрт өзара толықтырушы әдіс қолданылды: визуалды талдау композиция, пластика және кеңістіктік ұйымдасуды; иконологиялық талдау символдар мен мәдени кодтардың семантикасын; салыстырмалы талдау нысандардың ортақ және ерекше белгілерін; интерпретациялық талдау нәтижелердің мәдени жады, мемориалдық кеңістік және ұлттық бірегейлікпен байланысын анықтауға бағытталды.

Талдау үш деңгейде жүргізілді. Бірінші деңгейде композиция, масштаб, пластикалық форма, кеңістіктік құрылым және мүсіндік образдардың байланысы визуалды тұрғыдан анықталды. Екінші деңгейде құлпытас, балбал, ана мен бала, «Алтын адам», көгершін тәрізді белгілердің тарихи-мәдени семантикасы иконологиялық әдіспен интерпретацияланды. Үшінші деңгейде пластикалық және символдық белгілер салыстырылып, тарихи тәжірибенің көркемдік форма арқылы мәдени жадыға айналу ерекшеліктері жүйеленді. Бұл алгоритм бес нысанға да бірізді қолданылды.

Халықаралық салыстыру типологиялық, композициялық-кеңістіктік және семантикалық критерийлерге негізделді: тарихи қасіретті қоғамдық жадыда репрезентациялау қызметі, монументтің ортамен байланысы, масштаб пен пластикалық доминанта, сондай-ақ тарихи тәжірибенің символдану тәсілдері салыстырылды. Хиросима мемориалдық кеңістігі тікелей көркемдік аналог емес, тарихи қасіретті қоғамдық жадыға айналдырудың салыстырмалы халықаралық үлгісі ретінде алынды.

Талқылау

Мәдени жады теориясы тарихи тәжірибенің қоғамда сақталуы, қайта жаңғыртылуы және ұрпақтар сабақтастығы арқылы берілу тетіктерін түсіндіретін жетекші теориялық бағыттардың бірі болып

Кесте 1. Зерттеу материалдары және іріктеу критерийлері



саналады. Оның негізін Морис Хальбвакс ұсынған ұжымдық жады тұжырымдамасы құрайды. Ғалым тарихи жадының жеке адамның санасында емес, әлеуметтік топтардың ортақ тәжірибесі арқылы қалыптасатынын дәлелдеді (Halbwachs 38). Бұл тұжырым кейін мәдени жады теориясының әдіснамалық өзегіне айналды.

Ян Ассман мен Алейда Ассман ұжымдық жады ұғымын мәдени деңгейде дамытып, мәдени жадыны тарихи тәжірибені мәдени институттар, рәміздер, мәтіндер және көркем бейнелер арқылы ұзақ мерзім сақтайтын жүйе ретінде түсіндірді (Assmann 8-9; Assmann 135-36). Осы тұжырымға сәйкес мемориалдық нысандар өткенді еске түсіретін объектілер ғана емес, қоғамның мәдени жадын тұрақтандыратын символдық құрылымдар болып табылады. Бұл тәсіл мемориалдық пластиканы тарихи оқиғалардың көркем бейнесі ретінде емес, мәдени мағына қалыптастыратын визуалды мәтін ретінде қарастыруға мүмкіндік береді.

Мемориалдық кеңістіктің мәдени қызметін түсіндіруде Пьер Нораның «жады орындары» (*lieux de mémoire*) тұжырымдамасы, Лореджейн Смиттің мәдени мұраның әлеуметтік табиғаты туралы теориясы және Дэвид Лоуэнтальдың тарихи мұраны қайта пайымдау тұжырымдамасы өзара сабақтас ғылыми бағыттарды құрайды. Бұл еңбектерде мемориалдық нысандар тарихи оқиғаларды еске сақтайтын материалдық объект ретінде ғана емес, қоғам тарихи мағына қалыптастыратын мәдени кеңістік ретінде қарастырылады (Nora 12; Smith 44; Lowenthal 401-404). Ұлттық бірегейлікті түсіндіруде Энтони Смиттің этносимволизм теориясы тарихи рәміздер, мәдени жады және ұлттық қауымдастық арасындағы байланысты айқындайды (Smith 44). Аталған теориялар мемориалдық пластиканы мәдени жадының көркемдік репрезентациясы ретінде талдаудың теориялық негізін құрайды.

Халықаралық зерттеулерде мемориалдық өнер қоғамдық жадыны қалыптастыратын мәдени институт ретінде қарастырылады. Джеймс Э. Янг мемориалдардың тарихи оқиғаларды есте сақтаумен қатар, оларды қоғамдық түрғыдан қайта пайымдау кеңістігі екенін дәлелдейді (Young). Александр Фоксолл посткеңестік мемлекеттердегі мемориалдық саясаттың ұлттық бірегейлікпен байланысын талдаса, Эбру Эрбаш Гюрлер және Башак Өзер қоғамдық мемориалдардың әлеуметтік жады мен қалалық мәдени кеңістікті қалыптастырудағы рөлін көрсетеді (Foxall 167-68; Gürler and Özer 858-59). Бұл зерттеулер мемориалдық пластиканың эстетикалық құндылығымен қатар, оның әлеуметтік және мәдени қызметін де ғылыми талдаудың маңызды нысанына айналдырды.

Қазақстандық өнертануда мәдени жады мәселесі негізінен тарихи кескіндеме материалдары арқылы зерттелді. Райхан Ерғалиеваның еңбектерінде қазақ бейнелеу өнерінің тарихи дамуы мен ұлттық көркемдік дәстүрдің қалыптасуы жүйеленсе, Диляра Шарипованың зерттеуінде мәдени жады мен ұлттық бірегейліктің заманауи кескіндемедегі өзара байланысы қарастырылады (Шарипова 35). Диляра Шарипова мен Жазира Ақсақалова тарихи тақырыптың заманауи Қазақстан кескіндемесіндегі көркемдік интерпретациясына назар аударады, ал Жазира Ақсақалова, Зухра Ыдырыс және Айнұр Кенджакулова тарихи оқиғалар мен мәдени жарақаттың қазақ кескіндемесіндегі репрезентациясын зерттейді (Ақсақалова, Ыдырыс және Кенджакулова 268). Осы еңбектерде тарихи тәжірибе, мәдени жады және ұлттық бірегейлік мәселелері заманауи қазақ бейнелеу өнерінің материалдары негізінде қарастырылған.

Қазақстан мүсін өнерінің арнайы зерттеулерінде монументалды пластиканың көркемдік эволюциясы мен ұлттық дәстүрмен сабақтастығы да қарастырылған. Эльмира Ахметова Қазақстанның қазіргі монументалды мүсінін арнайы зерттеу нысаны ретінде қарастырып, оның көркемдік шешімдеріне сыни талдау жасайды (Ахметова 308). Санат Байсынов пен Нұрбақыт Бөкебаев заманауи қа-

зақстандық мүсіндегі пластикалық тілдің жаңаруын, дәстүрлі мотивтердің жаңа материалдар мен формалар арқылы қайта интерпретациялануын және мәдени бірегейлікпен байланысын талдайды (Байсынов, Бөкебаев 293-95). Талғат Абдилдаев пен Малик Мұқанов монументалды мүсінді қоғамдық кеңістік, ұлттық-тарихи нарратив және әлеуметтік қызмет түрғысынан қарастырады (Абдилдаев, Мұқанов 228-241). Бұл еңбектер Қазақстан мүсінінің даму үрдістерін айқындағанымен, тәуелсіздік кезеңіндегі мемориалдық пластикада тарихи тәжірибенің пластикалық форма мен визуалды символика арқылы мәдени жадыға трансформациялану механизмдері арнайы өнертанулық мәселе ретінде жеткілікті жүйеленбеген.

Сонымен бірге қазақстандық зерттеулердің басым бөлігі тарихи кескіндемеге немесе жекелеген көркем шығармаларды талдауға арналған. Тәуелсіздік кезеңінде қалыптасқан мемориалдық пластиканы мәдени жады теориясы, мемориалдық кеңістік тұжырымдамасы және ұлттық бірегейлік мәселелерімен өзара байланыста қарастырған кешенді зерттеулер жеткіліксіз. Осы ғылыми олқылық аталған зерттеудің мақсаты мен әдіснамалық бағытын айқындайды.

Осы зерттеуде қолданылатын «мәдени жады», «мәдени код», «архетип», «символ» және «ұлттық бірегейлік» ұғымдары өзара байланысты болғанымен, әртүрлі аналитикалық деңгейлерді білдіреді. Мәдени жады тарихи тәжірибенің қоғамдық санада сақталуы мен қайта жаңғыруының жүйесі ретінде қарастырылса, мәдени код сол тәжірибені тануға мүмкіндік беретін тұрақты көркемдік белгілер мен мағыналар жиынтығын білдіреді. Архетип мемориалдық пластикада тарихи-мәдени тәжірибенің терең құрылымдық үлгісі ретінде көрініп, құлпытас, балбал, ана мен бала тәрізді бейнелер арқылы пластикалық формада жаңғырады. Символ осы архетиптік және мәдени мағыналарды нақты көркемдік формада репрезентациялайтын семантикалық құрал қызметін атқарады. Ұлттық бірегейлік ортақ тарихи тәжірибе мен мәдени жалғастықтың қоғамдық деңгейде орнығуын білдіретін нәтижелік категория ретінде қарастырылады. Осыған сәйкес аталған ұғымдар мемориалдық нысанның мағынасын қалыптастыратын өзара байланысты, бірақ қызметі жағынан ажыратылатын аналитикалық категориялар ретінде қолданылады.

Зерттеу тәуелсіздік кезеңіндегі мемориалдық пластиканы мәдени жадының көркемдік репрезентациясы ретінде түсіндіруге мүмкіндік беретін интеграцияланған теориялық модельге негізделеді. Теориялық негіз өзара байланысты үш бағытты қамтиды: мәдени жады теориясы, мемориалдық кеңістік тұжырымдамасы және ұлттық бірегейлік теориясы. Бұл тәсіл мемориалдық нысандарды тарихи мазмұны бойынша ғана емес, олардың қоғамдық жадыны қалыптастырудағы мә-

Кесте 2. Зерттеудің теориялық-аналитикалық негізі

Теориялық категория	Зерттеудегі аналитикалық қызметі
Мәдени жады	Тарихи тәжірибенің қоғамдық санада сақталуы мен қайта жаңғыруын түсіндіреді
Мәдени код	Тарихи-мәдени мағыналарды жеткізетін тұрақты көркемдік белгілер жүйесін анықтайды
Архетип	Тарихи-мәдени тәжірибенің терең құрылымдық үлгілерін айқындайды
Символ	Мәдени және архетиптік мағыналардың нақты көркемдік формада репрезентациялануын көрсетеді
Ұлттық бірегейлік	Ортақ тарихи тәжірибе мен мәдени сабақтастықтың қоғамдық деңгейде орнығуын сипаттайды

дени қызметі тұрғысынан кешенді талдауға мүмкіндік береді. Зерттеуде қолданылған теориялық ұғымдар мен олардың мемориалдық пластиканы талдаудағы аналитикалық қызметі өзара сабақтастықта жүйеленді (кесте 2).

Кестеде ұсынылған теориялық модель зерттеу барысында қолданылған аналитикалық өлшемдерді жүйелейді. Осы негізде талдау тарихи тәжірибе, көркемдік интерпретация, визуалды символика, мемориалдық кеңістік және ұлттық бірегейлік арасындағы өзара байланысты анықтауға бағытталды. Бұл тәсіл тәуелсіздік кезеңіндегі мемориалдық пластиканы жекелеген көркем шығармалар жиынтығы ретінде емес, мәдени жадыны қалыптастыратын тұтас көркем-әлеуметтік жүйе ретінде қарастыруға мүмкіндік береді.

Зерттеу нәтижелері тарихи тәжірибенің мемориалдық пластикада композиция, пластикалық форма, символдық образ және қоғамдық кеңістік арқылы қайта ұйымдастырылатынын көрсетті. Бұл мәдени жадының өткенді өзгеріссіз сақтамай, оны мәдени рәміздер арқылы қайта құратыны жөніндегі тұжырымдарды Қазақстан материалы негізінде нақтылайды (Assmann 15-19; 135-38).

Негізгі ерекшелік – дәстүрлі мемориалдық формалардың жаңа тарихи мазмұнда қайта интерпретациялануы. «Тәуелсіздік монументі» мен «Тәуелсіздік таңы» шығармаларында композицияның тік бағытта құрылуы мен құлпытасқа негізделген форма мемлекеттілік пен тарихи жалғастық идеясын білдірсе, «Өлімнен де күшті», «Қасірет керегесі» және «Ашаршылық құрбандарына» арналған мемориалдардағы сол формалар жоғалту мен қасірет семантикасына ие болады. Осылайша тұрақты пластикалық құрылым контекске қарай өзгермелі мағына иеленіп, мәдени жадының көркемдік кодына айналады.

Ұлттық қасірет тақырыбында ана мен бала образы жеке трагедиядан ұжымдық естелікке өтудің тұрақты семантикалық құралы ретінде көрінеді: «Өлімнен де күшті» және «Ашаршылық құрбандарына» арналған мемориалдарда ол қорғау, жоғалту және өмір жалғастығын, «Қасірет керегесінде» жоқтау мен жалбарынуды жинақтайды.

Халықаралық салыстыру да осы ерекшелікті айқындады. Хиросима мемориалдық кеңістігімен типологиялық ортақтық тарихи қасіретті қоғамдық еске алу тәжірибесіне айналдырудан байқалады; ал қазақстандық нысандарда бұл қызмет құлпытас, балбал, ана мен бала образы және вертикаль пластикалық құрылым тәрізді ұлттық көркемдік белгілермен жүзеге асады. Қоғамдық мүсіннің жады мен бірегейлік арасындағы делдалдық қызметі қазіргі халықаралық зерттеулерде де көрсетіледі (Posso-Yépez et al.).

Осы нәтижелер авторлық модельдің өнертанулық маңызын айқындайды: модель тарихи тәжірибенің көркемдік интерпретация, пластикалық шешім және визуалды символика арқылы материалданып, мемориалдық кеңістікте қоғамдық қабылдау аясына енуін жүйелейді.

Зерттеу бес мемориалдық нысанмен шектеледі; сондықтан қорытындылар Қазақстан мемориалдық пластикасының барлық үрдістеріне емес, таңдалған материалда анықталған заңдылықтарға қатысты. Құлпытас пен балбал пішіндері, ана мен бала образы, композицияның тік құрылымы және символдық пластика жөніндегі тұжырымдар кейін кеңейтілген материал негізінде салыстырмалы тексеруді қажет етеді.

Нәтижелер

Жүргізілген талдау Қазақстанның тәуелсіздік кезеңіндегі мемориалдық пластикада тарихи оқиғалардың көркемдік интерпретациясы бірнеше тұрақты пластикалық қағидаларға негізделетінін көрсетті. Зерттелген мемориалдық нысандардың тақырыптық мазмұны әртүрлі болғанымен, олардың композициялық ұйымдасуы, пластикалық құрылымы және символдық жүйесі тарихи тәжірибені

қоғамдық кеңістікте орнықтыратын көркемдік механизм ретінде қызмет атқарады.

Талдау нәтижесінде мемориалдық пластикада екі жетекші көркемдік бағыт айқындалды. Бірінші бағыт тәуелсіздік пен ұлттық мемлекеттілік идеясын көркемдік тұрғыдан репрезентациялауға бағытталса, екіншісі ұлттық қасірет тәжірибесін монументалды пластика арқылы тарихи жадының тұрақты символына айналдыруға негізделген.

Ұлттық мемлекеттілік идеясын бейнелейтін «Тәуелсіздік монументі» (Алматы, 1996; авторлары Шот-Аман Уәлиханов, Нұрлан Далбай, Әділет Жұмабай) мен Марат Әйнековтің «Тәуелсіздік таңы» мемориалы (Алматы, 2006) композициялық құрылымы жағынан ортақ пластикалық қағидаларды ұстанады.

Монумент үш бөліктен тұратын композицияны құрайды. «Тәуелсіздік монументінің» композициялық өзегі дәстүрлі құлпытас пішінінің негізінде шешілген биік стеладан тұрады. Орталық мүсін болып табылатын стеланың ұшар басындағы қанатты барыс үстіндегі «Алтын адам» мемлекеттілік пен тарихи сабақтастықтың





1 сурет. Шот-Аман Уәлиханов, Нұрлан Далбай, Әділет Жұмабай, Қайрат Сұраншы, Мұрат Мансұров «Тәуелсіздік монументі» (Алматы, 1996)

көркемдік символына айналған. Орталық композицияны қоршаған ана, әке, дана қария және ұрпақтар жалғастығын бейнелейтін көлемді мүсіндер, сондай-ақ рельефтік белдеу ұлттық тарихтың көркемдік кеңістігін қалыптастырады.

Сонымен қатар монументалды мүсін өнері мен сәулет өнерінің өзара тығыз байланысы да айқын байқалады. Мемориалды кешендегі сәулеттік үйлесім кең алаң ұлттық нақыштағы тас плиталармен көмкеріліп, мерекелік және қоғамдық іс шаралар өткізуге арналып орындалған.

«Тәуелсіздік таңы» мемориалында тәуелсіздік идеясы Желтоқсан оқиғасының тарихи контексінде ашылады. Композицияның алдыңғы бөлігіндегі алға ұмтылған қыз бейнесі қозғалыс динамикасын қалыптастыратын негізгі пластикалық акцент болып табылады. Қолындағы көгершін мен желбіреген орамал еркіндік пен ұлттық рухтың символдық белгілерін біріктіреді. Артқы бөлігіндегі ақ және қара түсті обелисктер құлпытас пластикасының архетиптік құрылымын қазіргі монументалды өнер тілімен қайта пайымдап, тарихи оқиғаны ұлттық тарихи жадының көркемдік кеңістігіне енгізеді. Екі мемориалда да вертикаль композиция мен монументалдылық тәуелсіздікті жеке тарихи оқиға емес, мемлекеттіліктің үздіксіз дамуын білдіретін көркемдік категория ретінде көрсетеді.

Ұлттық қасірет тақырыбына арналған мемориалдарда пластикалық тілдің се-



2 сурет. Марат Әйнеков «Тәуелсіздік таңы» мемориалы (Алматы, 2006)

мантикалық және эмоциялық мүмкіндіктері өзгеше сипат алады. Шот-Аман Уәлихановтың «Өлімнен де күшті» мемориалы (Семей, 2001) композициясында жарылған құлпытасқа ұқсас монумент негізгі құрылымдық элемент ретінде алынған. Монументтің ортасындағы жарық ядролық жарылыстың символдық ізі қызметін атқарса, сол кеңістікте орналасқан баласын құшағына басқан ана бейнесі өмірді сақтау идеясының көркемдік өзегіне айналады. Мұнда пластикалық құрылым нақты тарихи оқиғаны бейнелеуден гөрі, ядролық апаттың адамзаттық трагедиясын жинақталған символдық формада жеткізеді.

Семей ядролық полигонының жабылуына 10 жыл толуына орай Семей қаласында ашылған ескерткіш биіктігі 25 м, ені 10 м, қалыңдығы 2 м. Мемориал композициясы тік бағытта құрылған. Туынды Қазақстандағы мәдени жадының көркемдік репрезентациясын айқындайтын маңызды монументалды туындылардың бірі болып табылады. Композиция ядролық сынақ құрбандарының трагедиясын тарихи оқиға ретінде ғана емес, ұлттық жадының тұрақты символына айналдырады. Тік бағыттағы пластикалық композиция арқылы адамның рухани беріктігін және өлімнен үстемдігін бейнелейді.

Мемориалдың көркемдік құрылымында қара және ақ түстердің контрастық қатынасы композицияның семантикалық мазмұнын күшейтеді. Қара түсті монументалды құрылым ядролық апаттың трагедиялық сипатын айқындаса, орталықтағы ана мен бала бейнесі өмірдің жалғастығы, қорғаныш пен үміт идеяларын білдіреді. Түстік контраст пен пластикалық формалардың қарама-қарсылығы туындының эмоциялық-психологиялық әсерін тереңдетеді. Райхан Ерғалиева мемориалдың көркемдік шешімінде адам тағдырының трагедиялық тақырыбы образдық айқындық пен көпқырлы символика арқылы ашылатынын атап көрсетеді (Ерғалиева).

Мемориалдың символдық жүйесі халықаралық антиядролық мемориалдық өнермен ортақ гуманистік ұстанымдарға негізделгенімен, оның көркемдік шешімі ұлттық мәдени кодқа сүйенуімен ерекшеленеді. Мәселен, Хиросимадағы Peace Memorial Park кешенінде тарихи жады негізінен ядролық жарылыстың материалдық іздерін, музейлік кеңістік пен абстрактілі еске алу элементтері арқылы қалыптастырса, Шота-Аман Уалиханов шығармасында қасірет ана мен бала архетипі арқылы бейнеленіп, тарихи оқиға ұлттық дүниетаныммен сабақтастырылады. Егер Хиросима мемориалы жаһандық антиядролық үндеуді әмбебап символдар арқылы жеткізсе, «Өлімнен де күшті» мемориалы сол гуманистік идеяны қазақтың дәстүрлі пластикалық мәдениетімен және түркілік балбал эстетикасына жақын монументалды формалармен байланыстырады. Осы ерекшелік қазақстандық мемориалды ұлттық мәдени жады мен жаһандық тарихи жадының тоғысқан кеңістігі ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Дегенмен, абстрактілі форма деп алып отырған Хиросимадағы мемориалды ескерткіштегі пішініне тереңірек үңілер болсақ, ол да жапон мәдениетінде қалыптасқан ханива культтік пішініне ұқсас келеді. Осы тұрғы-



А)



Б)

3 сурет. А) Шот-Аман Уәлиханов «Өлімнен де күшті» мемориалы (Семей, 2001)
Б) Кэндзо Тангэ «Хиросимадағы бейбітшілік» мемориалы (Жапония, Хиросима, 1954)

дан алғанда, екі мүсіннің де көркемдік ұстанымында культтік сипат басым, яғни туындыда оқиғаны баяндаудан гөрі, тарихи мазмұнды пластикалық форма арқылы символдық мәнге айналдыру басымдыққа ие. Сондықтан туынды арқылы мүсінші тарихи тәжірибені мәдени код арқылы қайта интерпретациялау негіздерін алға ұсынады.

Бұл көркемдік ұстаным О. Әлібаевтың «Қасірет керегесі» мемориалында (Астана, 2012) жаңа мазмұнда дамытылады. Ашаршылық құрбандарына арналған композицияның ортасында қолын көкке жайған ананың тұлғасы орналасқан. Оның айналасындағы тік орналасқан жалпыланған мүсіндер дәстүрлі түркі балбалдарының пластикалық құрылымын еске түсіреді. Балбал пластикасының архетиптік белгілері мен мемориалдық кеңістіктің вертикаль ұйымдастырылуы тарихи қасіретті ұжымдық естеліктің көркемдік белгісіне айналдырады. Композицияда жоқтау, қасірет және үміт идеялары натуралистік баяндау арқылы емес, жинақталған пластикалық форма арқылы берілген. Мемориалдың көркемдік концепциясы кеңістіктік символизмге негізделуі жағынан Берлиндегі Memorial to the Murdered Jews of Europe кешенімен типологиялық үндестік танытады. Екі мемориалда да тарихи жарақат нақты оқиғаны иллюстрациялау арқылы емес, кеңістіктің семантикасы мен пластикалық құрылым арқылы интерпретацияланады. Берлин мемориалында әртүрлі биіктіктегі бетон стелалар көрерменді психологиялық оқшаулану мен тарихи белгісіздік кеңістігіне енгізсе, «Қасірет керегесінде» дәл осындай эмоционалдық әсер ұлттық мәдени кодқа негізделген кереге бейнесі арқылы жүзеге асады. Бұл жерде кереге қазақ дүниетанымындағы отбасы, шаңырақ және әлеуметтік тұтастықтың архетиптік белгісі ретінде көрініс тауып, оның пластикалық деформациясы тоталитарлық саясат салдарынан бұзылған қоғамдық құрылымды білдіреді. Осылайша, Берлин мемориалы тарихи қасіретті әмбебап абстракция арқылы жеткізсе, Орал Әлібаев ұлттық этномәдени символдарды пайдалану арқылы мәдени жадының жергілікті моделін қалыптастырады. Бұл ерекшелік қазақстандық мемориалды жаһандық ме-

мориалдық өнер тәжірибесімен байланыстыра отырып, оның ұлттық бірегейлігін айқындайды.

М.Әбілқасымовтың «Ашаршылық құрбандарына» арналған мемориалдық кешенінде (Павлодар, 2012) тарихи қасірет адамның пластикалық бейнесі арқылы ұлттық мәдени жадының көркемдік моделі ретінде берілген. Композицияның орталығында орналасқан ананың мүсіні туындының негізгі өзегі болып табылады. Қазақ дүниетанымында ана өмірдің бастауы, ұрпақ сабақтастығы мен рухани тұрақтылықтың архетипі ретінде қабылданатындықтан, оның аштықтан қаза табуы жеке адам трагедиясынан гөрі ұлттық апаттың жинақталған көркемдік образына айналады. Ана жанындағы жоқтау үстіндегі баланың бейнесі ұжымдық қасіреттің сабақтастығын ғана емес, тарихи жадының кейінгі ұрпаққа берілу идеясын білдіреді. Осылайша композиция өмір мен өлімнің қарама-қарсылығын көрсету арқылы тарихи жарақатты мәдени жадының тұрақты символына айналдырады.

Мемориалдың пластикалық құрылымында ерекше семантикалық жүк көтеретін элементтердің бірі — жартылай қираған шаңырақ бейнесі. Қазақ мәдениетінде шаңырақ отбасының, тұтастықтың және ұлттық бірегейліктің архетиптік белгісі болып саналса, оның бұзылған күйде берілуі ашаршылық салдарынан күйреген әлеуметтік құрылымды, отбасы институтының ыдырауын және демографиялық апатты білдіреді. Сонымен қатар шаңырақтың толық жойылмай сақталуы тарихи трагедияға қарамастан ұлттық мәдениеттің өміршеңдігін және мәдени байланыстың үзілмегендігін меңзейді. Осы тұрғыдан мемориалдағы пластикалық элементтер нақты тарихи оқиғаны сипаттаудан гөрі ұлттық мәдени кодтың көркемдік тасымалдаушысы қызметін атқарады.

Көркемдік концепциясы жағынан бұл мемориал Киевтегі National Museum Holodomor-Genocide Memorial кешенімен типологиялық тұрғыдан сабақтасады. Екі мемориал да XX ғасырдағы жасанды ашаршылықты ұжымдық тарихи жадының құрамдас бөлігі ретінде қарастырып, құрбандарды еске алу арқылы қоғамдық тарихи сананы қалыптастыруды мақсат етеді. Дегенмен олардың көркемдік шешімінде айырмашылық байқалады. Киев мемориалында қасірет абстракцияланған сәулеттік



А)



Б)

4 сурет. А) Марат Әбілқасымов, Бота Машрапов «Ашаршылық құрбандарына арналған» ескерткіш (Павлодар, 2012)
Б) А. Гайдамака (жоба авторы), Ю. Ковалев (бас сәулетші), Н. Обезюк, П. Дроздовский (мүсіншілер). «Гірка пам'ять дитинства» («Балалық шақтың ащы естелігі») мүсіндік композициясы — Украинадағы Голодомор құрбандарын еске алу ұлттық мемориалдық кешенінің құрамдас бөлігі (Киев, 2008).

кеңістік, «Ащы естелік шамы» монументі және діни-рухани символика арқылы жалпылама сипатта ұсынылса, Павлодардағы мемориалда тарихи трагедия нақты антропоморфтық образдар — ана, бала және шаңырақ символдары арқылы бейнеленеді. Сондықтан украиналық мемориал тарихи жадының әмбебап моделіне жақын болса, қазақстандық туынды ұлттық дүниетаным мен этномәдени архетиптерге сүйене отырып, тарихи қасіретті қазақ мәдени кеңістігінің құндылықтарымен байланыстырады. Бұл ерекшелік екі мемориалдың ортақ гуманистік идеяны әртүрлі көркемдік тіл арқылы жүзеге асыратынын көрсетеді.

Осылайша, «Ашаршылық құрбандарына» арналған мемориал тарихи фактіні еске алу нысаны ғана емес, ұлттық мәдени жадының пластикалық моделі ретінде көрінеді. Композициядағы архетиптік бейнелер мен этномәдени символдар жүйесі тарихи жарақатты ұжымдық естеліктің құрамдас бөлігіне айналдырып, өткеннің тәжірибесін қазіргі ұлттық бірегейліктің маңызды элементі ретінде қайта пайымдауға мүмкіндік береді. Бұл тұрғыдан мемориал халықаралық мемориалдық өнердегі гуманистік ұстанымдарды қазақтың дәстүрлі мәдени кодымен ұштастырған көркемдік феномен болып табылады.

Зерттелген нысандардағы пластикалық шешімдердің салыстырылуы тарихи жадыны көркемдік ұйымдастырудың тақырыпқа байланысты әртүрлі принциптерін анықтады. Тәуелсіздік идеясын репрезентациялайтын «Тәуелсіздік монументі» мен «Тәуелсіздік таңы» мемориалында тік құрылым кеңістіктік доминанта қызметін атқарып, тарихи оқиғаны мемлекеттілік пен ұлттық тұтастық идеяларынамен байланыстырады. «Алтын адам», көгершін, құлпытас пішініндегі обелисктер тәрізді визуалды белгілер нақты тарихи мазмұнды символдық деңгейде жинақтайды. Ал ұлттық қасірет тақырыбындағы «Өлімнен де күшті», «Қасірет керегесі» және «Ашаршылық құрбандарына» арналған мемориалдарда тарихи жады ана мен бала образы, құлпытас пен балбалға ұқсас пішіндер, пластикалық деформация, қатаң фактура және тік бағыттағы ырғақ арқылы ұйымдастырылады. Бұл нысандарда ана бейнесі жеке адамның қайғысын жинақталған ұлттық қасірет деңгейіне көтеретін семантикалық өзекке айналса, құлпытас пен балбалға негізделген формалар тарихи жоғалтуды дәстүрлі мемориалдық мәдениетпен сабақтастырады. Осы айырмашылық мемориалдық пластикада тарихи жадының екі көркемдік моделін айқындауға мүмкіндік береді: тәуелсіздік тақырыбында — тарихи жалғастық пен мемлекеттілікті орнықтыру; ұлттық қасірет тақырыбында — жоғалту тәжірибесін ұжымдық естелікке айналдыру.

Салыстырмалы талдау зерттелген мемориалдық нысандардың барлығында бірнеше ортақ пластикалық заңдылықтың қалыптасқанын көрсетті. Біріншіден, вертикаль композиция тарихи маңыздылықтың көркемдік өлшемін айқындайтын негізгі құрылымдық принцип ретінде қолданылады. Екіншіден, дәстүрлі құлпытас пішіні барлық мемориалдарда әртүрлі пластикалық интерпретацияда қайталанып, тарихи естеліктің архетиптік құрылымына айналады. Үшіншіден, ана бейнесі ұлттық қасірет тақырыбындағы мемориалдардың негізгі семантикалық өзегі ретінде қолданылып, жеке трагедияны ұжымдық тарихи тәжірибемен байланыстырады. Төртіншіден, балбал пластикасының архетиптік белгілері қазіргі монументалды мүсін тілінде қайта өңделіп, ұлттық көркемдік дәстүр жалғастығын сақтайды.

Осы нәтижелер мемориалдық пластиканың тарихи оқиғаларды бейнелеумен ғана шектелмейтінін, тарихи тәжірибені пластикалық образдар жүйесі арқылы қоғамдық мәдени жадының тұрақты құрылымына айналдыратын көркемдік механизм ретінде қызмет атқаратынын дәлелдейді. Анықталған заңдылықтар негізінде мемориалдық пластикадағы тарихи тәжірибенің мәдени жадыға трансформациялану үдерісін түсіндіретін авторлық аналитикалық модель ұсынылды.

Ұсынылған модель мемориалдық пластиканы тарихи оқиғаның көркемдік бей-

Кесте 3. Қазақстанның тәуелсіздік кезеңіндегі мемориалдық пластикада тарихи тәжірибенің мәдени жадыға трансформациялануының авторлық аналитикалық моделі

Кезең	Модель компоненті	Аналитикалық мазмұны
1	Тарихи тәжірибе	Қоғамдық маңызы бар тарихи оқиға немесе тарихи қасірет
2	Көркемдік интерпретация	Тарихи тәжірибенің авторлық көркемдік тұрғыдан қайта пайымдалуы
3	Визуалды символ	Тарихи мағынаның пластикалық форма, образ және символ арқылы көрініс табуы
4	Мемориалдық кеңістік	Көркемдік образдың қоғамдық кеңістікте материалдық және кеңістіктік тұрғыдан орнығуы
5	Мәдени жады	Тарихи тәжірибенің қоғамдық санада символдық түрде сақталуы және жаңғыртылуы
6	Ұлттық бірегейлік	Ортақ тарихи тәжірибе мен мәдени сабақтастық негізінде ұлттық өзіндік сананың нығаюы

несі ретінде ғана емес, тарихи тәжірибені көркемдік интерпретация мен визуалды символизация арқылы қоғамдық мәдени жадыға трансформациялайтын көпдеңгейлі жүйе ретінде түсіндіреді (кесте 3). Модель компоненттерінің сабақтастығы мемориалдық кеңістіктің тарихи тәжірибені қоғамдық санада орнықтыру және ұлттық бірегейліктің символдық негіздерін қалыптастыру үдерісіндегі қызметін айқындайды.

Модельдің авторлық ерекшелігі мәдени жады теориясын қайталауда емес, оның мемориалдық пластикада жүзеге асу тетіктерін өнертанулық деңгейде нақтылауында. Зерттелген нысандарда бұл тетіктер құлпытас пен балбал пішіндерінің қайта интерпретациясы, ана мен бала образының семантикалық тұрақтылығы және тік бағыттағы композициялық құрылым арқылы көрінеді. Сондықтан модель тарихи тәжірибе — көркемдік интерпретация — пластикалық шешім — визуалды символика — мемориалдық кеңістік — мәдени жады — ұлттық бірегейлік байланысын біртұтас аналитикалық құрылымға біріктіреді.

Негізгі тұжырымдар

Жүргізілген өнертанулық талдау Қазақстанның тәуелсіздік кезеңіндегі мемориалдық пластикада тарихи тәжірибені көркемдік репрезентациялаудың екі негізгі бағытын анықтады. Бірінші бағыт тәуелсіздік пен ұлттық мемлекеттілік идеясын тарихи сабақтастық, вертикаль композиция және ұлттық рәміздер арқылы бейнелеумен сипатталады. Екінші бағыт ашаршылық, саяси қуғын-сүргін және ядролық сынақтармен байланысты тарихи қасіретті ана мен бала образы, құлпытас пен балбалға жақын пластикалық формалар, қарама-қарсы түстік қатынастар және эмоционалдық-экспрессивті шешімдер арқылы мәдени жады кеңістігіне енгізеді.

Зерттелген мемориалдарда тарихи оқиға тікелей баяндаудың нысаны ретінде ғана емес, пластикалық жинақтау мен символизация арқылы қайта интерпретацияланатыны анықталды. «Тәуелсіздік монументі» мен «Тәуелсіздік таңы» мемориалында ұлттық мемлекеттілік идеясы вертикаль доминанта, монументалды масштаб және символдық образдар жүйесі арқылы көрінсе, «Өлімнен де күшті», «Қасірет керегесі» және «Ашаршылық құрбандарына» арналған мемориалдарда тарихи қасірет адам тағдырымен сабақтастырылып, ана, бала, балбал және мемориалдық-культтік формалар арқылы эмоционалдық мазмұнға ие болады.

Салыстырмалы талдау тәуелсіздік кезеңіндегі мемориалдық пластикада дәстүрлі мәдени кодтардың замануи монументалды-пластикалық тілмен қайта интерпретацияланатынын көр-

сетті. Нәтижесінде мемориал қоғамдық кеңістіктегі тарихи оқиғаның белгісі ғана емес, өткен тәжірибені көркемдік образға айналдырып, оны қоғамдық санада орнықтыратын мәдени жадының визуалды-пластикалық тасымалдаушысы ретінде қызмет етеді. Осы заңдылықтар негізінде ұсынылған авторлық аналитикалық модель тарихи тәжірибе, көркемдік интерпретация, визуалды символ, мемориалдық кеңістік, мәдени жады және ұлттық бірегейлік арасындағы өзара байланысты жүйелейді.

Қорытынды

Жүргізілген зерттеу Қазақстанның тәуелсіздік кезеңіндегі мемориалдық пластиканың тарихи тәжірибені көркемдік тұрғыдан қайта пайымдау және оны қоғамдық мәдени жады кеңістігіне енгізу үдерісіндегі маңызын айқындады. Зерттелген мемориалдық нысандарды өнертанулық және салыстырмалы талдау олардың тарихи оқиғаны бейнелеумен ғана шектелмей, өткеннің қоғамдық мәнін пластикалық форма, символдық образ және кеңістіктік құрылым арқылы қайта интерпретациялайтынын көрсетті.

Тәуелсіздік кезеңіндегі мемориалдық пластиканың көркемдік ерекшелігі ұлттық мәдени кодтар мен заманауи монументалды-пластикалық тәсілдердің өзара сабақтастығынан көрінеді. Дәстүрлі мемориалдық және архетиптік формалардың жаңа көркемдік контексте қайта интерпретациялануы тарихи тәжірибені қазіргі қоғамдық санамен байланыстыратын визуалды-коммуникативтік кеңістік қалыптастырады. Осы тұрғыдан мемориалдық нысан тарихи оқиғаның материалдық белгісі ғана емес, қоғамдық еске алу тәжірибесін ұйымдастыратын және мәдени жадының сабақтастығын қамтамасыз ететін көркемдік құрылым ретінде танылады.

Зерттеудің ғылыми нәтижелерін жүйелеу негізінде ұсынылған авторлық аналитикалық модель тарихи тәжірибенің көркемдік интерпретация, визуалды символ және мемориалдық кеңістік арқылы мәдени жадыға трансформациялану логикасын анықтауға мүмкіндік берді. Модель мемориалдық пластиканың көркемдік құрылымы мен қоғамдық-мнемоникалық қызметінің өзара байланысын жүйелеп, тарихи тәжірибе мен ұлттық бірегейлік арасындағы көркемдік механизмді түсіндірудің аналитикалық негізін ұсынады.

Зерттеу нәтижелері Қазақстанның тәуелсіздік кезеңіндегі мемориалдық пластиканы өнертану, мәдениеттану және мәдени мұра зерттеулері аясында кешенді қарастырудың теориялық-әдіснамалық негізін толықтырады. Ұсынылған тәсіл мемориалдық өнерді мәдени жады мен ұлттық бірегейлік контексінде зерттеудің ғылыми мүмкіндіктерін кеңейтіп, Қазақстан материалдарын халықаралық жады зерттеулері мен мәдени мұра зерттеулері аясында салыстырмалы талдауға негіз қалыптастырады. Зерттеудің келешектегі бағыты тәуелсіздік кезеңіндегі мемориалдық нысандардың қоғамдық қабылдануын, қалалық кеңістікпен өзара әрекетін және олардың мәдени жадыдағы мағыналарының уақыт өте өзгеруін пәнаралық әдістер негізінде зерделеумен байланысты.

Авторлардың үлесі:

Серкебай Нұрхан – зерттеу тұжырымдамасын анықтау, міндеттер шеңберін анықтау және зерттеу әдістемесін әзірлеу, мақаланың мазмұндық сапасын жетілдіру және қорытынды тұжырымдарын нақтылау.

Асылбекова Айман – мәтіннің теориялық бөлігін қалыптастыру, зерттеу тақырыбын нақтылау, ғылыми деректерді жинау, әдебиеттер мен материалды талдау және жүйелеу, зерттеудің практикалық бөлігін орындау.

Вклад авторов:

Серкебай Нұрхан – определение концепции исследования, выявление круга задач и разработка методологии исследования, совершенствование содержательного качества статьи и уточнение итоговых выводов.

Асылбекова Айман – формирование теоретической части текста, уточнение темы исследования, сбор научных данных, анализ литературы, Анализ и систематизация материала, исполнение практической части исследования.

Authors' contributions:

Nurkhan Serkebay – conceptualization of the study; definition of the research objectives; development of the research methodology; substantive revision of the manuscript; and refinement of the final conclusions.

Aiman Assylbekova – development of the theoretical framework; refinement of the research focus; collection of research data; review of the relevant literature; analysis and systematization of the material; and implementation of the practical component of the study.

Дереккөздер тізімі

Абдилдаев, Талғат және Мәлік Мұқанов. «Монументальная скульптура Казахстана в системе креативной индустрии: эстетика, экономика и социальные эффекты». Central Asian *Journal of Art Studies*, т. 11, № 1, 2026, с. 228–247. DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1140.

Ассман, Алейда. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives.* Cambridge University Press, 2011.

Ассман, Ян. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination.* Cambridge University Press, 2011. DOI: 10.1017/CBO9780511996306.

Ахметова, Эльмира Рысбекқызы. «Современная монументальная скульптура Казахстана». *Проблемы развития отечественного искусства*, вып. 32, 2015, с. 308–324.

Байсынов, Санат және Нұрбақыт Бөкебаев. «Модернизация скульптурного искусства Казахстана: формы и концепции». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 10, № 2, 2025, с. 293–317. DOI: 10.47940/cajas.v10i2.988.

Ерғалиева, Райхан Әбдешқызы. *Этническое и эпическое в искусстве Казахстана.* Алматы, Жібек жолы, 2011.

Gürler, Ebru Erbaş, and Başak Özer. "The Effects of Public Memorials on Social Memory and Urban Identity." *Procedia – Social and Behavioral Sciences,* vol. 82, 2013, pp. 858–863. DOI: 10.1016/j.sbspro.2013.06.361.

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory.* University of Chicago Press, 1992.

Kundakbayeva, Zhanat, and Didar Kassymova. "Remembering and Forgetting: The State Policy of Memorializing Stalin's Repression in Post-Soviet Kazakhstan." *Nationalities Papers,* vol. 44, no. 4, 2016, pp. 611–627. DOI: 10.1080/00905992.2016.1158157.

Lowenthal, David. *The Past Is a Foreign Country – Revisited*. Cambridge University Press, 2015.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations*, no. 26, 1989, pp. 7–24. DOI: 10.2307/2928520.

Sharipova, Dilyara S. "Heritage Painting in the Painting of Kazakhstan: Cultural Memory and Meanings of History." *Keruen*, vol. 72, no. 3, 2021. DOI: 10.53871/2078-8134.2021.3-02.

Sharipova, Dilyara S., and Zhazira A. Aksakalova. "Modernization of the Historical Theme in the Painting of Modern Kazakhstan." *Keruen*, vol. 76, no. 3, 2022, pp. 241–248. DOI: 10.53871/2078-8134.2022.3-21.

Sharipova, Dilyara S., et al. "Revisiting the Kazakh Famine at the Beginning of the 1930s in Fine Art Forms from the Perspective of Cultural Memory." *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities,* vol. 12, no. 1, 2020. DOI: 10.21659/rupkatha.v12n1.09.

Smith, Anthony D. *Ethno-symbolism and Nationalism: A Cultural Approach*. Routledge, 2009.

Smith, Laurajane. *Uses of Heritage*. Routledge, 2006.

Foxall, Andrew. "A Contested Landscape: Monuments, Public Memory, and Post-Soviet Identity in Stavropol', Russia." *Communist and Post-Communist Studies,* vol. 46, no. 1, 2013, pp. 167– 178. DOI: 10.1016/j.postcomstud.2012.12.012.

References

Abdildayev, Talgat and Malik Mukanov. "Monumental'naya skul'ptura Kazakhstana v sisteme kreativnoi industrii: estetika, ekonomika i sotsial'nye effekty" ["Monumental Sculpture of Kazakhstan in the Creative Industry System: Aesthetics, Economics and Social Effects"]. *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 11, no. 1, 2026, pp. 228–247. DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1140. (In Russian).

Akhmetova, Elmira Rysbekovna. "Sovremennaya monumental'naya skul'ptura Kazakhstana" ["Contemporary Monumental Sculpture of Kazakhstan"]. *Problemy razvitiya otechestvennogo iskusstva [Problems of the Development of National Art]*, iss. 32, 2015, pp. 308–324. (In Russian).

Assmann, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge University Press, 2011.

Assmann, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, 2011. DOI: 10.1017/CBO9780511996306.

Baisynov, Sanat and Nurbakyt Bokebayev. "Modernizatsiya skul'pturnogo iskusstva Kazakhstana: formy i kontseptsii" ["Modernization of the Sculptural Art of Kazakhstan: Forms and Concepts"]. *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 10, no. 2, 2025, pp. 293–317. DOI: 10.47940/cajas.v10i2.988. (In Russian).

Foxall, Andrew. "A Contested Landscape: Monuments, Public Memory, and Post-Soviet Identity in Stavropol', Russia." *Communist and Post-Communist Studies,* vol. 46, no. 1, 2013, pp. 167–178. DOI: 10.1016/j.postcomstud.2012.12.012.

Gürler, Ebru Erbaş, and Başak Özer. "The Effects of Public Memorials on Social Memory and Urban Identity." *Procedia – Social and Behavioral Sciences,* vol. 82, 2013, pp. 858–863. DOI: 10.1016/j.sbspro.2013.06.361.

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. University of Chicago Press, 1992.

Kundakbayeva, Zhanat, and Didar Kassymova. "Remembering and Forgetting: The State Policy of Memorializing Stalin's Repression in Post-Soviet Kazakhstan." *Nationalities Papers*, vol. 44, no. 4, 2016, pp. 611–627. DOI: 10.1080/00905992.2016.1158157.

Lowenthal, David. *The Past Is a Foreign Country – Revisited*. Cambridge University Press, 2015.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations*, no. 26, 1989, pp. 7–24. DOI: 10.2307/2928520.

Sharipova, Dilyara S. "Heritage Painting in the Painting of Kazakhstan: Cultural Memory and Meanings of History." *Keruen*, vol. 72, no. 3, 2021. DOI: 10.53871/2078-8134.2021.3-02.

Sharipova, Dilyara S., and Zhazira A. Aksakalova. "Modernization of the Historical Theme in the Painting of Modern Kazakhstan." *Keruen*, vol. 76, no. 3, 2022, pp. 241–248. DOI: 10.53871/2078-8134.2022.3-21.

Sharipova, Dilyara S., et al. "Revisiting the Kazakh Famine at the Beginning of the 1930s in Fine Art Forms from the Perspective of Cultural Memory." *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities,* vol. 12, no. 1, 2020. DOI: 10.21659/rupkatha.v12n1.09.

Smith, Anthony D. *Ethno-symbolism and Nationalism: A Cultural Approach*. Routledge, 2009.

Smith, Laurajane. *Uses of Heritage*. Routledge, 2006.

Yergaliyeva, Raikhan Abdeshevna. *Etnicheskoe i epicheskoe v iskusstve Kazakhstana [The Ethnic and the Epic in the Art of Kazakhstan]*. Almaty, Zhibek Zholy, 2011. (In Russian).

Серкебай Нурхан, Асылбекова Айман
Қазахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой (Астана, Қазахстан)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В СОВРЕМЕННОЙ МЕМОРИАЛЬНОЙ ПЛАСТИКЕ КАЗАХСТАНА

Аннотация. После обретения Казахстаном независимости мемориальная пластика стала одним из важнейших художественных средств актуализации национального исторического сознания и формирования культурной идентичности. Несмотря на это, художественные механизмы формирования культурной памяти средствами мемориального искусства на материале Казахстана до настоящего времени не получили комплексного научного осмысления. *Целью* настоящей статьи является анализ мемориальной пластики периода независимости Казахстана как формы художественной репрезентации культурной памяти. Материалом исследования послужили монумент «Монумент Независимости» (Алматы), мемориальные произведения «Рассвет Независимости» Марата Айнекова, «Сильнее смерти» Шота-Амана Валиханова, «Стена скорби» Орала Алибаева, а также мемориальный комплекс «Жертвам голода» Марата Абилькасимова. Исследование основано на теориях культурной памяти, мемориального пространства и национальной идентичности. В работе использованы методы case study, визуального, иконологического, сравнительного и интерпретационного анализа. *Результаты* исследования показывают, что мемориальная пластика не ограничивается репрезентацией исторических событий, а выступает культурным механизмом трансформации коллективного исторического опыта в систему художественных символов. Кроме того, предложена авторская аналитическая модель, раскрывающая взаимосвязь между историческим опытом, художественной интерпретацией, пластическим решением, визуальной символикой, мемориальным пространством, культурной памятью и национальной идентичностью. Научная новизна исследования заключается в комплексном искусствоведческом анализе мемориальной пластики Казахстана периода независимости на основе теории культурной памяти, а также в обосновании ее научно-методологического значения в контексте международных исследований культурной памяти и культурного наследия.

Ключевые слова: мемориальная пластика, культурная память, национальная идентичность, мемориальное пространство, исторический опыт, художественная репрезентация, монументальная скульптура.

Для цитирования: Серкебай, Нұрхан, и Айман Асылбекова. Художественная репрезентация культурной памяти в современной мемориальной пластике Казахстана. *Central Asian Journal of Art Studies*. Vol. 11, No. 3, 2026. pp. 260–279. DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1245

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Nurkhan Serkebay, Aiman Assylbekova.
Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

ARTISTIC REPRESENTATION OF CULTURAL MEMORY IN CONTEMPORARY MEMORIAL SCULPTURE IN KAZAKHSTAN

Abstract. Since Kazakhstan gained independence, memorial sculpture has become an important artistic medium for reconstructing historical consciousness and shaping cultural identity. Despite its growing significance, the artistic mechanisms through which memorial art constructs and represents cultural memory have not yet been examined systematically in the context of Kazakhstan. *The goal* of study is to analyze memorial sculpture created during the period of independence as a form of artistic representation of cultural memory. The corpus comprises the Independence Monument in Almaty, Marat Ainekov's Dawn of Independence, Shota-Aman Ualikhanov's Stronger than Death, Oral Alibayev's Wall of Sorrow, and Marat Abilqasimov's Memorial to the Victims of the Famine. The study draws on theories of cultural memory, memorial space, and national identity and employs a qualitative case-study design combining visual, iconological, comparative, and interpretative analysis. *The findings* show that memorial sculpture functions not merely as a representation of historical events but as a cultural mechanism through which collective historical experience is transformed into artistic and symbolic form. The study also proposes an analytical model that explains the relationship among historical experience, artistic interpretation, sculptural form, visual symbolism, memorial space, cultural memory, and national identity. Its principal contribution lies in offering a comprehensive art-historical interpretation of memorial sculpture in independent Kazakhstan through the lens of cultural memory and in situating this material within broader international scholarship on memory and heritage studies.

Keywords: memorial sculpture, cultural memory, national identity, memorial space, historical experience, artistic representation, monumental sculpture.

Cite: Serkebay, Nurkhan, and Aiman Assylbekova. "Artistic Representation of Cultural Memory in Contemporary Memorial Sculpture in Kazakhstan." *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No. 3, 2026, pp. 260–279, 10.47940/cajas.v11i3.1245

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare that they have no conflicts of interest.

Авторлар туралы мәлімет:

Серкебай Нұрхан – өнертану ғылымдарының магистрі, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің 2-курс докторанты
(Астана, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Серкебай Нұрхан – магистр искусствоведческих наук, докторант 2-го курса Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейитовой
(Астана, Казахстан).

ORCID ID: 0009-0004-2806-4062
E-mail: serkebay.nurkhan@mail.ru

Information about the authors:

Nurkhan Serkebay – Master of Arts, second-year doctoral student, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts
(Astana, Kazakhstan).

Асылбекова Айман –
өнертану кандидаты, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің «Өнертану» кафедрасының қауымдастырылған профессоры (доцент)
(Астана, Қазақстан)

Асылбекова Айман –
кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор (доцент) кафедры «Искусствоведение» Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейитовой
(Астана, Казахстан).

ORCID: 0009-0007-8597-3053
E-mail: asylbekova.aiman68@gmail.com

Aiman Assylbekova – Candidate of Art History, Associate Professor (Docent), Department of Art Studies, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts
(Astana, Kazakhstan).

ГРНТИ: 67.07.11; 67.07.31.
УДК: 72.03; 721.012.
DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1183

ТРАДИЦИИ ИНТЕРЬЕРА ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ТРАДИЦИЙ, ЭРГОНОМИКИ ИНКЛЮЗИВНОЙ КУХНИ

Мадина Кодирова[1], **Татьяна Шацкая**[2]
[1,2]Ташкентский государственный технический университет имени Ислама Каримова (Ташкент, Узбекистан)

Аннотация. Актуальность исследования обусловлена одновременным ростом интереса к локальным художественным традициям интерьера Центральной Азии и усилением требований к инклюзивности жилой среды, где кухня трактуется как «сердце дома» и потому становится зоной максимальной функциональной и социальной нагрузки. Научная проблема формулируется как дефицит воспроизводимой методики, позволяющей перевести художественно-семиотические маркеры традиционного интерьера в параметры проектирования инклюзивной кухни без редукции смысла до «этнодекора». Исследование позиционируется как продолжение архитектурно-типологических реконструкций пространственности киіз үй, исследований ганчевых интерьерных композиций и работ о модернизации войлока в архитектуре, а также недавних моделей инклюзивной кухни и обзоров по эргономике кухонной деятельности. *Цель исследования* заключается в построении художественно-эргономической матрицы, связывающей традиционные интерьерные принципы с измеряемыми требованиями инклюзивной кухни. Задачи включают выделение маркеров традиции, их семиотическое описание, сопоставление с измеряемыми эргономическими рисками и построение карты проектных решений по шести измерениям инклюзивности. *Методы* включают систематизацию источников; структурно-морфологический анализ интерьерных элементов; семиотическое кодирование текстильных практик; экстракцию количественных эргономических показателей из эмпирических исследований; матричное сопоставление маркеров с шестифакторной моделью инклюзивной кухни. *Результаты* включают перечень 12 устойчивых маркеров традиционного интерьера и их распределение по шести измерениям инклюзивности; фиксацию количественных эргономических несоответствий (например, превышение стандартной высоты столешниц над локтевой высотой на 6–10 см) и уровней постурального риска для отдельных операций. В дискуссии обосновывается, что

традиционные принципы модульности, слоистости, осевой организации и орнаментальной «информационности» интерьера могут выступать не стилизацией, а инструментом проектирования доступности, безопасности и эмоционального комфорта. Практическая значимость состоит в предложенной методике, применимой международным исследователям искусства и дизайна для сопоставимых регионов, а также в формировании языка перевода наследия в инклюзивные решения.

Ключевые слова: интерьер Центральной Азии; кухня; киіз үй; войлок; ганч; семиотика; инклюзивность; универсальный дизайн; эргономика; пространственный синтаксис.

Для цитирования: Кодирова, Мадина, и Татьяна Шацкая. «Традиции интерьера Центральной Азии: художественный анализ традиций, эргономики инклюзивной кухни». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, № 3, 2026, с. 280–293, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1183

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

Традиции интерьерной культуры Центральной Азии формировались на стыке кочевой мобильности и оседлых ремесленных школ, задавая особую логику «интерьера как системы действий»: организация по осям, центральность очага, модульность каркаса, слоистость текстиля, а также высокая «семантическая плотность» орнаментальных и фактурных кодов (Shkolna 1200). С архитектурной точки зрения киіз үй описывается как сборно-разборная пространственная структура, где деревянный каркас (кереге, уык, шанырак), войлочные покрытия и центральное размещение очага не сводятся к технике: они задают непрерывную связность конструкции, функции и символики (Mehta 4). В художественно-прикладном измерении интерьер дополняется ремесленными технологиями и материалами, включая войлок как носитель устойчивых тактильных и климатических качеств, а также пластически развитый ганчевый декор, способный работать с отражением света и рельефной артикуляцией плоскостей.

Параллельно в международной эргономической и дизайн-литературе кухня все чаще рассматривается как «узел» здоровья, безопасности и социальной включенности, особенно в контексте старения населения и разнообразия функциональных возможностей пользователей (Deb 6). В эмпирических исследованиях фиксируются типовые несоответствия между антропометрией пожилых пользователей и стандартами кухонных поверхностей, а также рост постуральных рисков при операциях, требующих многократных наклонов и статических удержаний позы (Kaczor 18). Кроме того, предлагаются комплексные модели инклюзивной кухни, в которых пространство интерпретируется одновременно как среда, технология взаимодействия, эмоциональный и культурный опыт (Deb 10). На этом фоне формулируется научная проблема: традиции интерьера Центральной Азии нередко «цитируются» в современном дизайне как орнаментальная оболочка, тогда как эргономика инклюзивной кухни развивается как автономная дисциплина, слабо учитывающая художественно-семиотические механизмы локальных культур (Шкляева 57). Отсюда

возникает задача построить метод перевода: от художественного анализа традиции — к проектным параметрам инклюзивности, где «наследие» работает как функционально оправданный язык организации движений, внимания, безопасности и комфорта (Deb 12).

Цель исследования заключается в разработке художественно-эргономической матрицы, сопоставляющей устойчивые маркеры традиционного интерьера с измеряемыми и моделируемыми параметрами инклюзивной кухни (Zámolyi 3). Для достижения цели ставятся задачи: выделить корпус источников; описать маркеры традиции как «пространственно-вещные» и «знаковые» элементы; извлечь количественные данные об эргономических рисках и эффективности действий на кухне; сопоставить маркеры с шестифакторной моделью инклюзивной кухни и с тематическими блоками современных обзоров; сформировать набор проектных тезисов, ориентированных на универсальный дизайн.

Методы

Корпус источников сформирован по принципу «двойного контура»:

контур A — исследования традиций интерьера и ремесленных материалов.

контур B — исследования инклюзивной кухни и эргономики.

Процедура исследования включает четыре последовательных шага.

Шаг 1: выделение традиционных интерьерных маркеров (морфология конструкции, материалы, текстиль, ритм/орнамент, сценарии размещения предметов) на основе структурного описания кочевого жилища и исследований ремесленных технологий.

Шаг 2: семиотическое кодирование маркеров как «знаков» и «текстов» (уровни семантики и прагматики) на основе подходов, применяемых к тканевым практикам и визуальным источникам повседневности.

Шаг 3: экстракция эргономических и поведенческих параметров из современных эмпирических исследований кухни (антропометрия, риск RULA/REBA, дискомфорт NRS, показатели эффективности действий и корреляции с планировочными атрибутами).

Шаг 4: матричное сопоставление маркеров традиции с шестью измерениями инклюзивной кухни (пространство/среда; технология/взаимодействие; эмоции/аффект; здоровье/безопасность; человеческие факторы/благополучие; устойчивость), с фиксацией соответствий без интерпретации в разделе «Результаты» (Xu et al. 3).

Этические аспекты ограничиваются корректной интерпретацией опубликованных данных: собственный эксперимент с участием людей не проводился.

Результаты

По двум контурам (традиция интерьера; инклюзивная кухня) отобрано 12 базовых маркеров традиционного интерьера и 19 эргономических/планировочных параметров, извлеченных из эмпирических и обзорных исследований кухни.

Табл. 1. Матрица соответствий традиционных интерьерных маркеров и измерений инклюзивной кухни

Маркер	Источник фиксации	Пространство	Технология	Эмоции	Безопасность	Человеческие факторы	Устойчивость
Модульность каркаса	(Нурдубаева 4)	+			+	+	+
Центральность очага (ось действия)	(Нурдубаева 4)	+		+	+	+	

Слоистый войлок	(Нурдубаева 4; Danibekova 5)	+		+	+	+	+
Ганчевый рельеф и светотень	(Shkolna et al. 1202)	+		+			
Текстиль как «знаковый текст» (құрақ)	(Shaigozova and Ibragimov 49–50)			+		+	
Пространственная уплотненность и «функциональные зоны»	(Zámolyi 16)	+			+	+	
«Порог» как режим перехода (чистое/рабочее)	(Shklyaeva 72–73)	+			+	+	
Социальная собранность кухни-как-центра	(Xu et al. 1)	+		+		+	
Адаптация к климату и ресурсам (местные материалы)	(Mehta et al. 8869)	+					+
Орнаментальная «информационность» (контраст, ритм)	(Shaigozova and Ibragimov 49–50)		+	+	+	+	
Переносные/ переставляемые предметы хранения	(Нурдубаева 4)	+			+	+	
Вариативность высот и доступов (как проектный принцип)	(Deb and Ahmed 2)	+	+		+	+	









Рис. 1. Художественно материальные маркеры традиционного интерьера Центральной Азии

Табл. 2. Количественные и структурные параметры эргономики кухни, значимые для перевода традиционных маркеров в инклюзивный дизайн

Исследование	Выборка	Метрики	Фактические результаты
Deb & Ahmed (2026)	45 участников 60–82 лет	RULA/REBA; NRS; антропометрия	Столешницы 85–91 см выше локтя на 6–10 см; REBA (мойка) 8–10; NRS 7.3±1.6; multi-level counter 75–90 см ↘ наклон на 35%
Wang, Lin, Huang (2022)	21 пожилой участник; 3 задачи	space syntax (integration, mean depth); ANOVA; корреляции	T3: r=0.825 с интеграцией; r=−0.546 со средней глубиной; T2 зависит от интеграции и когнитивного статуса
Chen et al. (2024)	обзор (rapid scoping)	тематический синтез	4 темы: layout/environment; tools/tech; special-needs criteria; risks/hazards
Kaczor et al. (2023)	200 участников с различными ограничениями	полевые тесты прототипа; SERVQUAL; группировка	прототип с подъемом/опусканием верхних шкафов и столешницы; заявлена функциональность для большинства участников; выявлены направления улучшений

Четыре класса эргономических данных, извлеченных из современных исследований, фиксируются следующим образом.

Первый: показатели антропометрического несоответствия и постурального риска. В исследовании Discover Public Health показано, что стандартные столешницы 85−91 см превышали локтевую высоту пользователей на 6−10 см; для мойки фиксировались значения REBA 8−10 и средний дискомфорт NRS 7.3±1.6 (Kaczor 21).

Второй: эффекты проектных интервенций. Там же многоуровневая система столешниц (75−90 см) ассоциировалась со снижением наклона корпуса на 35%, подъема плеча на 22% и дискомфорта на 28% (в рамках представленной модели оценивания) (Kaczor 22).

Третий: связь эффективности действий с пространственной конфигурацией. В модели International Journal of Environmental Research and Public Health интеграция кухонного пространства положительно коррелировала с временем выполнения трудной задачи ($r=0.825$; $p<0.01$), а средняя глубина демонстрировала отрицательную корреляцию ($r=-0.546$; $p<0.05$).

Четвертый: классификация исследовательского поля. Быстрый обзор в Human Factors in Healthcare агрегировал публикации по кухонной эргономике в четыре темы: планировка/среда; инструменты и технологии; критерии для пользователей с особыми потребностями; риски и опасности.

Дискуссия

Сопоставление результатов показывает, что традиционные интерьерные маркеры обладают «двойной природой»: они одновременно материализуют культурную память (семиотика, ритуальные сценарии, эстетика) и организуют телесную практику (движение, доступ, безопасность, тепловой режим) (Shaigozova and Ibragimov 49−50; Нурдубаева 4). Поэтому матрица соответствий (Таблица 1) интерпретируется не как декоративная стилизация, а как инструмент проектного перевода: к примеру, модульность киіз үй (кереге−уық−шанырак) задает модель адаптивной конфигурации — функциональный аналог современных регулировок по высоте и доступу, которые эмпирически уменьшают постуральные риски на кухне (Нурдубаева 4; Kaczor 22).

Сравнение с шестифакторной моделью инклюзивной кухни демонстрирует, что традиция «закрывает» прежде всего измерения пространства/среды и эмоций/аффекта, тогда как современная эргономика уточняет измерения здоровья/безопасности и человеческих факторов через метрики риска и антропометрии (Xu et al. 1–2; Deb 6; Kaczor 18). Это означает, что художественный анализ традиции приобретает практический смысл лишь при соединении с измеряемыми сценариями действий: операции «мойка–нарезка–замес», отмеченные как высокорисковые по REBA и дискомфорту, требуют не только корректной высоты поверхностей, но и культурно приемлемых сценариев «сидя/стоя», «общее/личное», «чистое/рабочее», которые исторически кодировались порогами, зонами и центральными ориентирами жилища (Kaczor 21; Shklyaeva 72–73; Нурдубаева 4).

Важный вывод дискуссии состоит в том, что орнамент и фактура могут трактоваться как «эргономическая информация»: контраст и ритм текстильных и рельефных поверхностей способны усиливать читаемость границ, направлений и зон безопасного доступа, что согласуется с тенденцией выделять в кухонной эргономике отдельный блок «рисков и опасностей» и блок «критериев для пользователей с особыми потребностями» (Chen et al. 100069; Shaigozova and Ibragimov 49–50). В этом смысле исследования ганчевого рельефа важны не только для истории искусства, но и для дизайна микросветотени и тактильной ориентации (Shkolna et al. 1202).

Ограничения исследования связаны с неоднородностью региона и источников: Центральная Азия включает разные типы жилища и городского быта, а извлеченные эргономические данные получены преимущественно вне регионального контекста кухни Центральной Азии (например, Индия, Китай, Великобритания) (Deb 6; Wang, Lin, and Huang 5393; Xu et al. 1). Также ограничением является отсутствие собственных полевых измерений антропометрии и сценариев бытовой кухни в городах и сельской местности региона. Следующие шаги исследований предполагают полевые протоколы по доступности и нагрузкам в кухнях Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана, Таджикистана и Туркменистана с привязкой к локальным кулинарным практикам и материальной культуре, а также экспериментальную проверку «орнаментальной навигации» и «слоистых мягких периметров» как факторов безопасности.

Основные положения

Предлагается принцип «двухконтурного перевода» традиции в инклюзивную кухню: первый контур фиксирует художественно-семиотические маркеры (материал, орнамент, ритуал, сценарий взгляда и касания), второй — их эргономические эквиваленты (высоты, доступы, радиусы досягаемости, риск-паттерны операций), после чего строится матрица соответствий по шести измерениям инклюзивности (Xu et al. 1–2).

Формулируется положение «орнаментальная навигация»: орнамент предлагается трактовать как кодирование порогов, зон и направлений безопасного действия в кухне (например, тактильно/визуально различимые границы рабочих, горячих и влажных зон), что переводит декоративность в функциональную информативность без утраты культурного стиля (Chen et al. 100069; Shaigozova and Ibragimov 49–50).

Вводится положение «мягкий периметр»: традиционная слоистость войлока и текстиля предлагается использовать как проектный прототип для систем снижения травмоопасности (ударопоглощающие зоны, нескользящие покрытия, акустический комфорт), при этом смысл «тепла/защищенности» сохраняется и становится частью измерения эмоций/аффекта в инклюзивной кухне (Danibekova 5; Deb 6).

Предлагается положение «адаптивная высота как культурно приемлемая вариативность»: многоуровневость рабочих

поверхностей и регулируемость шкафов интерпретируются как современный инженерный аналог модульности кочевого жилища; при этом измеряемые эффекты снижения наклонов и дискомфорта рассматриваются как критерий валидности такого перевода (Нурдубаева 4; Kaczor 22).

Заключение

В исследовании разработана и применена художественно-эргономическая логика сопоставления традиционных маркеров интерьера Центральной Азии с современными требованиями инклюзивной кухни, заданными как многоизмерная модель пользовательского опыта и безопасности (Xu et al. 1–2). Структурно-морфологический анализ киіз үй, исследования войлока и ганчевого декора, а также семиотические подходы к тканевым практикам показали возможность описывать традицию как систему управления действиями, вниманием и комфортом, а не как набор «этнических мотивов» (Нурдубаева 4; Danibekova 5; Shkolna et al. 1202; Shaigozova and Ibragimov 49–50). Эмпирические данные по кухонной эргономике (антропометрическое несоответствие, уровни риска REBA, зависимости эффективности от пространственной конфигурации, результаты полевых тестов универсальной мебели) обеспечили измеряемую «проверку реальностью» для предлагаемого перевода традиции в инклюзивное проектирование (Deb 6; Wang, Lin, and Huang 5393; Kaczor 17–26).

Практическая значимость заключается в предложенной матрице соответствий и наборе основных положений, которые могут использоваться в образовательных программах по дизайну и архитектуре, в межкультурных исследованиях искусства и в проектных протоколах универсального дизайна (Xu et al. 1–2). Перспектива дальнейшей работы состоит в переносе методики на полевые исследования кухни в Центральной Азии с учетом локальных кулинарных практик, климата и материальной культуры, а также в экспериментальной оценке эффективности «орнаментальной навигации» и других предложенных положений.

Вклад авторов:

М.Д. Кодирова – формирование идеи, написание основного текста, поиск цитат, оформление статьи и списка литературы.

Т.В. Шацкая – методология и концепция исследования, анализ и обобщение исследовательского материала, редактирование статьи, написание дополнительного текста.

Авторлардың үлесі:

М.Д. Кодирова – идея авторы, негізгі мәтінді жазу, дәйексөздер іздеу, мақаланы мен әдебиеттер тізімін рәсімдеу.

Т.В. Шацкая – зерттеу әдістерін әзірлеу мен тұжырымдамасын қалыптастыру, зерттеу материалдарың талдау және синтездеу, мақаланы өңдеу, қосымша мәтін жазу.

Authors' contributions:

M.D. Kodirova – conceptualization; writing the main text; identifying relevant sources and citations; and formatting the article and reference list.

T.V. Shatskaya – methodology and study design; analysis and synthesis of the research material; editing the article; and writing supplementary text.

Список источников

Нурдубаева, Асия. *Кииз уй: структура пространственности:* автореферат дис.... кандидата архитектуры: 18.00.01. Москва, Московский архитектурный институт, 1997. rusneb.ru/catalog/000199_000009_000042773/. Дата доступа 18 февраля 2026.

Chen, Haozhi, et al. "Kitchen ergonomics in health and healthcare: A rapid scoping review." *Human Factors in Healthcare*, vol. 5, June 2024, article 100069. DOI: 10.1016/j.hfh.2024.100069. www.sciencedirect.com/science/article/pii/S277250142400006X. Accessed 18 Feb. 2026.

Danibekova, Elvira. "The Integration of Felt into Architecture: a Tradition, a Heritage, and Environmental Sustainability." *Journal of Sustainable Architecture and Civil Engineering*, vol. 2, no. 38, 2025, pp. 5–18. DOI: 10.5755/j01.sace.38.2.40979. sace.ktu.lt/index.php/DAS/article/view/40979/17311. Accessed 18 Feb. 2026.

Deb, Soumya Kanti, and S. Saleem Ahmed. "Ergonomic assessment of kitchen workspace demands among older adults in India." *Discover Public Health*, vol. 23, article 69, 2026. DOI: 10.1186/s12982-026-01402-6. link.springer.com/article/10.1186/s12982-026-01402-6. Accessed 18 Feb. 2026.

Kaczor, Jacek, et al. "Universal Design in Kitchen Furniture: A Case Study on Enhancing Accessibility and Safety for the Elderly and People with Mobility Challenges." Annals of Warsaw University of Life Sciences – SGGW, *Forestry and Wood Technology*, no. 122, 2023, pp. 17–26. DOI: 10.5604/01.3001.0053.8664. yadda.icm.edu.pl/baztech/element/bwmeta1.element.baztech-415a22e2-a8bb-44ac-b459-36ea787081d9. Accessed 18 Feb. 2026.

Mehta, Kedar, Wilfried Zörner, and Rick Greenough. "Residential Building Construction Techniques and the Potential for Energy Efficiency in Central Asia: Example from High-Altitude Rural Settlement in Kyrgyzstan." *Energies*, vol. 15, no. 23, 2022, article 8869. DOI: 10.3390/en15238869. www.mdpi.com/1996-1073/15/23/8869. Accessed 18 Feb. 2026.

Shaigozova, Zhanerke, and Aman Ibragimov. "Quraq in the Contemporary Art of Central Asia: Symbolic Language and Artistic Text." *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 8, no. 1, 2023, pp. 49–65. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.653. cajas.kz/journal/article/view/653. Accessed 18 Feb. 2026.

Shklyaeva, Svetlana. "Visual studies: қазақтардың күнделікті өмір мәдениеті бейнелеу өнерінде – империялық кезең суретшілерінің графикасында." *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 10, № 2, 2025, 55–76 б. DOI: 10.47940/cajas.v10i2.1044. cajas.kz/journal/article/view/1044. Дата доступа 18 февраля 2026.

Shkolna, Olga,et al. "The Origins of Ganch Compositions with Oynavand-O'uma in Uzbekistan and Georgia." *International Journal of Conservation Science*, vol. 15, no. 3, 2024, pp. 1199–1212. www.ijcs.ro/public/IJCS-24-03_53_Shkolna.pdf. Accessed 18 Feb. 2026.

Wang, Ying, Di Lin, and Ze Huang. "Research on the Aging-Friendly Kitchen Based on Space Syntax Theory." *International Journal of Environmental Research and Public Health*, vol. 19, no. 9, 2022, article 5393. DOI: 10.3390/ijerph19095393. www.mdpi.com/1660-4601/19/9/5393. Accessed 18 Feb. 2026.

Xu, Zhidiankui, et al. "Heart of the future home: a multidimensional model of inclusive kitchen for older people in the UK." *Humanities and Social Sciences Communications,* vol. 11, 2024, article 990. DOI: 10.1057/s41599-024-03508-1. www.nature.com/articles/s41599-024-03508-1.pdf. Accessed 18 Feb. 2026.

Zámolyi, Ferenc. "Spatial concepts and architecture of nomadic camps among the steppe peoples of Inner Asia." *Built Heritage*, vol. 9, article 25, 2025. DOI: 10.1186/s43238-025-00191-2. built-heritage.springeropen.com/articles/10.1186/s43238-025-00191-2. Accessed 18 Feb. 2026.

References

Nurdubayeva, Asiya. *Kiiz uy: struktura prostranstvennosti: [The Felt Yurt: Spatial Structure:]* Abstract of a Dissertation for the Degree of Candidate of Architecture (Specialty 18.00.01). Moscow, Moscow Architectural Institute, 1997. rusneb.ru/catalog/000199_000009_000042773/. Дата доступа 18 февраля 2026.

Chen, Haozhi, et al. "Kitchen ergonomics in health and healthcare: A rapid scoping review." *Human Factors in Healthcare*, vol. 5, June 2024, article 100069. DOI: 10.1016/j.hfh.2024.100069. www.sciencedirect.com/science/article/pii/S277250142400006X. Accessed 18 Feb. 2026.

Danibekova, Elvira. "The Integration of Felt into Architecture: a Tradition, a Heritage, and Environmental Sustainability." *Journal of Sustainable Architecture and Civil Engineering,* vol. 2, no. 38, 2025, pp. 5–18. DOI: 10.5755/j01.sace.38.2.40979. sace.ktu.lt/index.php/DAS/article/view/40979/17311. Accessed 18 Feb. 2026.

Deb, Soumya Kanti, and S. Saleem Ahmed. "Ergonomic assessment of kitchen workspace demands among older adults in India." *Discover Public Health,* vol. 23, article 69, 2026. DOI: 10.1186/s12982-026-01402-6. link.springer.com/article/10.1186/s12982-026-01402-6. Accessed 18 Feb. 2026.

Kaczor, Jacek, et al. "Universal Design in Kitchen Furniture: A Case Study on Enhancing Accessibility and Safety for the Elderly and People with Mobility Challenges." Annals of Warsaw University of Life Sciences – SGGW, *Forestry and Wood Technology,* no. 122, 2023, pp. 17–26. DOI: 10.5604/01.3001.0053.8664. yadda.icm.edu.pl/baztech/element/bwmeta1.element.baztech-415a22e2-a8bb-44ac-b459-36ea787081d9. Accessed 18 Feb. 2026.

Mehta, Kedar, Wilfried Zörner, and Rick Greenough. "Residential Building Construction Techniques and the Potential for Energy Efficiency in Central Asia: Example from High-Altitude Rural Settlement in Kyrgyzstan." *Energies*, vol. 15, no. 23, 2022, article 8869. DOI: 10.3390/en15238869. www.mdpi.com/1996-1073/15/23/8869. Accessed 18 Feb. 2026.

Shaigozova, Zhanerke, and Aman Ibragimov. "Quraq in the Contemporary Art of Central Asia: Symbolic Language and Artistic Text." *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 8, no. 1, 2023, pp. 49–65. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.653. cajas.kz/journal/article/view/653. Accessed 18 Feb. 2026.

Shklyaeva, Svetlana. "Visual studies: қазақтардың күнделікті өмір мәдениеті бейнелеу өнерінде – империялық кезең суретшілерінің графикасында." *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 10, № 2, 2025, 55–76 б. DOI: 10.47940/cajas.v10i2.1044. cajas.kz/journal/article/view/1044. Дата доступа 18 февраля 2026.

Shkolna, Olga,et al. "The Origins of Ganch Compositions with Oynavand-O'uma in Uzbekistan and Georgia." *International Journal of Conservation Science*, vol. 15, no. 3, 2024, pp. 1199–1212. www.ijcs.ro/public/IJCS-24-03_53_Shkolna.pdf. Accessed 18 Feb. 2026.

Wang, Ying, Di Lin, and Ze Huang. "Research on the Aging-Friendly Kitchen Based on Space Syntax Theory." *International Journal of Environmental Research and Public Health,* vol. 19, no. 9, 2022, article 5393. DOI: 10.3390/ijerph19095393. www.mdpi.com/1660-4601/19/9/5393. Accessed 18 Feb. 2026.

Xu, Zhidiankui, et al. "Heart of the future home: a multidimensional model of inclusive kitchen for older people in the UK." *Humanities and Social Sciences Communications,* vol. 11, 2024, article 990. DOI: 10.1057/s41599-024-03508-1. www.nature.com/articles/s41599-024-03508-1.pdf. Accessed 18 Feb. 2026.

Zámolyi, Ferenc. "Spatial concepts and architecture of nomadic camps among the steppe peoples of Inner Asia." *Built Heritage,* vol. 9, article 25, 2025. DOI: 10.1186/s43238-025-00191-2. built-heritage.springeropen.com/articles/10.1186/s43238-025-00191-2. Accessed 18 Feb. 2026.

Кодирова Мадина, Шацкая Татьяна
Ислам Қаримов атындағы Ташкент мемлекеттік техникалық университеті (Ташкент, Өзбекстан)

ОРТАЛЫҚ АЗИЯ ИНТЕРЬЕРІНІҢ ДӘСТҮРЛЕРІ: ИНКЛЮЗИВТІ АСҮЙДІҢ ДӘСТҮРЛЕРІ МЕН ЭРГОНОМИКАСЫН КӨРКЕМДІК ТАЛДАУ

Аңдатпа. Зерттеудің өзектілігі Орталық Азия интерьерінің жергілікті көркемдік дәстүрлеріне қызығушылықтың бір мезгілде артуымен және тұрғын орта инклюзивтілігіне қойылатын талаптардың күшеюімен айқындалады; мұнда ас үй «үйдің жүрегі» ретінде түсіндірілетін және сондықтан функционалдық және әлеуметтік жүктеменің максималды аймағына айналатын инклюзивті өмір сүру ортасына қойылатын талаптардың күшеюімен анықталады. Ғылыми мәселе дәстүрлі интерьердің көркемдік семиотикалық маркерлерін мағынаны «этнодекорға» дейін редукцияламай, инклюзивті асүйді жобалау параметрлеріне көшіруге мүмкіндік беретін қайта өндіруге болатын әдістеменің тапшылығы ретінде тұжырымдалады. Зерттеу киіз үй кеңістіктілігін архитектуралық типологиялық реконструкциялау, ганч негізіндегі интерьерлік композицияларды зерттеу және сәулеттегі киізді жаңғырту жөніндегі еңбектердің, сондай ақ инклюзивті асүйдің соңғы модельдері мен асүй қызметінің эргономикасына арналған шолулардың жалғасы ретінде қарастырылады. Зерттеудің *мақсаты* дәстүрлі интерьер қағидаларын инклюзивті асүйдің өлшенетін талаптарымен байланыстыратын көркемдік эргономикалық матрица құру болып табылады. Міндеттер дәстүр маркерлерін айқындауды, оларды семиотикалық сипаттауды, өлшенетін эргономикалық тәуекелдермен салыстыруды және инклюзивтіліктің алты өлшемі бойынша жобалық шешімдер картасын құруды қамтиды. *Әдістер* дереккөздерді жүйелеуді; интерьер элементтерінің құрылымдық морфологиялық талдауын; текстильдік практикаларды семиотикалық кодтауды; эмпирикалық зерттеулерден эргономиканың сандық көрсеткіштерін экстракциялауды; маркерлерді инклюзивті асүйдің алты факторлы моделімен матрицалық салыстыруды қамтиды. *Нәтижелер* дәстүрлі интерьердің 12 тұрақты маркерінің тізбесін және олардың инклюзивтіліктің алты өлшемі бойынша бөлінуін; эргономикалық сандық сәйкессіздіктерді (мысалы, үстелшелердің стандартты биіктігінің шынтақ деңгейінен 6–10 см жоғары болуы) және жекелеген операциялар үшін постуралдық тәуекел деңгейлерін тіркеуді қамтиды. Талқылауда интерьердің модульділік, қабаттылық, осьтік ұйымдасу және ою өрнектік «ақпараттылық» сияқты дәстүрлі қағидалары стилизация емес, қолжетімділік, қауіпсіздік және эмоциялық жайлылықты жобалаудың құралы бола алатыны негізделеді. Практикалық маңыздылық салыстырмалы өңірлер бойынша өнер мен дизайнды зерттейтін халықаралық зерттеушілерге қолдануға болатын ұсынылған әдістемеде, сондай ақ мұраны инклюзивті шешімдерге аударудың тілін қалыптастыруда айқындалады.

Түйін сөздер: Орталық Азия интерьері; асүй; киіз үй; киіз; ганч; семиотика; инклюзивтілік; әмбебап дизайн; эргономика; кеңістіктік синтаксис.

Дәйексөз үшін: Мадина, Кодирова, және Татьяна Шацкая. «Орталық Азия интерьерінің дәстүрлері: инклюзивті асүйдің дәстүрлері мен эргономикасын көркемдік талдау». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, №3, 2026, 280–293 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1183

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысы жоқ екенін мәлімдейді.

Kodirova Madina, Shatskaya Tatyana
Islam Karimov Tashkent State Technical University (Tashkent, Uzbekistan)

CENTRAL ASIAN INTERIOR TRADITIONS: AN ARTISTIC ANALYSIS OF TRADITION AND INCLUSIVE KITCHEN ERGONOMICS

Abstract. The relevance of this study stems from the growing interest in the local artistic traditions of Central Asian interiors and increasingly stringent requirements for inclusive residential environments. As the "heart of the home," the kitchen bears the greatest functional and social demands. The research problem lies in the absence of a reproducible method for translating the artistic and semiotic markers of traditional interiors into inclusive kitchen design parameters without reducing their meaning to mere "ethnic decoration." This study builds on architectural and typological reconstructions of the spatial organization of the kiiz üi (yurt), research on ganch interior compositions, studies of the contemporary adaptation of felt in architecture, and recent models of inclusive kitchens and reviews of kitchen ergonomics. The study aims to develop an artistic and ergonomic matrix that links traditional principles to measurable requirements for inclusive kitchen design. Its objectives are to identify markers of tradition, describe them in semiotic terms, relate them to measurable ergonomic risks, and map design solutions across six dimensions of inclusivity. The methods include the systematization of sources, structural and morphological analysis, the semiotic coding of textile practices, the extraction of quantitative ergonomic indicators from empirical studies, and matrix-based comparison using a six-factor model of the inclusive kitchen. The results identify 12 stable markers and map them across six dimensions of inclusivity; they also document quantitative ergonomic mismatches, such as countertops positioned 6–10 cm above elbow height, and levels of postural risk associated with specific tasks. The discussion demonstrates that modularity, layering, axial organization, and the informational qualities of ornament can function not merely as stylistic devices but as design tools that enhance accessibility, safety, and emotional comfort. The practical contribution is a transferable method that international art and design researchers can apply to comparable regions, together with a conceptual vocabulary for translating cultural heritage into inclusive design solutions.

Keywords: Central Asian interiors; kitchen; kiiz üi (yurt); felt; ganch; semiotics; inclusivity; universal design; ergonomics; space syntax.

For citation: Kodirova, Madina, and Tatyana Shatskaya. "Central Asian Interior Traditions: An Artistic Analysis of Tradition and Inclusive Kitchen Ergonomics." *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 11, no. 3, 2026, pp. 280–293. DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1183.

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare that they have no conflicts of interest.

Автор туралы мәлімет:

Қодирова Мадина Дилшод қызы «Өнеркәсіптік дизайн» кафедрасының Phd докторанты, Ислам Қаримов атындағы Ташкент мемлекеттік техникалық университеті (Ташкент қ., Өзбекстан).

Сведения об авторе:

Кодирова Мадина Дилшод кизи – Phd докторант кафедры «Промышленный дизайн», Ташкентский государственный технический университет (Ташкент, Узбекистан).

Information about the author:

Madina Dilshod kizi Kodirova, PhD candidate in the Department of Industrial Design, Islam Karimov Tashkent State Technical University (Tashkent, Uzbekistan).

ORCID ID: 0009-0009-1696-8116
E-mail: kadirova96962808@gmail.com

Шацкая Татьяна Валентиновна, архитектура бойынша философия докторы (PhD), профессор міндетін атқарушы, Ислам Қаримов атындағы Ташкент мемлекеттік техникалық университеті (Ташкент қ., Өзбекстан).

Шацкая Татьяна Валентиновна – доктор философии (PhD) по архитектуре, исполняющий обязанности профессора, Ташкентский государственный технический университет (Ташкент, Узбекистан).

Tatyana Valentinovna Shatskaya, PhD in Architecture, Acting Professor, Islam Karimov Tashkent State Technical University (Tashkent, Uzbekistan).

ORCID ID: 0009-0005-2876-3944
E-mail: tatianashatskaya@rambler.ru

ГРНТИ 18.67.27
УДК 791.43/.45
DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1214

ОТРАЖЕНИЕ ВИЗУАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ИСКУССТВЕ КИНООПЕРАТОРА

Снежана Баймуханова[1], Александр Костылев[2]

[1]Қазахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Қазахстан),
[2]Университет «Туран» (Алматы, Қазахстан)

Аннотация. В условиях глобализации и активной трансформации социокультурных практик, вопросы визуальной идентичности приобретают особую теоретическую и практическую важность. Несмотря на наличие обширной киноведческой литературы, посвященной интерпретации национальной тематики, конкретные операторские механизмы, посредством которых репрезентируются элементы идентичности, остаются недостаточно изученными. *Актуальность* темы связана с расширением понимания роли кинооператора в формировании визуальной парадигмы. *Цель* исследования заключается в том, чтобы доказать и систематизировать изобразительные средства и выразительные приемы, посредством которых формируется и транслируется визуальная идентичность в фильмах режиссера Болата Калымбетова «Талан» и «Мукагали». *Задачи* исследования включают: выявление операторских приемов визуализации тоталитарного давления и отчуждения, анализ композиционных решений, определение драматургической роли этнографических элементов в кадре, обоснование роли операторов в трансформации исторической травмы в архетипы идентичности. В контексте *междисциплинарных* исследований, связывающих национальную идентичность, коллективную память и феномен гаптической визуальности в кинематографе, предпринимается попытка анализа светоцветовой драматургии, ракурсно-композиционных решений, монтажно-кадрового ритма и способов репрезентации телесности. Объектом исследования выступают изобразительные решения кинооператоров Сапара Койчуманова («Талан», 2018) и Едыге Несипбекова («Мукагали», 2021) в картинах режиссера Болата Калымбетова. *Результаты* исследования доказывают, что кинематографическая идентичность в кинематографе формируется не за счет поверхностных этнографических атрибутов, а через четкую организацию визуально-пространственной среды. На основе проведенного анализа авторы доказывают определяющую роль операторского мастерства в процессах визуальной актуализации и сохранения культурного кода на экране. Независимо

от полученных результатов, данная работа имеет ряд ограничений, среди которых отсутствие комплексного анализа зрительского восприятия в процессе формирования национальной идентичности. *Практическая значимость* исследования представляет собой вклад в расширение представлений о специфике формирования визуального языка в Республике Казахстан.

Ключевые слова: национальная идентичность, визуальное решение, операторское искусство, гаптическая визуальность, казахское кино.

Для цитирования: Баймуханова, Снежана, и Александр Костылев. Отражение визуальной идентичности в искусстве кинооператора». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, № 3, 2026, 294–308 с. DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1214

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

В современных междисциплинарных исследованиях понятие идентичности выступает фундаментальной категорией, позволяющей осмыслить процессы самоопределения личности, нации, социальной общности, государства. Идентичность не является статичной данностью, она формируется в процессе исторического, социального и визуального конструирования, отражая особенности культурного кода, символических практик и коллективных представлений о принадлежности к сообществу. Американский философ Фрэнсис Фукуяма подчеркивает, что идентичность вырастает из внутренней потребности в признании достоинства индивида и его общности (10). В то же время европейские исследователи акцентируют динамический характер национальной идентичности, указывая, что ее содержание меняется во времени под влиянием институциональных факторов, исторического опыта и трансформации социальных границ (Стивен Дени, Христоф Штейнхардт, Лиза Бхоумик 21).

В контексте постсоветского казахского кинематографа, данная проблематика приобрела ключевое значение — переосмысления исторического прошлого.

Цель работы: выявить и систематизировать визуально-художественные приемы и операторские стратегии, посредством которых конструируется и транслируется казахская идентичность в фильмах режиссера Болата Калымбетова «Талан» (2018, оператор Сапар Койчуманов) и «Мукагали» (2021, оператор Едыге Несипбеков).

Методы

Для решения поставленных задач авторами применен комплексный междисциплинарный подход, сочетающий теории визуальных исследований, киноведческий анализ и методологию смежных гуманитарных дисциплин. В качестве эмпирического материала были выбраны фильмы «Талан» (2018) и «Мукагали» (2021). Анализ осуществлялся по следующим параметрам: композиция кадра, масштаб и ракурс, цветовая организация, свет, движение камеры, пространственная организация, визуальная метафора и связь изобразительного решения с историко-культурным контекстом.

Метод визуально-семиотического и кодового анализа применялся для декодирования пластических элементов кадра как «кинематографических и культурных

кодов». Анализ фокусировался на том, как материальные предметы быта (юрта, национальная одежда, элементы упряжи коней) и элементы природного ландшафта (степь, горы, река) превращаются из этнографических деталей в устойчивые визуальные метафоры. Применение метода включало фиксацию точек зрения камеры, кадрирования и пространственной изоляции персонажей для выявления подтекстных смыслов (например, метафоры прерванного пути или утраты дома).

Метод гаптической визуальности использовался как разновидность образа-переживания для анализа фиксации Сапаром Койчумановым и Едыге Несипбековым пластики человеческого тела, фактур костюмов, предметов. Особенность заключалась в покадровом разборе крупных и средних планов, фиксирующих мимику, текстуру кожи, ритуалы (погребение, прощание), а также взаимодействие человека с природным ландшафтом. Метод позволил доказать, что операторская камера не просто регистрирующий инструмент, а наблюдатель. Она позволяет буквально «чувствовать» поверхности, плотность, температуру и материальность изображения на экране.

Метод кинематографической репрезентации травмы применялся при исследовании сцен, отражающих коллективные травмы казахов XX века (голод, коллективизация). Анализировались конкретные операторские техники: движения камеры, изменения пространственной перспективы с помощью оптики, цветокоррекция. Было выявлено, каким образом пространственные дистанции и цветовые контрасты трансформируют историческую травму в визуальные образы памяти и рессентимента.

Метод формально-стилистического и фильмового анализа операторского искусства включал систематическую процедуру технико-эстетического разбора конкретных эпизодов по следующим параметрам:

– оценка характера освещения (естественное/искусственное, жесткое/мягкое, фронтальное/боковое) и контрастности изображения;

– анализ цветового баланса и цветокоррекции (градация теплых охристо-золотых и холодных сине-серых тонов);

– фиксация использования широкоугольных и длиннофокусных объективов и их влияния на восприятие пространства;

– разбор верхней/нижней точек съемки, ручной камеры, панорамирования и вертикальных отъездов.

Сравнительно-сопоставительный метод применялся для выявления общего и специфического в операторских подходах Сапара Койчуманова («Талан») и Едиге Несипбекова («Мукагали»). Сравнение проводилось по критериям использования природного пейзажа, выстраивания пространственной иерархии (человек и власть/человек и природа) и ритмической организации монтажно-операторских связок.

Теоретические положения о социальных границах, признании и специфике центральноазиатского кинопроцесса сопоставлялись с эмпирическими визуальными данными для формирования концептуальных выводов статьи.

Дискуссия

Многие кинооператоры обращаются к традиционному кочевому миру, его природным образам, символам и ритмам, используя при этом выразительные средства авторского и артхаусного кино. В этом контексте операторское искусство играет ключевую роль, балансируя между технологическими инновациями и сохранением культурной аутентичности.

Кинематограф Казахстана, эволюционируя от советской идеологической модели к авторскому самовыражению, выступает пространством формирования и репрезентации культурного самопознания.

Как правило, в обществах для описания отличий одной нации от другой используется комплексное понятие – национальная идентичность. Исследование

процессов её конструирования средствами кинематографа опирается на широкий спектр научных дискурсов, охватывающих теорию кино, антропологию, культурологию и другое. Рассматривая природу данного феномена, Фредерик Барт характеризовал это следующим образом: «В том, что касается этнических групп, индустриализация, бесспорно, ведет ко всеобщему единообразию. Но это долгий и болезненный процесс. Вместо того чтобы идентифицироваться с племенем, индивид начинает ассимилироваться в группу, где важен приобретенный, а не приписанный статус» (179). Из этого следует – национальная идентичность не всегда статична. Она может меняться в соответствии с изменением политических, экономических и социальных условий в стране или мире. Например, миграция и взаимодействие с другими культурами могут привести к смешению идентичностей и появлению новых форм.

В контексте киноискусства Бенедикт Андерсон считает: «Кинематограф выступает одним из наиболее мощных институтов конструирования национальной идентичности и формированием «воображаемых сообществ»» (30). Развивая эту мысль, антрополог Гордон Грей подчеркивает, что кино формирует общепринятые представления о национальных культурах, конструируя визуальные ценности, нормы и стереотипы (10). В свою очередь, кинокритики Баубек Ногербек и Ержан Джумабеков рассматривая этот вопрос пишут: «Национальные киноиндустрии используют кинематографию как инструмент демонстрации уникальных культурных ценностей и социальных реалий» (87).

В аспекте национального кинематографа киновед Бауыржан Ногербек, отмечал, что кино как самостоятельный художественный феномен начинает утверждаться с 1950-х годов (32). При этом Гульнара Абикеева указывает, на ленту Шакена Айманова «Поэма о любви» (1954), заявившей о национальной идентичности казахов» (История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино государств-участников СНГ, стран Балтии и Грузии 236). Как справедливо замечает таджикская исследовательница Аниса Сабири: «... центральноазиатское кино никогда не было свободно от грамматики советского российского кинематографа» (Sabiri).

Принципиальный сдвиг в изучаемой проблеме происходит в эпоху, когда кинематографисты Қазахстана получили возможность бесцензурной визуальной рефлексии исторического прошлого и личных/коллективных травм. При этом ключевую роль в обретении визуальной независимости сыграла именно эволюция операторского искусства. Отдельные кинооператоры перестали выполнять чисто иллюстративную функцию при режиссерской экспликации, превратив пластику кадра в самостоятельное философское и национально-символическое высказывание. Это соотносится с выводами Абикеевой, которая делит историю кино независимого Қазахстана на три ключевых этапа, отражающих определенный срез национальной идентичности (Abikeeva From Festival and Commercial to People's Cinema: The Transformation of Kazakhstani Cinema as a Manifestation of National Identity 99). Сопоставляя эти классификации с фокусом нашей работы, мы подчеркиваем, что специфика изобразительного решения современного казахского игрового кино строится на переплетении культурных кодов, авторских поисков и влияния глобальных трендов. Через выбор цвета, света, композицию, движения камеры и предметной среды операторы создают многослойные образы, где визуальное становится равноправным партнером нарратива. Обладая мощным инструментарием визуального воздействия, оно является пространством, в котором формируется и закрепляется представление о нации, ее прошлом.

Анализ визуально-операторских решений в фильме «Талан» (2018)

Фильм «Талан» («Отшельник») обращается к одной из самых драматических



Рис.1. Кадр из фильма «Талан» (2018)

страниц казахской истории — периоду насильственной коллективизации, седентаризации (слома номадического уклада) и последующего тотального голода 1930-х годов.

Операторская работа Сапара Қойчуманова выстраивается как визуально-антропологическое исследование трагедии уничтожения традиционного мира. Экспозиция фильма разворачивается по последовательно выстроенному алгоритму: первые сцены строятся на контрастном сопоставлении общих и средних планов (дети, ловящие сусликов в степи) с резкими крупными планами (тела сородичей в яме, стреляные гильзы рядом с ними). Для съемки бытовых и портретных сцен оператор использует нормальные и длиннофокусные объективы, что сжимает пространство и создает ощущение психологической близости с персонажами.

Визуализация неудавшейся откочевки аула строится на композиционном столкновении. Фронтальная мизансцена предводителя рода Таласбека резко сменяется динамичной панорамой с верхней точки съемки, фиксирующей карательный отряд Шормана. Использование нижнего ракурса монументализирует всадников, превращая их в образ подавляющей, обезличенной и неотвратимой государственной угрозы.

Цветокоррекция экспозиционных сцен смещена в сторону высушенных, блеклых, холодновато-охристых тонов. Отсутствие ярких, насыщенных цветов передает экзистенциальную опустошенность земли, охваченной бедствием. Резкие тени возникающие при жестком освещении степи усиливают ощущение графичной суровости.

Сапар Қойчуманов через сцену расстрела соплеменников создает визуальную метафору разрушения родовых связей.

Бессилие человека перед равнодушием государства и военных считывается в эпизоде одиноко идущего ребенка. Найдя шапку брата, он безудержно рыдает на берегу ледяной реки. Для этой сцены оператор использует дрон, плавный отъезд камеры и подъем на значительную высоту. Этот прием выполняет три функции:

— фиксирует масштаб природного пространства (заснеженные горы, ледяная река), подчеркивая беспомощность и ничтожность человеческой фигуры перед лицом государственной катастрофы;

— создает эффект «взгляда бога», отстраняющегося от человеческой боли и переводящего частную трагедию в категорию национального эпоса;

— использование длиннофокусного объектива при движении вверх сжимает перспективу, визуально изолируя мальчика среди суровых природных элементов.

Два мальчика, разлученные в детстве, символизируют разделение народа в период насильственной коллективизации в Казахстане. В начале фильма мы видим, как подчеркнуто выразительно выделяется национальная идентичность через семейные традиции, обряды, одежду, предметы быта. Но после столкновения с рабоче-крестьянской Красной армией наступает обнищание, отчуждение, недоверие, озлобленность между людьми.

Дополнительным визуально-антропологическим символом выступает мотив



Рис. 2. Кадр из фильма «Талан» (2018)

коня Таласбека, возвращающегося к пустой юрте. Камера Койчуманова движется параллельно бегущему животному, а затем поднимается вверх, охватывая одинокую закрытую юрту в горах. Юрта с закрытым шанырaком становится фундаментальной архетипической метафорой прерванного рода, гибели аула и слома номадического космоса.

Киноязык, изменяемый через композицию кадра, цветовую палитру, монтаж ритма, звук и работу с телесностью персонажей, становится медиатором между индивидуальным авторским высказыванием и коллективной культурной памятью. Работа с телесностью персонажей в фильме «Талан» также заслуживает особого внимания. Оператор часто использует крупные планы лиц, позволяющие зрителю увидеть мельчайшие эмоции персонажей. Эти крупные планы снимаются с нормального или слегка длиннофокусного объектива, что создает ощущение интимности и психологической близости. В сценах действия оператор использует более широкие планы и быстрый монтаж, что создает ощущение динамики и опасности. Использование ручной камеры в некоторых сценах добавляет реалистичности и ощущения документальности.

Анализ визуально-операторских решений в фильме «Мукагали» (2021)

Фильм «Мукагали» демонстрирует иной тип операторского мышления, основанный на поэтизации визуального пространства и концептуализации памяти. В центре картины судьба выдающегося казахского поэта Мукагали Макатаева, чье творчество стало выразителем духа нации в условиях тоталитарного давления.

Оператор Едыге Несипбеков выстраивает хронотоп фильма, разделяя его на четыре основных нарративных блока, соответствующих временам года. Сезонная светоцветовая драматургия становится главным инструментом трансляции внутреннего состояния героя и трагедии нации:

– летний блок решен в теплой, золотисто-охристой гамме с мягким рассеянным светом, символизирующим витализм, творческий расцвет и гармонию;

– весенний блок с использованием разбеленной, пастельной тональности, передает хрупкость надежд, поэтическую трепетность;

– осенний блок с преобладанием охристо-коричневых регистров низкой насыщенности с приглушенным боковым светом, материализует концепт увядания и социального отчуждения;

– зимний блок выполнен в резко контрастной, графичной, монохромной сине-голубой и белой палитре выдавая одиночество и обреченность на скорую гибель персонажа.

Эта четырехчастная циклическая структура напрямую отсылает к традиционному номадическому восприятию времени как вечного круговорота природы. Дифференцированная цветокоррекция формирует строгое пластическое зонирование кадра и хронотопа, влияя на темпоритмическое восприятие экранного времени. Визуальное сужение пространства вокруг поэта от «золотого лета» к «монохромной зиме» метафорически концептуализирует трагедию удушения свободной личности тоталитарной идеологической системой.

Особый научно-практический интерес представляет операторское решение ключевой сцены у Дома Правительства, обусловленное необходимостью преодоления технических ограничений при проведении съемок в современной Алматы. Основная сложность заключалась в визуальном несоответствии локации историческому контексту из-за присутствия в кадре урбанистических атрибутов XXI века, таких как кофейни, современные автомобили и дорожные знаки. Для решения данной проблемы оператор Едиге Несипбеков применил метод вертикального панорамирования: с помощью автовышки камера была поднята непосредственно под крышу здания и направлена вертикально вниз, что позволило изолировать съёмочное пространство от нежелательных элементов



Рис.3. Кадр из фильма «Мукагали» (2021)

городской среды и трансформировать ракурсное восприятие мизансцены. Данный метод с верхнего ракурса видоизменил архитектуру Дома Правительства визуально увеличив огромные мраморные колонны и придав им еще большую массивность. За счет этого, фигуры поэта и его жены на холодных мраморных ступенях выглядят крошечными, бессильными и потерянными. Выбор жесткого, холодного верхнего света подчеркивает монументальность государственной машины, подавляющей человека. Таким образом, техническое ограничение съемки благодаря операторской изобретательности превратилось в философский образ социокультурного отчуждения интеллигенции.

Для создания эффекта исторической достоверности и погружения в пространственную память эпохи, Несипбеков использовал специализированные световые фильтры и профили цветокоррекции, имитирующие фактуру и зернистость аналоговой кинопленки 1970-х годов. Мягкий рассеянный свет в интерьерных сценах создает осязаемую атмосферу ностальгии, превращая личную биографию поэта в национальный архетип.

Результаты

В исследовании визуальной идентичности принципиально важен механизм формирования субъектности зрителя. Опираясь на концепцию Кристиана Метца о «воображаемом означающем» (194) и психоаналитический подход Славоя Жижека (111), можно утверждать, что операторская оптика формирует условия для первичной и вторичной идентификации кинозрителя. В «Талане» широкоугольная оптика, низкие ракурсы и суровая колористика заставляют зрителя физически чувствовать тревогу и незащищенность, погружая его в травматический опыт предков. В «Мукагали» мягкий свет, длиннофокусные портреты и поэтическая ритмика камеры вызывают эмоциональный отклик и чувство сопричастности к национальной культуре.

В критической публикации Куанышбека Жакпарова фильм «Талан» иногда трактуется как утилитарный инструмент «декоммунизации» через негативную репрезентацию советских военнослужащих (Жакпаров). Однако авторы данного исследования считают подобную трактовку упрощенной. Анализ операторской драматургии показывает, что рессентимент и трагизм в картинах Калымбетова выступают не как конъюнктурная политика, а как форма работы с коллективной памятью. Визуализация исторической боли через операторское искусство направлена на восстановление преемственности поколений и обретение национальной субъектности.

В контексте выводов исследователей постсоветских идентичностей (Дарья Казаринова, Норайр Дунамалян), акцентирующих непрерывную трансформацию самосознания в странах бывших союзных республик, отметим, что казахстанское кино демонстрирует переход от советской травмы к формированию суверенного визуального кода.

На основе проведенного фильмографического, формально-стилистического и визуально-антропологического анализа операторских решений в фильмах «Талан» и «Мукагали» получены и доказаны поставленные задачи.

Систематизированы конкретные операторские механизмы репрезентации национальной идентичности.

К примеру, в фильме «Талан»:

– целенаправленная десатурация (снижение насыщенности) цвета и смещение цветового баланса в холодный сине-серый и блекло-охристый спектры позволило визуализировать категорию

голода и экзистенциального отчуждения на уровне световой среды;

– использование нижней точки съемки для монументализации образов репрессивной власти и контрастное применение вертикальных отъездов камеры вверх на широких общих планах визуально передает абсолютное одиночество человека;

– построение глубинного кадра (передний план – степь, средний – конь и закрытая юрта, дальний – горы), подчеркивающее физическую и символическую невозможность возврата к утраченному номадическому миру.

В фильме «Мукагали»:

– разработка четырех профилей цветокоррекции (золото лета, пастель весны, охра осени, монохром зимы), трансформирующих циклическое восприятие времени номадов в метафору угасания творческой личности;

– использование верхней точки съемки с автовышки в сцене у Дома правительства, превратившее архитектурные элементы (колонны) в визуальный символ давящей тоталитарной системы;

– применение оптических фильтров и пленочного зерна для создания эффекта исторической памяти и ностальгического погружения в эпоху 1970-х годов.

Доказано – операторская камера фиксирует этнографические детали (национальная одежда, предметный мир, ритуалы) не как статический музейный экспонат, а как динамический элемент кадра, вовлеченный в светотеневую и пространственную драматургию произведения.

Обосновано, что кинооператоры Сапар Койчуманов и Едиге Несипбеков выступают соавторами смыслообразования, чьи пластические решения перерабатывают историческую травму и поэтический нарратив в устойчивые визуальные архетипы национальной идентичности.

Основные положения

Проведенное исследование позволяет сформировать обоснованный научный вывод о природе и механизмах трансляции национальной идентичности в современном казахском кинематографе. Его результаты показывают, что уважение к историческому прошлому выступает фундаментальной формой национальной идентичности, которая положительно коррелирует с коллективным самоуважением. В данном контексте визуальные образы функционируют не только как художественные конструкты, но и как устойчивые культурные архетипы. Интегрируясь в глобальный контекст, они трансформируются в репрезентативный институт сохранения социокультурной аутентичности. Как отмечает исследовательница Энн Каплан: «...творческая деятельность может быть одним из немногих средств, с помощью которых сообщества как угнетенных, так и их угнетателей могут примириться с совершенными преступлениями, оплакивать их, раскаиваться и исправлять их» (63).

Заключение

Ключевой вывод работы заключается в том, что национальная идентичность на экране конструируется не через внешнюю этнографическую иллюстративность или формальное использование национальных атрибутов, а через глубинную организацию визуально-пространственной среды. Полученные результаты подтверждают определяющую роль операторского мастерства в процессе сохранения и визуальной актуализации этой идентичности. Гордон Грей, изучающий кинематограф как социальный институт, считает, что экранное искусство создаёт общепринятые представления о национальных культурах, исторических событиях и социальных нормах, конструируя новые визуальные ценности и трансформируя устоявшиеся культурные стереотипы (Грей).

Перспективы дальнейших исследований в данном направлении связаны с изучением специфики взаимодействия локальных визуальных кодов с глобальными тенденциями транснационального кинопроизводства.

Вклад авторов:

Баймуханова С. – разработка методологии проведения и формирование проблемы исследования, концептуализация выводов, написание основного текста, работа с зарубежными источниками.

Костылев А. – автор идеи, подготовка и исполнение части текста о практической работе кинооператора, подготовка литературного обзора.

Авторлардың үлесі:

Баймуханова С. – зерттеу мәселесін жүргізу және қалыптастыру әдістемесін әзірлеу, КӨЗҚАРАСТАРДЫ ТҰЖЫРЫМДАУ, негізгі мәтінді жазу, дәйексөздерді іздеу

Костылев А. – идея авторы, шетелдік дереккөздермен жұмыс, кинооператордың практикалық жұмысы туралы мәтіннің бір бөлігін дайындау және орындау, әдеби шолуды дайындау.

Authors' contributions:

Baimukhanova S. – development of the research methodology and formulation of the research problem, conceptualization of findings, writing the main text, and identification of relevant sources.

Kostylev A. – originator of the study concept, reviewing international scholarship, preparing and writing a section on cinematographic practice, and preparing a literature review.

Список источников

Андерсон, Бенедикт. *Воображаемые сообщества. Воображаемые сообщества: размышления об истоках и распространении национализма.* Перевод Владимира Николаева, Москва, Канон-пресс-Ц, Кучково Поле, 2001.

Абикеева, Гульнара. *История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино государств-участников СНГ, стран Балтии и Грузии.* Научные редакторы: Нина Кочеляева, Алевтина Николаева-Чинарова, Евгения Пархоменко: сост. указателей Е.В. Пархоменко, А.В. Рябоконь. Москва, Академический проект, 2018.

Abikeeva, Gulnara. "From Festival and Commercial to People's Cinema: The Transformation of Kazakhstani Cinema as a Manifestation of National Identity." *Saryn*, vol. 14, no. 3, Sept. 2026, pp. 93–106, https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.381. Дата доступа 15.09.2026г.

Барт, Фредерик. *Этнические группы и социальные границы.* Москва, Новое издательство, 2006.

Бенедикт, Андерсон. *Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма.* Москва, Кучково поле, 2024.

Gray, Gordon. *Cinema: A visual anthropology.* London: Routledge. - 2020.// https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=iErpDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Methodology+of+Visual+Solutions+in+Cinematography&ots=JRf8viKGlV&sig=nLliXXO__4Byze1yTqfOCPM1bQ&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true 25.08.2022. с. 10. Дата доступа 01.05.2025г.

Denney, Steven, et al. "Identity Conformity in Taiwan and South Korea: Why Citizens in Divided Societies Are Pressured to Overstate National Pride." *Nationalism and Ethnic Politics,* 1–27. https://doi.org/10.1080/13537113.2026.2616954 Дата доступа 10.11.2025г.

Жижек, Славой. *Киногид извращенца: Кино, философия, идеология.* Екатеринбург: Гонзо, 2014.

Жакпаров, Куанышбек. «И ни слова о волках…» https://www.google.com/search?q=https://vosmerka.kz/i-ni-slova-o-volkah/ Дата 12.12.2025г.

Казаринова, Дарья, и Дунамалян, Норайр. "Траектории Развития Постсоветских Идентичностей: подходы, модели, тенденции". *Политическая наука. Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук.* (№ 1). 2022 г.

Kaplan, Ann and Wang, Ban. *Trauma and Cinema Cross-Cultural Explorations.* Hong Kong University Press, 2008.

Метц, Кристиан. *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино.* Санкт-Петербург, Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.

Маркс, Лора. «Кожа фильма» перевод Максим Селезнёв 21.05.2018.

CINETICLE интернет-журнал об авторском кино Выпуск № 24. https://cineticle.com/laura-marks-the-skin-of-the-film/. Дата доступа 17.06.2026.

Ногербек, Бауыржан. *Кино Казахстана.* Алматы, Национальный Продюсерский Центр, 1998.

Ногербек, Баубек, и Джумабеков, Ержан. «Теоретический анализ концепций стиля и языка кино». *Central Asian Journal of Art Studies,* 10, 2025, с. 77–97 https://doi.org/10.47940/cajas.v10i1.1022. Дата доступа 01.06.2025г.

Sabiri, Anisa. "A Jewel Form of Storytelling: Reimagining Central Asian Cinema. Apparatus." *Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe,* no. 17, 2023. (November). https://doi.org/10.17892/app.2023.00017. Дата доступа 15.03.2025г.

Фукуяма, Фрэнсис. Идентичность. *Стремление к признанию и политика неприятия.* Москва, Альпина Паблишер. 2019.

References

Anderson, Benedict. *Voobrazhaemye soobshchestva. Razmyshleniya ob istokakh i rasprostranenii natsionalizma [Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism].* Translated by Vladimir Nokolayev, Moscow, Kanon-press-Ts, Kuchkovo Pole, 2001. (In Russian)

Abikeyeva, Gulnara. *Istoriya natsionalnykh kinematografiy v SSSR i perspektivy razvitiya kino gosudarstv-uchastnikov SNG, stran Baltii i Gruzii [The history of national cinemas in the USSR and the prospects for the development of cinema in the CIS member states, the Baltic countries, and Georgia.]* Nauchnyye redaktory: Nina Kochelyayeva, Alevtina Nikolayeva-Chinarova, Yevgeniya Parkhomenko: sost. ukazateley Ye.V. Parkhomenko, A.V. Ryabokon. Moskva, Akademicheskiy proyekt, 2018. (In Russian)

Abikeeva, Gulnara. "From Festival and Commercial to People's Cinema: The Transformation of Kazakhstani Cinema as a Manifestation of National Identity." *Saryn*, vol. 14, no. 3, Sept. 2026, pp. 93–106, https://doi.org/10.59850/SARYN.3.14.2026.381. Accessed: 15.09.2026.

Bart, Frederik. *Etnicheskiye gruppy i sotsialnyye granitsy [Ethnic Groups and Social Boundaries.] Moscow,* Moskva, Novoye izdatelstvo, 2006. (In Russian)

Benedikt, Anderson. *Voobrazhayemyye soobshchestva. Razmyshleniya ob istokakh i rasprostranenii natsionalizma [Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* Moscow, Kuchkovo Pole, 2024. 2024. (In Russian)

Gray, Gordon. Cinema: *A visual anthropology*. London: Routledge. 2020. https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=iErpDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Methodology+of+Visual+Solutions+in+Cinematography&ots=JRf8viKGlV&sig=nLliXXO__4Byze1yTqfOCPM1bQ&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true 25.08.2022. s. 10. Accessed: 01.05.2025.

Denney, Steven, et al. "Identity Conformity in Taiwan and South Korea: Why Citizens in Divided Societies Are Pressured to Overstate National Pride." *Nationalism and Ethnic Politics,* pp. 1–27. https://doi.org/10.1080/13537113.2026.2616954 Дата доступа 10.11.2025г. Accessed: 10.11.2025.

Zhizhek, Slavoy. Kinogid izvrashchentsa: Kino, filosofiya, ideologiya [Movie guide for the pervert: Cinema, philosophy, ideology.] Yekaterinburg, Gonzo, 2014. (In Russian)

Zhakparov, Kuanyshbek «I ni slova o volkakh…» ["And not a word about wolves…"] https://www.google.com/search?q=https://vosmerka.kz/i-ni-slova-o-volkah/ Accessed: 12.12.2025. (In Russian)

Kazarinova, Darya, and Dunamalyan Norayr. "Trayektorii Razvitiya Postsovetskikh Identichnostey: podkhody, modeli, tendentsii" ["Trajectories of the Development of Post-Soviet Identities: Approaches, Models, Trends."] *Political Science.* Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, (No. 1), 2022. (In Russian)

Kaplan, Ann, and Wang Ban. *Trauma and Cinema Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong University Press, 2008.

Metts, Kristian. *Voobrazhayemoye oznachayushcheye. Psikhoanaliz i kino [The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and Cinema.]* St. Petersburg, European University at St. Petersburg Press, 2013. (In Russian)

Marks, Lora. «Kozha filma» ["The Skin of the Film,"] translated by Maxim Seleznev, May 21, 2018. Cineticle, an online journal about auteur cinema, Issue No. 24. https://cineticle.com/laura-marks-the-skin-of-the-film/. Accessed June 17, 2026. (In Russian)

Nogerbek, Bauyrzhan. *Kino Kazakhstana [Cinema of Kazakhstan.]* Almaty, Natsionalnyy Prodyuserskiy Tsentr, 1998. (In Russian)

Nogerbek, Baubek, i Dzhumabekov, Yerzhan. «Teoreticheskiy analiz kontseptsiy stilya i yazyka kino» ["A theoretical analysis of concepts of film style and language."] *Central Asian Journal of Art Studies,* 10 (1), 2025, pp. 77-97. https://doi.org/10.47940/cajas.v10i1.1022. Accessed: 01.06.2025. (In Russian)

Sabiri, Anisa. "A Jewel Form of Storytelling: Reimagining Central Asian Cinema. Apparatus". *Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*, no. 17, 2023. https://doi.org/10.17892/app.2023.00017. Data dostupa 15.03.2025g.

Fukuyama, Frensis. *Identichnost. Stremleniye k priznaniyu i politika nepriyatiya [Identity. The striving for recognition and the politics of rejection.]* Moskow, Alpina Pablisher. 2019. (In Russian)

Баймуханова Снежана[1]
[1]Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Костылев Александр
«Тұран» университеті (Алматы, Қазақстан)

КИНООПЕРАТОР ӨНЕРІНДЕГІ ВИЗУАЛДЫ БІРЕГЕЙЛІКТІҢ КӨРІНІСІ

Аңдатпа. Жаһандану және әлеуметтік-мәдени тәжірибелердің қарқынды трансформациясы жағдайында визуалды бірегейлік мәселелері ерекше теориялық және практикалық мәнге ие болады. Ұлттық тақырыптарды түсіндіруге арналған ауқымды кинотану әдебиеттерінің болуына қарамастан, бірегейлік элементтерін бейнелейтін нақты операторлық механизмдер әлі де жеткілікті түрде зерттелмеген. *Тақырыптың өзектілігі* кинооператордың визуалды парадигманы қалыптастырудағы рөлін тереңірек ұғыну қажеттілігімен байланысты. *Зерттеудің мақсаты* – режиссер Болат Қалымбетовтің «Талан» және «Мұқағали» фильмдеріндегі визуалды бірегейліктің қалыптасуы мен трансляциялануын қамтамасыз ететін бейнелеу құралдары мен көрнекі тәсілдерді жүйелеу және дәлелдеу. *Зерттеу міндеттері* мыналарды қамтиды: тоталитарлық қысым мен оқшауланудың визуализациялаудың операторлық тәсілдерін анықтау, композициялық шешімдерге талдау жасау, кадрдағы этнографиялық элементтердің драматургиялық рөлін айқындау, сондай-ақ тарихи жарақатты (травма) бірегейлік архетиптеріне айналдырудағы оператордың рөлін негіздеу. Кинематографиядағы ұлттық бірегейлік, ұжымдық жад және гаптикалық визуалдылық феноменін байланыстыратын *пәнаралық зерттеулер* аясында жарық-түс драматургиясы, ракурс-композициялық шешімдері, монтаждық-кадрлық ырғақ және тән көрінісі (телесность) тәсілдері талданады. Зерттеу объектісі ретінде режиссер Болат Қалымбетовтің картиналарындағы кинооператорлар Сапар Қойчумановтың («Талан», 2018) және Едіге Несіпбековтің («Мұқағали», 2021) бейнелеу шешімдері алынды. *Зерттеу нәтижелері* кинодағы киноматографиялық бірегейлік үстірт этнографиялық атрибуттар есебінен емес, визуалды-кеңістіктік ортаның дәйекті ұйымдастырылуы арқылы қалыптасатынын көрсетеді. Жүргізілген талдау негізінде авторлар экрандағы мәдени кодты визуалды түрде өзектендіру және сақтау процестеріндегі операторлық шеберліктің шешуші рөлін дәлелдейді. Алынған нәтижелерге қарамастан, бұл жұмыстың бірқатар шектеулері бар, атап айтқанда, ұлттық бірегейлікті қалыптастыру үдерісіндегі көрермен қабылдауын кешенді түрде зерттеудің жоқтығы. *Зерттеудің практикалық маңыздылығы* Қазақстан Республикасындағы визуалды тілдің қалыптасу ерекшеліктері туралы ғылыми түсініктерді кеңейтуге айтарлықтай үлес қосады.

Түйін сөздер: ұлттық бірегейлік, визуалды шешім, операторлық өнер, гаптикалық визуалдылық, қазақ киносы.

Дәйексөз үшін: Снежана, Баймуханова және Костылев Александр. «Кинооператор өнеріндегі визуалды бірегейліктің көрінісі». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, № 3, 2026, 294–308 с. DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1214

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдеді.

Baimukhanova Snezhana
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Kostylev Alexander
Turan University (Almaty, Kazakhstan)

REFLECTION OF VISUAL IDENTITY IN CINEMATOGRAPHY

Abstract. In the context of globalization and rapidly changing sociocultural practices, the study of visual identity has particular theoretical and practical significance. Despite the availability of extensive film studies literature dedicated to the interpretation of national themes, the specific cinematographic techniques used to represent elements of national identity remain insufficiently explored. The relevance of this topic stems from the need to broaden the understanding of the cinematographer's role in constructing visual meaning. *The purpose* of this study is to substantiate and systematize the visual means and expressive techniques through which visual identity is formed and communicated through the films *Talan* and *Mukagali* by director Bolat Kalybekov. *The research tasks include:* identifying cinematographic techniques for visualizing totalitarian pressure and alienation, examining compositional choices, determining the dramaturgical role of ethnographic elements within the frame, and substantiating the cinematographer's role in transforming historical trauma into archetypes of identity. *Situated within interdisciplinary research linking national identity,* collective memory, and the phenomenon of haptic visuality in cinema, this study analyzes the expressive use of light and color, camera angles and composition, editing rhythms, and representations of the body. The object of the study comprises the visual solutions implemented by cinematographers Sapar Koychumanov (*Talan*, 2018) and Edige Nesipbekov (*Mukagali*, 2021) in the films of director Bolat Kalybekov. *The research findings* demonstrate that cinematic identity is shaped not through superficial ethnographic attributes, but through the precise organization of the visual and spatial environment. Based on the analysis, the authors demonstrate the significant role of cinematography in expressing and preserving cultural codes on screen. Notwithstanding these findings, the study has several limitations, notably the lack of a comprehensive analysis of audience reception in the process of national identity formation. The study contributes to a more nuanced understanding of how the visual language of Kazakh cinema is shaped.

Keywords: national identity, visual style, cinematography, haptic visuality, Kazakh cinema.

For citation: Baimukhanova, Snezhana, and Kostylev Alexander. «Reflection of Visual Identity in the Art of the Cinematographer». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, № 3, 2026, pp. 294–308. DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1214

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interest.

Автор туралы мәлімет:

Баймуханова Снежана – PhD докторы, аға оқытушы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Костылев Александр – Қауымдастырылған профессор, Тұран киноакадемиясының жоғары мектебі (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторе:

Баймуханова Снежана, Доктор PhD, старший преподаватель, Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-5898-5023
E-mail: snezhana06@inbox.ru

Костылев Александр, ассоциированный профессор, Высшая школа Киноакадемии Туран (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-9685-8655
E-mail:a.kostylev@turan-edu.kz

Information about the author:

Baimukhanova Snezhana, PhD, Senior Lecturer at the Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Kostylev Alexander, Associate Professor, Higher School of the Turan Film Academy (Almaty, Kazakhstan)

ГРНТИ 18.67.15
УДК 791.43(574):008
DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1192

МЕЖДУНАРОДНЫЕ КИНОФЕСТИВАЛИ КАК ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА: КАЗАХСТАНСКИЙ КЕЙС

Сауле Шаймерденова
Қазахский национальный университет искусств имени Куляш Байсеитовой
(Астана. Қазахстан)

Аннотация. Институциональная легитимность в международном культурном обмене становится самостоятельным условием конкурентоспособности национальных кинематографий. На материале казахстанского кино исследуется национальный отбор фильма для международной премиальной платформы как механизм первичной легитимации произведения. Центральным кейсом выступает национальный отбор фильма «Кадет» Адильхана Ержанова для 98-й премии Academy Awards. *Цель* исследования – определить, каким образом качество национальной процедуры отбора влияет на символический капитал фильма, культурную дипломатию и устойчивость международного представительства. *Методология* объединяет концептуальный анализ теории поля Пьера Бурдье и герменевтики Ханса-Георга Гадамера, институциональный анализ нормативных документов Academy of Motion Picture Arts and Sciences, case-study и сравнительный анализ. *Результаты* показывают, что конфликт интересов становится критическим не только при доказанном влиянии на голосование, но и при отсутствии заранее формализованных правил раскрытия аффилированности, полного самоотвода, документирования и публичного объяснения процедуры. Установлено также, что противоречивые публичные версии голосования создают самостоятельный дефицит институционального доверия. Международное представительство в таком случае зависит от способности национального института доказуемо обеспечить беспристрастность, а не только от художественного качества выбранного произведения. Дискуссия сопоставляет казахстанский случай с международными исследованиями фестивального управления и с прецедентом Гонконга. Предлагается модель процедурной устойчивости национального отбора, включающая

декларирование аффилированности, самоотвод от обсуждения и голосования, резервный состав, протоколирование, публикацию итоговой процедуры и временной резерв до международного дедлайна. Практическая значимость состоит в возможности применения модели в культурной политике и арт-менеджменте.

Ключевые слова: институциональная легитимность, казахстанское кино, национальный отбор, символический капитал, культурная дипломатия, конфликт интересов, институциональное доверие, международное представительство, Academy Awards.

Для цитирования: Шаймерденова Сауле. «Международные кинофестивали как институциональное пространство межкультурного диалога: казахстанский кейс». Central Asian Journal of Art Studies, т.11 №3 2026, с. 309–322, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1192

Благодарности: Автор выражает благодарность редакции «Central Asian Journal of Art Studies» за помощь в подготовке статьи к публикации, а также анонимным рецензентам за внимание и интерес к исследованию.

Автор прочитала и одобрила окончательный вариант рукописи и заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Введение

Международная циркуляция национального кино формируется не только художественными характеристиками произведений, но и системой институций, которые отбирают, классифицируют, продвигают и легитимируют их. Кинофестивали, профессиональные премии, национальные комитеты и экспертные советы образуют многоуровневую инфраструктуру, внутри которой культурная ценность превращается в международную видимость и признание. Современные исследования фестивального поля показывают, что подобные институции выполняют функцию посредников между локальным производством и глобальным культурным рынком, а также выступают механизмами символической селекции (de Valcke and Soeteman; Goh; Ehrich et al.).

Для Казахстана вопрос институционального качества международного представительства имеет особое значение. Национальная киноиндустрия присутствует на международных фестивалях, однако устойчивость этого присутствия зависит не только от появления сильных авторских фильмов. Не менее важны процедуры, определяющие, какое произведение получает право говорить от имени национального кинематографа на международной площадке. В этом смысле национальный отбор является не техническим сопровождением художественного процесса, а самостоятельным институтом культурной политики.

В теории поля Пьера Бурдье символический капитал возникает не как внутреннее свойство произведения, а как социально признанный ресурс, производство которого связано с институтами номинации, классификации и признания (Bourdieu). Для кинематографа это означает, что фестивальный отбор, премиальная номинация или официальный статус национального представителя не просто фиксируют существующую ценность фильма, но создают дополнительный уровень легитимности. Комитет, выбирающий национальную заявку, фактически осуществляет акт институционального посвящения: из множества возможных произведений одно получает особое право представлять национальное кино.

Герменевтика Ханса-Георга Гадамера позволяет дополнить этот тезис. Понимание произведения возникает вну-

три определенного горизонта ожиданий и институционального контекста (Gadamer). Международная аудитория воспринимает национальный фильм не изолированно, а вместе с информацией о стране, фестивальной истории, способе отбора, публичной дискуссии и репутации институций, представляющих картину. Следовательно, кризис доверия к процедуре способен изменить предварительный горизонт интерпретации произведения еще до его непосредственного просмотра.

Научная проблема исследования состоит в недостаточной разработанности связи между художественной репрезентацией и процедурной легитимностью национальной селекции. Большинство исследований международных кинофестивалей анализирует культурную дипломатию, циркуляцию фильмов, сети фестивалей, властные отношения или организационное управление (Goh; Zhu; Jordan; Pisotska, Winch, and Sergeeva). При этом национальный отбор на международную премию часто остается «невидимым» промежуточным звеном между национальным кинопроизводством и международным признанием. Особенно мало исследованы такие процедуры на материале Центральной Азии.

Цель статьи — определить, каким образом институциональная зрелость национальной системы отбора влияет на международную репрезентативность казахстанского кино. Для достижения цели решаются четыре задачи: реконструируется казахстанский кейс отбора фильма «Кадет»; анализируется нормативная рамка 98-й премии Academy Awards; выявляются институциональные риски, связанные с конфликтом интересов и публичностью процедуры; формулируется модель процедурной устойчивости национального отбора.

Гипотеза исследования заключается в том, что международная конкурентоспособность национального кино определяется двойной легитимностью: художественной легитимностью произведения и процедурной легитимностью механизма, посредством которого оно получает официальный статус. Научная новизна состоит в интерпретации национального отбора как самостоятельного механизма конвертации культурного капитала в международный символический капитал и во введении понятия «процедурная устойчивость культурного представительства».

Методы

Исследование выполнено в качественной исследовательской стратегии. Эмпирической единицей анализа является национальная процедура выбора фильма Казахстана для категории International Feature Film 98-й премии Academy Awards в 2026 году. Кейс рассматривается не как спор о художественных достоинствах конкретного фильма, а как пример взаимодействия национальной культурной институции с международным регуляторным режимом.

Первый метод — институциональный анализ. В качестве первичного нормативного источника использованы правила 98-й премии Academy Awards, прежде всего Rule Sixteen, регулирующее категорию International Feature Film. В правилах закреплено, что национальный фильм выбирается утвержденной организацией, жюри или комитетом, а также что недостоверное либо неактуальное раскрытие сведений о профессиональной или деловой аффилированности и титрах, связанных с выбранным фильмом, может привести к признанию картины несоответствующей требованиям (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, «98th Academy Awards Rules» 26). Это положение анализируется как институциональный стандарт раскрытия и подотчетности, а не как автоматический запрет на любое профессиональное пересечение.

Второй метод — case-study с последовательной реконструкцией события по схеме: решение — участники — процедура — публичный конфликт — международная реакция — последствия. Для триангуля-

ции использованы публичные сообщения казахстанских СМИ, в которых фиксировались состав комитета, позиции сторон и разные версии голосования. Сообщения СМИ рассматриваются как вторичные источники и сопоставляются между собой; они не используются для установления личных мотивов участников.

Третий метод — концептуальный анализ. Теория поля Пьера Бурдье применяется для объяснения распределения символического капитала и институциональной власти номинации. Герменевтика Гадамера используется для анализа того, как процедурный конфликт меняет контекст восприятия фильма и трансформирует культурный диалог в спор о легитимности представительства.

Четвертый метод — сравнительный анализ. Казахстанский кейс сопоставляется с прецедентом Гонконга, где фильм «A Light Never Goes Out» был исключен из Оскаровской гонки после выявления конфликта интересов в национальном голосовании: актер фильма одновременно входил в отборочный комитет и голосовал за картину. Сравнение используется не для отождествления двух ситуаций, а для выявления различий в характере конфликта и институциональной реакции.

Исследование имеет ограничения. В открытом доступе отсутствуют полный внутренний регламент казахстанского комитета, протоколы всех заседаний и переписка с Академией. Кроме того, Academy of Motion Picture Arts and Sciences не публиковала отдельного развернутого публичного объяснения причин отсутствия Казахстана в окончательном списке допущенных стран. Поэтому выводы статьи относятся к институциональной уязвимости процедуры и публично наблюдаемым последствиям, но не устанавливают персональную вину или умысел конкретных участников.

Результаты

Первый результат состоит в определении национального отбора как института символической авторизации. Международная премиальная система начинается для национального кино не в момент голосования членов международной академии, а значительно раньше — в момент внутренней селекции. Отборочный орган выполняет две функции одновременно. Первая является административной: проверка соответствия заявок формальным требованиям и выбор одного фильма. Вторая является символической: предоставление выбранному произведению статуса национального представителя. В логике Бурдье данный статус выступает институционально присвоенным символическим ресурсом (Bourdieu). Следовательно, доверие к органу отбора является частью ценности самого представительства.

Второй результат связан с реконструкцией казахстанского кейса. В 2025 году национальный комитет рассматривал несколько фильмов и выбрал психологический хоррор «Кадет» режиссера Адильхана Ержанова. В публичной коммуникации возникло существенное расхождение: первоначально выбор описывался как единогласный, тогда как позднее со ссылкой на участника комитета сообщалось о распределении голосов «четыре — за, один — против, двое — воздержались» (NUR.KZ; Orda.kz). Это расхождение само по себе не доказывает нарушения результата голосования, однако показывает отсутствие единого стандарта публикации итоговой информации.

Ключевым предметом последующего спора стало участие в национальном отборочном органе Еркинбека Птыралиева, который был оператором-постановщиком фильма «Кадет» и, согласно опубликованным данным, председателем комитета. Источники, представляющие разные стороны конфликта, сходятся в том, что при голосовании за «Кадет» он воздержался (NUR.KZ; Orda.kz). Тем самым фактическая проблема отличается от ситуации, при которой заинтересованное лицо непосредственно голосует за связанный с ним фильм. Однако институциональный

вопрос остается: достаточно ли воздержания при финальном голосовании или конфликт интересов должен регулироваться на всех стадиях — от обсуждения заявки до формирования повестки и доступа к внутренней информации.

Третий результат — установление различия между конфликтом интересов и доказанным неправомерным влиянием. Конфликт интересов является прежде всего структурной ситуацией, а не утверждением о нарушении или недобросовестности. Его задача как правовой и управленческой категории состоит в предотвращении условий, в которых частная профессиональная связь может повлиять на решение либо создать обоснованное сомнение в беспристрастности. Поэтому зрелая процедура должна регулировать не только голос, но и участие в обсуждении, доступ к материалам, влияние на повестку, фиксацию самоотвода и замещение члена комиссии.

Правила 98-й премии Academy Awards особенно важны в этой части. Rule Sixteen устанавливает, что неполное или неточное раскрытие связанных с выбранным фильмом сведений о профессиональной или деловой аффилированности и титрах может повлечь признание фильма не соответствующим требованиям; окончательное решение по вопросам соответствия принимает International Feature Film Executive Committee (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, «98th Academy Awards Rules» 26). Следовательно, международный регуляторный риск возникает не только из содержания национального решения, но и из качества документирования связей между членами комитета и выбранной картиной.

Четвертый результат — выявление прозрачности как самостоятельного ресурса культурной политики. В рассматриваемом кейсе профессиональный спор был усилен не столько одним фактом аффилированности, сколько недостаточной прослеживаемостью всей процедуры. Публичные вопросы касались информирования о приеме заявок, состава комитета, формы голосования и того, какие меры применялись в отношении возможного конфликта интересов. Различающиеся сообщения о «единогласном» решении и фактическом распределении голосов стали отдельным репутационным фактором. Институциональная прозрачность в данном случае должна пониматься не как публикация максимального объема информации, а как возможность восстановить последовательность принятия решения по заранее известным правилам.

Пятый результат — фиксация измеримого последствия институциональной уязвимости. По сообщениям казахстанских медиа, после обращения представителей профессионального сообщества «Қадет» был снят с участия, а замена картины, к сожалению, оказалась невозможной из-за истечения международного срока подачи (Kapital.kz; Orda.kz). Независимо от дискуссии о причинах конкретного решения, официальный список фильмов, допущенных Academy of Motion Picture Arts and Sciences к рассмотрению в категории International Feature Film 98-й премии, включал 86 стран и регионов, но Казахстан в нем отсутствовал (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, «Eligible for Consideration»). Следовательно, результатом кризиса стала фактическая утрата национального представительства в данном премиальном цикле.

Шестой результат — разработка модели процедурной устойчивости. Под процедурной устойчивостью культурного представительства предлагается понимать способность национальной системы отбора сохранять легитимность решения при наличии профессиональных связей, конфликтов, апелляций и внешней проверки. Такая модель должна включать восемь взаимосвязанных элементов: предварительную декларацию всех профессиональных связей; автоматическое определение потенциального конфликта; полный самоотвод от обсуждения и голосования по связанной заявке; резервного независимого

эксперта; письменное протоколирование самоотвода и голосования; публикацию итоговой процедурной справки; ограниченный и быстрый механизм апелляции; временной резерв между национальным решением и международным дедлайном. Последний элемент особенно важен, поскольку формально корректируемая ошибка после истечения срока превращается в невосполнимую потерю международного представительства.

Дискуссия

Полученные результаты позволяют уточнить применение концепции Бурдье к международному кинематографическому полю. Фестивали и премиальные платформы принято рассматривать как инстанции культурного признания, которые добавляют фильму ценность и формируют иерархии престижа (de Valcke and Soeteman). Однако казахстанский кейс показывает наличие предшествующего уровня символической власти — национального комитета. До международного признания фильм должен получить внутренний институциональный мандат. Поэтому конвертация культурного капитала в международный символический капитал имеет как минимум две стадии: национальную авторизацию и международную селекцию.

Это позволяет сформулировать принцип двойной легитимности. Художественная легитимность отвечает на вопрос, почему произведение достойно представлять кинематограф с точки зрения эстетики, профессионального качества и культурной значимости. Процедурная легитимность отвечает на другой вопрос — почему решение о таком представительстве должно быть признано справедливым и беспристрастным. Эти два основания не взаимозаменяемы. Высокая фестивальная репутация картины не способна нейтрализовать процедурный риск, так же как безупречная процедура сама по себе не гарантирует художественной конкурентоспособности.

Современная литература о фестивалях подтверждает институциональный характер подобных процессов. Исследование Teck Fann Goh показывает, что фестивали культурной дипломатии формируются под воздействием государственных, рыночных и транснациональных интересов и со временем приобретают устойчивую институциональную структуру (Goh). Yanling Zhu рассматривает международный кинофестиваль как платформу, где культурная дипломатия балансирует между политическими задачами, международным позиционированием и рынком (Zhu). Jennifer Frost демонстрирует, что участие в международных кинофестивалях исторически использовалось как инструмент дипломатического позиционирования государства (Frost). Тем самым процедурный сбой в национальной селекции имеет последствия шире внутреннего управления отраслью: он уменьшает способность кинематографа выполнять функцию культурной дипломатии.

Работы по фестивальному управлению позволяют конкретизировать проблему. Jennie Jordan показывает, что непрозрачные критерии и закрытые структуры управления могут производить институциональное исключение даже там, где публично декларируется открытость (Jordan). Исследование Viktoriya Pisotska, Graham Winch и Natalya Sergeeva на материале Венецианской биеннале подчеркивает значение доверия, автономии и дизайна управленческого интерфейса для устойчивости культурных проектов (Pisotska, Winch, and Sergeeva). Martha Ehrich и соавторы демонстрируют, что состав и прозрачность органов отбора являются не периферийными административными вопросами, а структурными характеристиками фестивального поля (Ehrich et al.). Эти выводы позволяют рассматривать казахстанский кейс не как исключительный локальный скандал, а как проявление общей проблемы культурного управления: кто обладает правом номинировать, по каким правилам осуществля-

ется это право и каким образом общество может убедиться в корректности процедуры.

Сопоставление с Гонконгом усиливает этот вывод, но одновременно требует осторожности. В случае A Light Never Goes Out член национального комитета, являвшийся актером выбранного фильма, непосредственно проголосовал за него; после выявления конфликта фильм был исключен из участия (Li). В казахстанском случае, согласно публичным сообщениям, связанный с фильмом член комитета воздержался. Следовательно, два кейса нельзя считать идентичными. Их общность находится на более высоком уровне: международная система рассматривает профессиональные связи внутри национальных комитетов как существенный фактор, требующий ясного раскрытия и управленческого решения. Различие же показывает, почему национальным институциям нельзя ограничиваться минимальным правилом «не голосовать за собственный фильм». Требуется заранее прописанная модель полного отвода, понятная и международной организации, и профессиональному сообществу.

Герменевтический подход раскрывает еще одно следствие. В логике Гадамера понимание всегда формируется внутри предварительного горизонта (Gadamer). Когда произведение входит в международное пространство как официальный представитель страны, его интерпретационный горизонт включает национальный контекст и историю институционального признания. При возникновении скандала вокруг отбора внимание смещается с художественного языка на легитимность процедуры. Таким образом, административная проблема вмешивается в семантическое существование фильма: вместо того чтобы быть прежде всего культурным высказыванием, он превращается в знак институционального конфликта.

Это позволяет уточнить понятие культурной дипломатии. Ее эффективность нельзя измерять только количеством международных показов или наград. Дипломатическое действие искусства предполагает доверие к институтам, через которые произведение представляется. Культурная политика, ориентированная исключительно на производство контента и не развивающая качество процедур отбора, оказывается структурно незавершенной. Для небольших и средних национальных кинематографий это особенно существенно: отдельный международный цикл имеет высокую символическую цену, а пропуск представительства нельзя быстро компенсировать масштабом индустрии.

Ограничения исследования определяют перспективы дальнейшей работы. Для окончательной оценки казахстанского кейса необходим доступ к полному национальному регламенту, протоколам, декларациям аффилированности и переписке с международной Академией. Перспективным является также сравнительный анализ систем отбора стран Центральной Азии, включающий Қазахстан, Қыргызстан, Узбекистан и Монголию, с оценкой критериев открытости, конфликта интересов и устойчивости к международным дедлайнам. Отдельное направление — исследование того, как публичные институциональные конфликты влияют на международную медиарецепцию конкретных фильмов.

Основные положения

1. Национальная селекция фильма для международной премии представляет собой самостоятельный институт культурной политики, поскольку наделяет произведение официальным статусом и осуществляет первичное распределение символического капитала.

2. Международное культурное представительство основано на принципе двойной легитимности: художественная ценность выбранного произведения должна сопровождаться процедурной легитимностью решения. Ослабление любого из

двух компонентов снижает эффективность международного позиционирования.

3. Конфликт интересов должен регулироваться не только на стадии голосования. Институционально зрелый самоотвод включает прекращение участия в обсуждении связанной заявки, документирование решения, замену эксперта и последующее раскрытие примененной процедуры.

4. Прозрачность национального отбора следует понимать как прослеживаемость решения: профессиональное сообщество должно иметь возможность установить, кто и на каком основании участвовал в отборе, какие связи были раскрыты, каким образом они урегулированы и как зафиксирован результат.

5. Процедурная устойчивость является самостоятельным ресурсом культурной конкурентоспособности. Она включает не только профилактику конфликта интересов, но и способность исправить ошибку до международного дедлайна без потери национального представительства.

Заключение

Проведенное исследование показывает, что международная конкурентоспособность национального кинематографа формируется на пересечении искусства и институционального управления. Фильм может обладать значительным художественным потенциалом и фестивальной репутацией, однако его международное движение зависит от процедур, которые превращают произведение в официально признанного представителя страны.

Казахстанский кейс «Кадета» выявил структурную уязвимость, возникающую в ситуации пересечения творческих и экспертных ролей. Публично доступные данные не дают оснований утверждать доказанное неправомерное влияние конкретного участника на результат. Напротив, опубликованные сообщения указывают, что связанный с картиной член комитета воздержался от голосования. Однако именно этот факт демонстрирует недостаточность персональной этики как единственного механизма регулирования. Если процедура не определяет заранее последствия аффилированности для обсуждения, голосования, документирования и замещения эксперта, спор переносится из сферы правил в сферу интерпретаций и взаимных обвинений.

Основной научный вывод состоит в том, что институциональная легитимность является механизмом конвертации национального культурного капитала в международный символический капитал. В этой модели прозрачность выступает не декоративным требованием и не максимальным раскрытием информации, а технологией доказуемой беспристрастности. Чем выше международная цена решения, тем важнее способность института показать не только то, какой фильм выбран, но и почему процедура заслуживает доверия.

Для национальной системы отбора целесообразно нормативно закрепить обязательную декларацию профессиональных связей, полный самоотвод по связанной заявке, резервный состав экспертов, единый протокол голосования, краткую публичную процедурную справку, механизм апелляции и временной резерв до международного срока подачи. Государственные органы при этом должны обеспечивать стандарты прозрачности и подотчетности, не вмешиваясь в художественную оценку фильма.

Практическое значение результатов состоит в возможности применения предложенной модели не только к оскаровскому отбору, но и к другим механизмам международного культурного представительства — фестивальным заявкам, грантовым конкурсам, национальным павильонам, государственным премиям и экспертным советам. Для Казахстана развитие таких процедур является частью более широкой задачи: превращения международного успеха отдельных авторов в устойчивую институциональную способность национальной культуры к глобальному присутствию.

Список источников

Academy of Motion Picture Arts and Sciences. «98th Academy Awards Rules». Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 2025, pp. 25–27. https://www.oscars.org/sites/oscars/files/2025-04/98th_aa_complete_rules.pdf. Accessed 9 Sept. 2026.

Academy of Motion Picture Arts and Sciences. «98th Academy Awards: Eligible for Consideration in the International Feature Film Category. 2025. https://www.oscars.org/sites/oscars/files/202511/98AA%20International%20Feature%20Eligibility%20List.pdf. Accessed 9 Sept. 2026.

Bourdieu, Pierre. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. Edited by Randal Johnson, Columbia University Press, 1993.

de Valck, Marijke, and Mimi Soeteman. «And the Winner Is…': What Happens behind the Scenes of Film Festival Competitions». International Journal of Cultural Studies, vol. 13, no. 3, 2010, pp. 290–307. https://doi.org/10.1177/1367877909359735.

Ehrich, Martha E., Katharina Burgdorf, Zhenya Samoilova, and Skadi Loist. «The Film Festival Sector and Its Networked Structures of Gender Inequality». Applied Network Science, vol. 7, 2022, article 20. https://doi.org/10.1007/s41109-022-00457-z.

Frost, Jennifer. «Cinema as Cultural Diplomacy and the Cold War: U.S. Participation in International Film Festivals behind the Iron Curtain, 1959–1971». Journal of Cold War Studies, vol. 25, no. 1, 2023, pp. 75–100. https://doi.org/10.1162/jcws_a_01122.

Gadamer, Hans-Georg. Truth and Method. 2nd rev. ed., translated by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, Continuum, 2004.

Goh, Teck Fann. «The Emergence of Japanese Film Festivals in the Asia-Pacific 1990–2018». Transnational Screens, vol. 12, no. 2, 2021, pp. 99–114. https://doi.org/10.1080/25785273.2021.1954844.

Jordan, Jennie. «Cultural Closure and Social Mobility: A Critical Examination of Festival Governance Structures as Exclusive Social Spaces. Annals of Leisure Research, vol. 26, no. 2, 2023, pp. 207–229. https://doi.org/10.1080/11745398.2021.1927768.

Kapital.kz. «Казахстан не будет представлен на Оскаре в 2026 году». Kapital.kz, 25 Oct. 2025, https://kapital.kz/lifestyle/141919/kazahstan-ne-budet-predstavlen-na-oskare-v-2026-godu.html. Accessed 9 Sept. 2026.

Li, Ambrose. «Hong Kong Film 'A Light Never Goes Out' Disqualified from 2024 Oscars Due to Conflict of Interest». South China Morning Post, 12 Dec. 2023, https://www.scmp.com/news/hong-kong/society/article/3244781/hong-kong-film-light-never-goes-out-disqualified-2024-academy-awards-amid-conflict-interest-concern. Accessed 9 Sept. 2026.

NUR.KZ. «Кинематографисты оспаривают отправку «Кадета» на «Оскар».» NUR.KZ, 7 Oct. 2025, https://www.nur.kz/showbiz/scandals/2294628-kinematografisty-osparivayut-otpravku-kadeta-na-oskar/. Accessed 9 Sept. 2026.

Orda.kz. «Сами себя закопали: как Казахстан в очередной раз провалился на «Оскаре».» Orda.kz, 3 Nov. 2025, https://orda.kz/sami-sebja-zakopali-kak-kazahstan-v-ocherednoj-raz-provalilsja-na-oskare-408656/. Accessed 9 Sept. 2026.

Pisotska, Viktoriya, Graham Winch, and Natalya Sergeeva. «Project Governance Interface and Owner Organizational Identity: The Venice Biennale Case». International Journal of Project Management, vol. 40, no. 6, 2022, pp. 658–670. https://doi.org/10.1016/j.ijproman.2022.07.001.

Zhu, Yanling. «The Greater Bay Area: Film Festivals as Platforms for Cultural Diplomacy. Place Branding and Public Diplomacy, vol. 19, no. 3, 2023, pp. 335–344. https://doi.org/10.1057/s41254-022-00272-4.

References

Academy of Motion Picture Arts and Sciences. «98th Academy Awards Rules». Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 2025, pp. 25–27. https://www.oscars.org/sites/oscars/files/2025-04/98th_aa_complete_rules.pdf. Accessed 9 Sept. 2026.

Academy of Motion Picture Arts and Sciences. «98th Academy Awards: Eligible for Consideration in the International Feature Film Category." 2025. https://www.oscars.org/sites/oscars/files/202511/98AA%20International%20Feature%20Eligibility%20List.pdf. Accessed 9 Sept. 2026.

Bourdieu, Pierre. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. Edited by Randal Johnson, Columbia University Press, 1993.

de Valck, Marijke, and Mimi Soeteman. «And the Winner Is…»: What Happens behind the Scenes of Film Festival Competitions." International Journal of Cultural Studies, vol. 13, no. 3, 2010, pp. 290–307. https://doi.org/10.1177/1367877909359735.

Ehrich, Martha E., Katharina Burgdorf, Zhenya Samoilova, and Skadi Loist. «The Film Festival Sector and Its Networked Structures of Gender Inequality». Applied Network Science, vol. 7, 2022, article 20. https://doi.org/10.1007/s41109-022-00457-z.

Frost, Jennifer. «Cinema as Cultural Diplomacy and the Cold War: U.S. Participation in International Film Festivals behind the Iron Curtain, 1959–1971». Journal of Cold War Studies, vol. 25, no. 1, 2023, pp. 75–100. https://doi.org/10.1162/jcws_a_01122.

Gadamer, Hans-Georg. Truth and Method. 2nd rev. ed., translated by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, Continuum, 2004.

Goh, Teck Fann. «The Emergence of Japanese Film Festivals in the Asia-Pacific 1990–2018». Transnational Screens, vol. 12, no. 2, 2021, pp. 99–114. https://doi.org/10.1080/25785273.2021.1954844.

Jordan, Jennie. «Cultural Closure and Social Mobility: A Critical Examination of Festival Governance Structures as Exclusive Social Spaces. Annals of Leisure Research, vol. 26, no. 2, 2023, pp. 207–229. https://doi.org/10.1080/11745398.2021.1927768.

Kapital.kz. «Kazakhstan ne budet predstavlen na Oskare v 2026 godu». Kapital.kz, 25 Oct. 2025, https://kapital.kz/lifestyle/141919/kazahstan-ne-budet-predstavlen-na-oskare-v-2026-godu.html. Accessed 9 Sept. 2026.

Li, Ambrose. «Hong Kong Film 'A Light Never Goes Out' Disqualified from 2024 Oscars Due to Conflict of Interest». South China Morning Post, 12 Dec. 2023, https://www.scmp.com/news/hong-kong/society/article/3244781/hong-kong-film-light-never-goes-out-disqualified-2024-academy-awards-amid-conflict-interest-concern. Accessed 9 Sept. 2026.

NUR.KZ. «Kinematografisty osparivayut otpravku «Kadeta» na «Oskar». NUR.KZ, 7 Oct. 2025, https://www.nur.kz/showbiz/scandals/2294628-kinematografisty-osparivayut-otpravku-kadeta-na-oskar/. Accessed 9 Sept. 2026.

Orda.kz. «Sami sebya zakopali: kak Kazakhstan v ocherednoy raz provalilsya na «Oskare». Orda.kz, 3 Nov. 2025, https://orda.kz/sami-sebja-zakopali-kak-kazahstan-v-ocherednoj-raz-provalilsja-na-oskare-408656/. Accessed 9 Sept. 2026.

Pisotska, Viktoriya, Graham Winch, and Natalya Sergeeva. «Project Governance Interface and Owner Organizational Identity: The Venice Biennale Case». International Journal of Project Management, vol. 40, no. 6, 2022, pp. 658–670. https://doi.org/10.1016/j.ijproman.2022.07.001.

Zhu, Yanling. «The Greater Bay Area: Film Festivals as Platforms for Cultural Diplomacy». Place Branding and Public Diplomacy, vol. 19, no. 3, 2023, pp. 335–344. https://doi.org/10.1057/s41254-022-00272-4.

Шаймерденова Сауле
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті (Астана, Қазақстан)

ХАЛЫҚАРАЛЫҚ КИНОФЕСТИВАЛЬДЕР МӘДЕНИЕТАРАЛЫҚ ДИАЛОГТЫҢ ИНСТИТУЦИОНАЛДЫҚ КЕҢІСТІГІ РЕТІНДЕ: ҚАЗАҚСТАНДЫҚ КЕЙС

Аңдатпа. Халықаралық мәдени алмасудағы институционалдық легитимдік ұлттық кинематографияның бәсекеге қабілеттілігін айқындайтын дербес шартқа айналып отыр. Қазақстан киносының материалында халықаралық сыйлық платформасына фильмді ұлттық іріктеу туындыны бастапқы легитимациялау механизмі ретінде қарастырылады. Негізгі кейс – Әділхан Ержановтың «Кадет» фильмін Academy Awards сыйлығының 98-ші рәсіміне ұлттық іріктеу үдерісі. Зерттеудің *мақсаты* – ұлттық іріктеу рәсімінің сапасы фильмнің символдық капиталына, мәдени дипломатияға және халықаралық өкілдіктің тұрақтылығына әсерін ететінін анықтау. *Әдіснама* Пьер Бурдьенің өріс теориясын және Ханс-Георг Гадамердің герменевтикасын тұжырымдамалық талдауды, Academy of Motion Picture Arts and Sciences нормативтік құжаттарын институционалдық талдауды, case-study және салыстырмалы талдауды біріктіреді. *Нәтижелер* мүдделер қақтығысы тек дауыс беруге дәлелденген ықпал болған жағдайда ғана емес, сондай-ақ тиесілілікті алдын ала ашу, толық өзін-өзі шеттету, құжаттау және рәсімді көпшілікке түсіндіру ережелері жеткіліксіз болғанда да институционалдық тәуекелге айналатынын көрсетті. Дауыс беру туралы қайшылықты қоғамдық нұсқалар институционалдық сенім тапшылығын өздігінен күшейтетіні анықталды. Халықаралық өкілдік таңдалған туындының көркемдік сапасымен қатар ұлттық институттың бейтараптықты дәлелді түрде қамтамасыз ету қабілетіне тәуелді. Талқылауда фестивальдерді басқарудың халықаралық зерттеулерімен және Гонконг прецедентімен қазақстандық жағдай салыстырылады. Ұлттық іріктеу үшін мүдделерді декларациялау, талқылау мен дауыс беруден толық шеттету, резервтік құрам, хаттамалау, рәсім қорытындысын жариялау және халықаралық дедлайнға дейін уақыт резервін қамтитын процедуралық тұрақтылық моделі ұсынылады. Тәжірибелік маңыздылығы модельді мәдени саясат пен өнерді басқаруда қолдану мүмкіндігінде жатыр. Зерттеудің ғылыми жаңалығы ұлттық іріктеуді мәдени капиталды халықаралық символдық капиталға түрлендіретін дербес институт ретінде түсіндірумен және мәдени өкілдіктің рәсімдік тұрақтылығы ұғымын ұсынумен байланысты.

Түйін сөздер: институционалдық легитимдік, қазақстандық кино, ұлттық іріктеу, символдық капитал, мәдени дипломатия, мүдделер қақтығысы, институционалдық сенім, халықаралық өкілдік, Academy Awards.

Дәйексөз үшін: Шаймерденова Сауле. «Халықаралық кинофестивальдер мәдениетаралық диалогтың институционалдық кеңістігі ретінде: қазақстандық кейс». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, №3, 2026, 309–322 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1192

Алғыс: Автор «Central Asian Journal of Art Studies» журналының редакторларына мақаланы баспаға дайындауға көмектескені үшін және анонимді рецензенттерге зерттеуге назар аударып, қызығушылық танытқаны үшін алғысын білдіреді.

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Shaimerdenova Saule
Kulyash Baiseitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

INTERNATIONAL FILM FESTIVALS AS AN INSTITUTIONAL SPACE FOR INTERCULTURAL DIALOGUE: THE KAZAKHSTANI CASE STUDY

Abstract. Institutional legitimacy in international cultural exchange has become an independent condition for the competitiveness of national cinemas. Drawing on Kazakhstan's cinema as empirical material, this article examines national film selection for an international awards platform as a mechanism of primary legitimation. The central case is the selection of Adilkhan Yerzhanov's Cadet as Kazakhstan's submission for the 98th Academy Awards. The *study aims* to determine how the quality of a national selection procedure affects a film's symbolic capital, cultural diplomacy, and the sustainability of international representation. The *methodology* combines a conceptual analysis of Pierre Bourdieu's field theory and Hans-Georg Gadamer's hermeneutics with an institutional analysis of the regulations of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, a case study, and comparative analysis. The *findings* demonstrate that a conflict of interest becomes institutionally significant not only when improper influence on voting is established, but also when procedures for disclosure, full recusal, documentation, and public explanation are insufficiently formalized. Contradictory public accounts of the voting process are also shown to generate an independent deficit of institutional trust. International representation therefore depends not only on the artistic quality of the selected work but also on the national institution's demonstrable capacity to ensure impartiality. The discussion situates the Kazakhstani case within international scholarship on festival governance and compares it with the Hong Kong precedent. The article proposes a model of procedural resilience comprising disclosure of affiliations, complete recusal from deliberation and voting, the appointment of substitute experts, written documentation, publication of procedural outcomes, and a time buffer before international submission deadlines. The proposed model is applicable to cultural policy and arts management.

Keywords: institutional legitimacy, Kazakhstani cinema, national selection, symbolic capital, cultural diplomacy, conflict of interest, institutional trust, international representation, Academy Awards.

Cite: Shaimerdenova, Saule. «International Film Festivals as an Institutional Space for Intercultural Dialogue: The Kazakhstani Case Study». *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol. 11, No. 3, 2026, pp. 309–322, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1192

Acknowledgments: The author expresses her gratitude to the editors of the Central Asian Journal of Art Studies for their assistance in preparing the article for publication and to the anonymous reviewers for their careful attention to and interest in the study.

The author has read and approved the final version of the manuscript and declares that there are no conflicts of interest.

Автор туралы мәлімет:

Шаймерденова Сәуле Қайыркенқызы – философия ғылымдарының кандидаты, Құләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің «Операторлық өнер, арт-менеджмент және дыбыс режиссурасы» кафедрасының қауымдастырылған профессоры (Астана. Қазақстан)

Сведения об авторе:

Шаймерденова Сауле Каиркеновна – кандидат философских наук, ассоциированный профессор кафедры «Операторское искусство, арт-менеджмент и звукорежиссура» Казахского национального университета искусств имени Куляш Байсеитовой (Астана, Казахстан)

Information about the author:

Shaimerdenova Saule Kayrkenovna – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Department of Cinematography, Art Management and Sound Engineering, Kulyash Baiseitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan).

ORCID ID: 0009-0002-7615-4973
E-mail: Kairken.94@mail.ru

ҒТАМР 18.67.15
УДҚ 791.43/.45
DOI 10.47940/cajas.v11i3.1216

ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ АРТСТРИМ: ҚАЛЫПТАСУ АЛҒЫШАРТТАРЫ ЖӘНЕ КӨРКЕМДІК КОНВЕРГЕНЦИЯ

Дана Амирбекова, Ержан Джумабеков
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)

Аңдатпа. Қазіргі кинематографиялық үдерісте арт-синема мен мейнстрим арасындағы шекаралар айқындылығын жоғалтып, өзара ықпалдасу тенденциясы күшейіп отыр. Осы контексте артстрим арт-синемаға тән көркемдік ізденіс пен режиссерлік даралықты мейнстримдік баяндау, жанрлық қолжетімділік және аудиторияға бағдарлану принциптерімен ұштастыратын аналитикалық модель ретінде қарастырылады. Зерттеудің *мақсаты* – қазақ киносындағы артстримнің қалыптасу алғышарттары мен эволюциясын саралап, оның стильдік және жанрлық конвергенциясын, ұлттық мәдени кодты экрандық тілде трансформациялау ерекшеліктерін анықтау. Зерттеу тарихи-кинотанушылық, салыстырмалы-сараптамалық, кинотанулық және семиотикалық талдау *әдістеріне* негізделді. Артстримнің қалыптасу алғышарттары мен эволюциясын анықтау үшін 1960-жылдардан қазіргі кезеңге дейінгі қазақ киносының көркемдік және жанрлық трансформациялары қарастырылды. Қазіргі артстримнің көркемдік ерекшеліктері «Қап-қара адам», «Бақыт», «Қаш», «Дәстүр» фильмдері негізінде талданды. Сонымен қатар фильмдердің тарихи-мәдени контекстін ашу үшін сын мақалалар мен режиссерлердің сұхбаттары пайдаланылды. Зерттеу *нәтижесінде* қазақ артстриміне режиссерлік көркемдік дербестік пен жанрлық қолжетімділіктің тоғысуы, визуалдық және нарративтік ізденіс, әлеуметтік-психологиялық мазмұнның көпқабаттылығы, жанрлық формалардың көркемдік трансформациясы, ұлттық мәдени кодтың заманауи экран тілі арқылы қайта пайымдалуы, сондай-ақ көркемдік күрделілік пен аудиториялық қолжетімділіктің қатар жүруі тән екені анықталды. Қазіргі фильмдерде детектив, нуар, әлеуметтік драма, тарихи драма мен хоррор элементтері әлеуметтік қысым, тұрмыстық зорлық, тарихи жарақат және дәстүр мәселелерін ашатын көркемдік тетікке айналады. Осылайша, қазақ артстримі арт-синема

мен мейнстримнің механикалық қосындысы емес, ұлттық киноның тарихи дамуы барысында қалыптасқан көркемдік, жанрлық және аудиториялық стратегиялардың өзара ықпалдасуынан туындайтын динамикалық модель ретінде тұжырымдалады.

Түйін сөздер: артстрим, арт-синема, мейнстрим, қазақ киносы, стильдік конвергенция, жанрлық трансформация, ұлттық код, аудиториялық қолжетімділік.

Дәйексөз үшін: Дана, Амирбекова және Ержан Джумабеков. «Қазақ киносындағы артстрим: қалыптасу алғышарттары және көркемдік конвергенция». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, № 3, 2026, 323–344 бб., DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1216.

Алғыс: Авторлар «Central Asian Journal of Art Studies» журналының редакторларына мақаланы баспаға дайындауға көмектескені үшін және анонимді рецензенттерге зерттеуге назар аударып, қызығушылық танытқаны үшін алғысын білдіреді.

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Кіріспе

Қазіргі кинематографиялық нарықта арт-синема мен жаппай тұтынуға бағытталған мейнстрим кино арасындағы дәстүрлі жіктеліс біртіндеп салыстырмалы сипат алып, көркемдік және өндірістік стратегиялардың өзара ықпалдасуы күшейіп келеді (Elsaesser). Осы екі полюстің аралығында қалыптасатын экрандық тәжірибелерді сипаттау үшін бұл зерттеуде артстрим ұғымы қолданылады. Артстрим көркемдік ізденіс, эстетикалық дербестік пен мағыналық күрделілікті жанрлық тартымдылықпен, баяндаудың қолжетімділігімен және кең аудиторияға бағдарланған коммуникациялық тәсілдермен ұштастыратын аналитикалық модель ретінде қарастырылады. Бұл ұғым ғылыми әдебиетте толық орныққан дербес теориялық категория ретінде емес, көркемдік кино мен бұқаралық кинематографияның аралығында қалыптасатын шекаралық құбылыстарды талдауға арналған жұмыссшы ұғым ретінде алынады. Мұндай тәсіл Дэвид Эндрюстің арт-синеманы тұйық жанр немесе белгілі бір тарихи кезеңмен шектелетін құбылыс ретінде емес, әртүрлі көркемдік және индустриялық тәжірибелерді қамтитын икемді категория ретінде қарастыруымен сабақтас (Andrews). Артстримді тек батыс киноиндустриясына тән құбылыс деп шектеу де оның табиғатын толық ашпайды. Мұндай көркемдік және жанрлық тоғысулар әртүрлі ұлттық кинематографияларда тарихи-мәдени және өндірістік жағдайларға сәйкес өзіндік сипат алады. Сондықтан артстримді тек эксперименттік экран тілімен байланыстыру жеткіліксіз; оның құрылымында эстетикалық күрделілік пен жанрлық тартымдылық, мағыналық көпқабаттылық пен көрерменге түсінікті баяндау өзара қабысады. Бұл арақатынасты тек эстетикалық деңгеймен шектеуге болмайды. Стив Нил арт-синеманы экономикалық, идеологиялық және эстетикалық деңгейлерде қызмет ететін, өзіндік өндіріс пен айналым тетіктері қалыптасқан институционалдық кеңістік ретінде қарастырады (Neale, “Art Cinema as Institution”). Осы тұрғыдан фильмнің фестивальдік немесе прокаттық айналымын оның көркемдік табиғатын анықтайтын тікелей өлшеммен теңестіру дұрыс емес.

Осы тұрғыдан алғанда, қазіргі қазақ киносындағы артстримді зерттеу ерекше ғылыми өзектілікке ие. Оның тарихи алғышарттарын 1960-жылдардағы ұлттық киноның көркемдік тәжірибелерінен бастап,

Қазақ жаңа толқыны қалыптастырған эстетикалық еркіндік, тәуелсіздік кезеңіндегі ізденістер және кейінгі жанрлық-коммерциялық бетбұрыс арқылы қарастыруға болады. «Менің атым Қожа» (1963), «Атамекен» (1966), «Қыз Жібек» (1970) фильмдері кейінгі синтездік үдерістердің ерте көркемдік алғышарттарын аңғартса, «Ине» (1988) мен «Балкон» (1988) жаңа эстетикалық ізденістер мен экран тілінің жаңаруын көрсетеді. «Адасқан» (2009), «Келін» (2009), «Шал» (2012) туындыларында дара көркемдік шешім, ұлттық-мәдени код пен жанрлық немесе драмалық құрылымның өзара жақындасуы айқынырақ байқалады. Ал қазіргі кезеңдегі «Қап-қара адам» (2019), «Бақыт» (2022), «Қаш» (2022), «Дәстүр» (2023) фильмдерінде бұл үдеріс жанрлық конвергенция, әлеуметтік проблематика және ұлттық кодты қайта пайымдау арқылы жалғасады. Бұл туындылар біртекті артстрим үлгілері ретінде емес, оның қалыптасуына алып келген тарихи-көркемдік алғышарттар мен қазіргі көріністердің сабақтастығын айқындайтын материал ретінде қарастырылады. Демек, мәселе жекелеген фильмдердің фестивальдік немесе прокаттық жетістіктерін тіркеуде ғана емес, бірнеше онжылдыққа созылған эстетикалық, жанрлық және өндірістік өзгерістердің қандай жағдайда бір-бірімен тоғысып, жаңа экрандық конфигурация қалыптастырғанын түсіндіруде жатыр. Сонымен бірге артстримнің ұғымдық шекарасы, оны анықтайтын белгілер және олардың қазақ киносының тарихи дамуында қалай өзгергені теориялық тұрғыдан нақтылауды қажет етеді.

Қазақ кинотануында ұлттық кинематографияның дамуы көбінесе тарихи-хронологиялық немесе әлеуметтік-мәдени аспектіде қарастырылды. Мәселен, Қамза қазақ кинематографиясы мен ұлттық құрылыс арасындағы байланысты зерделесе (Kamza), Әбікеева Қазақстан киносының креативті индустрия ретінде қалыптасуын, кинопрокаттың жандануын және көрерменге бағытталған коммерциялық өндірістің даму үдерісін қарастырады (Abikeyeva 2022: 54–66). Мурсалимова және т.б. посткеңестік Қазақстандағы балалар киносының көркемдік тенденцияларына назар аударса (95–98), Лю Қазақстан киносының қалыптасуы мен даму жолын жаһандық тарихи перспективада бірнеше кезеңге бөліп талдайды (Liu 2022: 21–28). Кеңестік кезеңдегі идеологиялық және әлеуметтік мәселелердің экрандық репрезентациясы да арнайы зерттеулердің нысанына айналған: Жұмабеков және т.б. Абдолла Қарсақбаевтың балаларға арналған фильмдеріндегі тоталитарлық тақырыптың көркемдік көрінісін қарастырады (Zhumabekov et al.). Қазақ киносының әр кезеңіндегі визуалдық тәсілдердің өзгеруі мен олардың ұлттық мәдени құндылықтар және жаңа кинематографиялық үрдістермен байланысы да қазіргі зерттеулерде қарастырылып келеді (Baimukhanova et al. 118–133). Соған қарамастан, аталған зерттеулерде көркемдік дербестік пен бұқаралық киноға тән жанрлық және аудиториялық стратегиялардың бір фильм құрылымында қалай тоғысатыны жеке теориялық мәселе ретінде жүйелі түрде қарастырылмаған. Осы тұста артстримнің арт-синема мен мейнстримге қатысты теориялық орнын ажырату, оның қазақ киносы материалындағы операциялық белгілерін анықтау қажеттілігі туындайды. Мұндай аралық экрандық тәжірибелердің тарихи қалыптасу заңдылықтары, стильдік және жанрлық трансформациясы, ұлттық мәдени кодты қайта пайымдау тәсілдері мен аудиториялық қолжетімділікті қалыптастыру тетіктері ғылыми тұрғыдан зерделеуді қажет етеді. Осы зерттеу олқылығын ескере отырып, жұмыстың мақсаты қазақ киносындағы артстримнің қалыптасу алғышарттары мен эволюциясын талдау, оның көркемдік, стильдік және жанрлық ерекшеліктерін нақты фильмдік материал негізінде жүйелеу деп белгіленді. Мақаланың негізгі міндеттері – артстрим ұғымының операциялық және терминологиялық шекарасын нақтылау; көркемдік күрделілік

пен аудиторияға бағдарланған экрандық тәсілдердің қазақ киносының әр тарихи кезеңінде қалай тоғысқанын анықтау; қазіргі артстрим үлгілеріндегі стильдік және жанрлық конвергенцияны талдау; ұлттық мәдени кодтың экрандық трансформациясын айқындау; эстетикалық ізденіс пен көрермендік қолжетімділіктің арақатынасын бағамдау. Зерттеудің жұмыс гипотезасы қазақ киносындағы артстрим сырттан дайын күйінде қабылданған модель емес, ұлттық кинематографияның тарихи дамуы барысында қалыптасқан эстетикалық ізденістер, жанрлық трансформациялар, өндірістік өзгерістер және аудиториямен байланыс тәсілдерінің біртіндеп тоғысуынан пайда болған экрандық тәжірибе деген тұжырымға негізделеді. Зерттеудің ғылыми жаңалығы артстримді жекелеген фильмдерге берілетін шартты атау ретінде емес, қазақ киносының тарихи дамуындағы арт-синема мен мейнстрим арасындағы көркемдік, стильдік және жанрлық конвергенцияларды жүйелеуге мүмкіндік беретін аналитикалық ұғым ретінде қарастырумен байланысты.

Әдістер

Зерттеу барысында қазақ кинематографиясы контексіндегі артстрим феноменін жан-жақты талдау көзделді. Осы мақсатқа жету үшін бірнеше кезеңнен тұратын әдістемелік стратегия әзірленді. Ол зерттеу материалын іріктеу, оларды жүйелеу және терең талдау сияқты өзара байланысты кезеңдерді қамтыды.

Зерттеу нысаны ретінде қазақ киносындағы артстримнің қалыптасу алғышарттары мен қазіргі көркемдік үлгілерін айқындауға мүмкіндік беретін фильмдер алынды. Зерттеу материалы екі деңгей бойынша іріктелді. Бірінші деңгейге артстримнің тарихи-көркемдік алғышарттарын және қазақ киносындағы эстетикалық, жанрлық әрі өндірістік өзгерістерді анықтауға мүмкіндік беретін фильмдер енгізілді. Екінші деңгей қазіргі артстримнің көркемдік табиғатын неғұрлым толық танытатын туындылардан құрылды. Оларды іріктеу барысында бірнеше өлшемшартқа сүйендік. Фильмдерді таңдауда алты негізгі операциялық өлшем ескерілді: көркемдік дербестік; жанрлық конвергенция; баяндау құрылымы; әлеуметтік-психологиялық мазмұнның көпқабаттылығы; ұлттық мәдени кодтың трансформациясы; аудиториялық қолжетімділік. Визуалдық және дыбыстық шешімдер көркемдік дербестіктің құрамдас белгілері ретінде талданды. Фестивальдік көрсетілім, прокат және платформалық таралым фильмнің артстримге жатуын анықтайтын көркемдік критерий емес, оның институционалдық айналымын сипаттайтын қосымша көрсеткіш ретінде қарастырылды. Бұл өлшемдер жекелеген белгілердің механикалық жиынтығы ретінде емес, олардың бір фильмнің көркемдік құрылымында өзара әрекеттесу сипатын анықтау үшін қолданылды.

Осы өлшемшарттар негізінде зерттеудің тарихи аясы 1960-жылдардан қазіргі кезеңге дейінгі қазақ киносын қамтыды. «Менің атым Қожа» (1963), «Атамекен» (1966), «Қыз Жібек» (1970) ұлттық кинонын ерте көркемдік тәжірибелерін; «Ине» (1988), «Балкон» (1988) Қазақ жаңа толқыны кезеңіндегі эстетикалық жаңаруды; «Адасқан» (2009), «Келін» (2009), «Шал» (2012) көркемдік ізденіс пен жанрлық құрылымның жақындасуын қарастыру үшін алынды. Бұл туындылардың барлығы артстримнің дайын үлгілері ретінде жіктелмейді, керісінше оның қалыптасуына негіз болған тарихи-көркемдік өзгерістерді қадағалауға мүмкіндік беретін салыстырмалы материал қызметін атқарады. Ал қазіргі кезеңдегі негізгі аналитикалық корпусқа «Қап-қара адам» (2019, реж. Әділхан Ержанов), «Бақыт» (2022, реж. Асқар Ұзабаев), «Қаш» (2022, реж. Айсұлтан Сейітов) және «Дәстүр» (2023, реж. Ален Ниязбеков) фильмдері енгізілді. Оларды таңдауға көркемдік шешім мен жанрлық құрылымның қатар қолданылуы, әлеуметтік-мәдени проблематиканың тереңдігі және ұлттық кодты әртүрлі экран-

дық формада қайта пайымдау ерекшелігі негіз болды. Бұл жіктеу зерттеу корпусындағы фильмдерді бір деңгейде қарастырудан бас тартып, артстримнің тарихи алғышарттары мен қазіргі үлгілерінің арасындағы сабақтастықты анықтауға мүмкіндік береді.

Жиналған материалды талдау үшін бірнеше әдіс қолданылды. Тарихи-кинотанушылық, салыстырмалы-сараптамалық, кинотанулық және семиотикалық талдау әдістері зерттеу міндеттеріне сәйкес өзара сабақтастықта пайдаланылды. Жанрлық және стильдік ерекшеліктерді талдау кинотанулық талдаудың құрамында жүзеге асырылды. Тарихи-кинотанушылық әдіс әр кезеңдегі эстетикалық және өндірістік өзгерістерді ұлттық кинонын даму үдерісімен байланыстыруға бағытталды. Салыстырмалы-сараптамалық талдау әртүрлі кезең фильмдеріндегі көркемдік күрделілік, баяндау қолжетімділігі және жанрлық құрылым арасындағы арақатынасты салыстыруға пайдаланылды. Талдау барысында фильмдердің визуалдық стиліне (кадр композициясы, түс пен жарық шешімдері, операторлық жұмыс), баяндау құрылымына (сюжеттің сызықтық немесе сызықтық емес сипаты, уақытпен жұмыс істеу тәсілдері), тақырыптық мазмұнына (әлеуметтік, философиялық, психологиялық мәселелердің қамтылуы) және жанрлық конвенциялардың көркемдік міндетке қарай өзгеруіне ерекше назар аударылды. Жанрлық талдауда Рик Олтманның жанрды тұрақты белгілер жиынтығы ретінде емес, семантикалық, синтаксистік және прагматикалық деңгейлердің өзара әрекеттесуінде қарастыратын тәсілі басшылыққа алынды (Altman 208–215). Семиотикалық талдау ұлттық мәдени кодтың, символдық образдар мен әлеуметтік-мәдени мағыналардың экрандық репрезентациясын анықтауға бағытталды.

Фильмдерді салыстыру бірыңғай операциялық өлшемдер бойынша жүргізілді. Талдауда көркемдік дербестік пен эстетикалық шешімдерге, баяндаудың құрылымы мен көрерменге қолжетімділігіне, жанрлық модельдердің қолданылу және трансформациялану тәсілдеріне, әлеуметтік-психологиялық проблематикаға, ұлттық мәдени кодтың көрінісіне және фильмнің институционалдық айналымына назар аударылды. Мұндай тәсіл фильмді шартты түрде арт-синема немесе мейнстрим полюстерінің біріне орналастыруды емес, әртүрлі көркемдік және аудиториялық стратегиялардың оның тұтас құрылымында қалай тоғысатынын анықтауды көздейді. Осы арқылы артстримді жекелеген эстетикалық белгілерге сүйеніп анықтаудан гөрі, оның көркемдік, нарративтік және жанрлық компоненттерінің өзара байланысын талдауға басымдық берілді.

Сонымен қатар кинематографиялық мәтіндерді жүйелі интерпретациялау әдісі пайдаланылды. Бұл әдіс фильмдердің мазмұнын тереңірек түсінуге, олардағы символикалық және метафоралық деңгейлерді ашуға, кейіпкерлердің психологиялық күйі мен әлеуметтік ортаның арақатынасын пайымдауға бағытталды. Фильмдерді талдау барысында олардың мәдени-тарихи контексті де ескерілді. Әр кезеңдегі қоғамдық өзгерістер, кино өндірісінің жағдайы мен көрермендік сұраныстың сипаты экрандық баяндау мен көркемдік шешімдердің өзгеруіне ықпал ететін факторлар ретінде қарастырылды.

Зерттеу аясында фильмдерге қатысты жарияланған сын мақалалар, рецензиялар, сондай-ақ режиссерлермен жүргізілген сұхбаттар мен баспасөз материалдары да талданды. Бұл дереккөздер фильмдердің жасалу тарихын, олардың кәсіби қауымдастық пен көрермен тарапынан қабылдану ерекшеліктерін, сондай-ақ режиссерлердің шығармашылық ниеттері мен мақсаттарын тереңірек түсінуге мүмкіндік берді. Мұндай кешенді тәсіл қазақ киносындағы артстримнің тарихи алғышарттарын, қазіргі көркемдік табиғатын және әр кезеңде өзгеріп отырған стильдік-жанрлық құрылымын біртұтас аналитикалық жүйеде қарастыруға мүмкіндік берді.

Нәтижелер

Зерттеу нәтижелері қазақ киносындағы артстримнің бір сәтте пайда болған немесе белгілі бір кезеңнен бастап толық қалып-

тасқан бағыт емес, бірнеше тарихи-көркемдік үдерістің тоғысуынан туындаған экрандық тәжірибе екенін көрсетті. Талдау барысында артстримді анықтайтын белгілер жеке-жеке емес, олардың бір фильм құрылымындағы арақатынасы ескерілді. Негізгі операциялық өлшемдер ретінде көркемдік дербестік, жанрлық конвергенция, баяндау құрылымы, әлеуметтік-психологиялық мазмұнның көпқабаттылығы, ұлттық мәдени кодтың трансформациясы және аудиториялық қолжетімділік алынды. Визуалдық және дыбыстық шешімдер көркемдік дербестіктің құрамдас белгілері ретінде, ал фестивальдік, прокаттық және платформалық айналым институционалдық контексті сипаттайтын қосымша көрсеткіштер ретінде қарастырылды. Осы өлшемдер артстримді арт-синема мен мейнстримнің механикалық қосындысы емес, әртүрлі көркемдік және коммуникациялық стратегиялардың өзара әрекеттесуінен туындайтын модель ретінде қарастыруға негіз болды.

Арт-синемаға көркемдік дербестік, күрделі баяндау, субъективтілік пен формалық ізденіс тән болса (Bordwell 56–59), бұқаралық кинематография жанрлық танымдылыққа, драматургиялық айқындыққа және кең аудиториямен коммуникацияға көбірек сүйенеді (Wyatt 1–22). Артстрим осы белгілердің қарапайым қатар келуімен емес, жанрлық форманың көркемдік міндет атқаруымен ерекшеленеді. Жанрдың мұндай икемді табиғаты Стив Нилдің жанрларды тұрақты формулалардан гөрі тарихи, индустриялық және аудиториялық тәжірибелермен байланыста қарастыру қажеттігі туралы тұжырымымен сабақтас (Neale, Genre and Hollywood). Мұнда детектив, триллер, хоррор немесе драма көрермен назарын ұстап тұратын сыртқы құрылым қызметін ғана атқармай, әлеуметтік, психологиялық және тарихи мазмұнды ашудың құралына айналады. Сондықтан зерттеу барысында фильмнің бюджеті, фестивальдік марапаты немесе прокатқа шығуы өздігінен артстримнің белгісі ретінде қабылданған жоқ. Олар туындының институционалдық айналымын сипаттайтын қосымша көрсеткіштер ретінде ғана қарастырылды.

Қазақ киносындағы мұндай конвергенцияның алғашқы алғышарттары 1960-жылдардағы ұлттық кино тәжірибесінен байқалады. «Менің атым Қожа» (1963, реж. Абдолла Қарсақбаев) балалар киносына тән түсінікті драматургиялық құрылымды кейіпкердің субъективті дүниесімен, ішкі монологпен және әлеуметтік ортаны ирониялық қабылдаумен ұштастырды. «Атамекен» (1966, реж. Шәкен Айманов) жол фильміне жақын құрылым арқылы тарихи жад, туған жер және ұрпақ сабақтастығы мәселелерін қозғады. «Қыз Жібек» (1970, реж. Сұлтан Қожықов) эпикалық баяндау мен ұлттық мәдени кодты кең аудиторияға арналған көркемдік формада біріктірді. Бұл фильмдерді қазіргі мағынадағы артстримге тікелей жатқызу мақсат етілмейді. Олардың маңызы — кейінгі конвергенциялық үдерістерге негіз болған көркемдік күрделілік пен аудиториялық ашықтықтың қазақ киносында ертерек қатар өмір сүргенін көрсетуінде.

1980-жылдардың екінші жартысында бұл үрдіс жаңа сипат алды. «Қазақ жаңа толқынының» қалыптасуы кеңестік экран тілінің орныққан қағидаларынан алшақтауға, жаңа әлеуметтік шындықты көрсетуге және режиссерлік экспериментке жол ашты. Рашид Нұғмановтың «Ине» (1988) фильмі осы өзгерістің маңызды мысалы болып табылады. Туындыда криминалдық драма, триллер, нуар және вестернге тән жанрлық белгілер қолданылғанымен, фильмнің көркемдік құрылымы дәстүрлі жанрлық схемаға толық бағынбайды. Ырғақты монтаж, бос қалалық кеңістік, рок-музыка, кейіпкердің эмоционалдық тұйықтығы мен есірткі мәселесінің берілуі жанрлық оқиғаны әлеуметтік-психологиялық деңгейге шығарады. Виктор Цойдың экрандық бейнесі фильмнің кең аудиторияға таралуына ықпал еткен коммуникациялық факторлардың бірі болды. Осы тұрғыдан «Ине» дайын артстрим моделі ретінде емес, кейінгі конвергенциялық

үдерістердің маңызды тарихи алғышарты ретінде бағаланды.

«Балкон» (1988, реж. Қалықбек Салықов) басқа көркемдік бағытты танытады. Фильмдегі тарихи жады, тұлға культі, үрей мен әлеуметтік қысым тақырыптары поэтикалық және рефлексивті баяндаумен ашылады. «Инемен» салыстырғанда мұнда жанрлық тартымдылықтан гөрі тарихи-психологиялық рефлексия басым. Сондықтан екі фильмді бірдей деңгейдегі артстрим үлгісі ретінде қарастыруға болмайды. Оларды біріктіретін белгі — кеңестік кезеңнің соңында ұлттық кинода қалыптасқан эстетикалық еркіндік пен дәстүрлі баяндау қағидаларын қайта қарастыру тәжірибесі. Бұл айырмашылық зерттеудің тарихи корпусындағы фильмдерді бір схемаға механикалық орналастырудан бас тартуға мүмкіндік берді.

Тәуелсіздік кезеңінде көркемдік ізденіс пен жанрлық құрылымның арақатынасы жаңа өндірістік жағдайда дами бастады. 2000-жылдардағы коммерциялық киноның күшеюі артстримнің тікелей қалыптасуы емес, аудиториямен жаңа коммуникация орнатудың институционалдық алғышарты болды. «Рэкетир» тәрізді фильмдердің кең прокатқа шығуы, жанрлық драматургияға сүйенуі және жергілікті көрерменге бағытталуы ұлттық кино нарығының өзгергенін аңғартты. Бұл тәжірибелер арт-синемаға тән эстетикалық стратегиялардан өзгеше болғанымен, кейінгі режиссерлер үшін жанр мен жергілікті тақырыпты аудиториялық сұраныспен байланыстырудың өндірістік моделін қалыптастырды.

Осы кезеңдегі «Адасқан» (2009, реж. Ақан Сатаев), «Келін» (2009, реж. Ермек Тұрсынов) және «Шал» (2012, реж. Ермек Тұрсынов) көркемдік күрделілік пен жанрлық құрылымның әртүрлі қатынасын танытады. «Адасқанда» триллер, детектив және мистикалық элементтер адамның психологиялық күйімен сабақтасады. «Келінде» диалогтың аздығы, табиғи кеңістіктің драматургиялық қызметі, архетиптік образдар мен визуалдық баяндау басым. «Шалда» survival-драмаға тән оқиға желісі дала кеңістігі, адам мен табиғат қатынасы, жалғыздық және өмір үшін күрес мәселелерімен астасады. Бұл фильмдер қазіргі артстримнің толық қалыптасқан үлгілері ретінде емес, жанр-

№1 кесте. Қазақ киносындағы артстримнің қалыптасу алғышарттары мен тарихи кезеңдері

Кезең	Фильмдер	Негізгі көркемдік үдеріс	Артстримнің қалыптасуындағы орны
1960–1970 жж.	«Менің атым Қожа» (1963), «Атамекен» (1966), «Қыз Жібек» (1970)	Ұлттық көркемдік тіл, психологиялық тереңдік, мәдени код пен аудиторияға түсінікті баяндаудың қатар қолданылуы	Кейінгі конвергенцияның тарихи-көркемдік алғышарттары
1980-жылдардың соңы	«Ине» (1988), «Балкон» (1988)	Эстетикалық еркіндік, жаңа экран тілі, әлеуметтік рефлексия, жанрлық құрылыммен эксперимент	Көркемдік дербестік пен жанрлық элементтердің жақындасуы
2000–2010 жж.	«Адасқан» (2009), «Келін» (2009), «Шал» (2012)	Жанрлық конвенция, визуалдық поэтика, ұлттық код пен аудиториялық коммуникацияның әртүрлі арақатынасы	Өтпелі конвергенциялық тәжірибелер
2019–2023 жж.	«Қап-қара адам» (2019), «Бақыт» (2022), «Қаш» (2022), «Дәстүр» (2023)	Жанрлық және стильдік конвергенция, әлеуметтік-психологиялық көпқабаттылық, ұлттық кодтың трансформациясы	Қазіргі артстримнің негізгі аналитикалық үлгілері

лық конвенция мен эстетикалық ізденістің бір-біріне жақындаған өтпелі тәжірибелері ретінде қарастырылды.

Қарастырылған тарихи материал артстримнің қалыптасуын бірізді эволюциялық сызықтан гөрі әр кезеңде әртүрлі сипат алған көркемдік және жанрлық конвергенция үдерісі ретінде қарастыруға мүмкіндік береді (1-кесте).

Зерттеудің негізгі нәтижелері қазіргі аналитикалық корпусқа енген «Қап-қара адам», «Бақыт», «Қаш» және «Дәстүр» фильмдерін салыстыру барысында нақтыланды. Төрт туындыда да жанрлық құрылым сақталғанымен, ол фильмнің көркемдік және әлеуметтік мазмұнына бағынышты қызмет атқарады. Сонымен бірге олардың әрқайсысында артстримге тән конвергенция әртүрлі жолмен жүзеге асады.

Әділхан Ержановтың «Қап-қара адам» (2019) фильмінде детектив пен нуардың таныс құрылымы әлеуметтік ортаны зерттеудің құралына айналады. Қылмысты тергеу оқиғаның қозғалысын қамтамасыз еткенімен, фильмнің негізгі назары қылмыстың өзінен гөрі оны қалыптастыратын институционалдық және моральдық ортаға бағытталған. Кеңістік композициясы, кейіпкер мен пейзаж арасындағы алшақтық, ұстамды ритм мен эмоционалдық салқындық дәстүрлі детективтік динамиканы баяулатып, әлеуметтік рефлексияны күшейтеді. Осылайша жанр көрерменді оқиғаға енгізетін механизм болып қалса, режиссерлік поэтика оның мағынасын кеңейтеді. Бұл — жанрлық қолжетімділік пен эстетикалық дербестіктің бір фильм құрылымында қатар әрекет етуінің айқын мысалы.

«Бақыт» (2022, реж. Асқар Ұзабаев) әлеуметтік және отбасылық драманың құрылымын пайдалана отырып, тұрмыстық зорлық мәселесін жеке отбасының оқиғасы шеңберінен шығарады. Фильмдегі тұрмыстық кеңістік, күнделікті әрекеттердің қайталануы және кейіпкердің психологиялық тұйықталуы зорлықтың қалыпты әлеуметтік тәртіпке айналу механизмін көрсетеді. Мұнда көрерменге түсінікті драмалық конфликт сақталғанымен, оның шешімі дәстүрлі жанрлық катарсиске құрылмайды. Фильмнің артстримдік сипаты әлеуметтік мәселенің тікелей берілуі мен визуалдық-психологиялық тереңдіктің қабысуынан көрінеді. Ұлттық код отбасылық салттар немесе сыртқы этнографиялық атрибуттар арқылы ғана емес, қоғамдағы үнсіз келісім, гендерлік иерархия және әлеуметтік бақылау жүйесі арқылы ашылады.

Айсұлтан Сейітовтың «Қаш» (2022) фильмінде тарихи драма, триллер және хоррорға жақын тәсілдер тоғысады. Ашаршылық тақырыбы тарихи оқиғаны тікелей реконструкциялау арқылы ғана емес, кейіпкердің қорқынышы, түсі, кеңістікпен қарым-қатынасы және визуалдық атмосфера арқылы беріледі. 4:3 форматындағы кадр, шектеулі кеңістік әсері, ұстамды түстік шешім мен дыбыстың драматургиялық қызметі тарихи жадыны психологиялық тәжірибеге айналдырады. Жанрлық шиеленіс аудиториямен коммуникацияға бағытталған құрылымдық тетік қызметін атқарса, баяндаудың метафоралық және визуалдық қабаты фильмді тарихи триллердің қалыпты жанрлық шеңберінен шығарады.

«Дәстүр» (2023, реж. Ален Ниязбеков) хоррор мен әлеуметтік драманың элементтерін пайдалана отырып, дәстүр ұғымының қоғамдық қысым құралына айналуын зерттейді. Фильмде неке, отбасы, қауымдық шешім және әлеуметтік беделге қатысты қалыптасқан рәсімдер сыртқы этнографиялық белгі ретінде емес, кейіпкерлер әрекетін шектейтін әлеуметтік механизм ретінде беріледі. Хоррордың үрей, қауіп, оқшаулану сияқты жанрлық құралдары күнделікті ортадағы зорлық пен үнсіз келісімді күшейтіп көрсетуге қызмет етеді. Нәтижесінде дәстүрдің өзі фильмде біржақты ұлттық құндылық немесе теріс құбылыс ретінде емес, мазмұны мен формасының арақатынасы өзгерген кезде адам еркіндігін шектей алатын әлеуметтік құрылым ретінде қайта пайымдалады.

Төрт фильмді әдістер бөлімінде белгіленген ортақ операциялық өлшемдер

бойынша салыстыру олардың жанрлық табиғаты әртүрлі болғанымен, көркемдік күрделілік, әлеуметтік-психологиялық мазмұн және аудиториялық коммуникация деңгейлерінде ортақ конвергенциялық қағидалардың бар екенін көрсетті (2-кесте).

Осы төрт фильмді бірыңғай өлшемдер бойынша салыстыру бірнеше нәтижені анықтады. Біріншіден, қазіргі қазақ артстримінде жанр фильмнің көркемдік күрделілігіне қарсы қойылмайды, керісінше әлеуметтік және психологиялық мазмұнды жеткізудің медиаторы қызметін атқарады. Екіншіден, визуалдық шешімдер безендіруші элемент емес, кейіпкер психологиясын, тарихи жадты немесе әлеуметтік қысымды білдіретін мағыналық құрылымға айналады. Үшіншіден, ұлттық мәдени код этнографиялық белгілер жиынтығынан кеңірек қарастырылып, отбасы, тарихи жад, кеңістік, дәстүр, әлеуметтік иерархия және мифтік сана арқылы трансформацияланады. Төртіншіден, фильмдерде көркемдік күрделілік сақталғанымен, жанрлық конфликт пен салыстырмалы

№2 кесте. Қазіргі қазақ артстримінің негізгі фильмдерін операциялық өлшемдер бойынша салыстыру

Операциялық өлшем	«Қап-қара адам» (2019)	«Бақыт» (2022)	«Қаш» (2022)	«Дәстүр» (2023)
Жанрлық негіз	Детектив, нуар	Әлеуметтік, отбасылық драма	Тарихи драма, триллер, хоррор элементтері	Хоррор, әлеуметтік драма
Көркемдік дербестік	Баяу ырғақ, статикалық композиция, кеңістіктің мағыналық қызметі	Тұрмыстық кеңістік пен қайталанатын әрекеттер арқылы психологиялық қысымды күшейту	4:3 формат, визуалдық метафора, атмосфералық баяндау	Жанрлық үрей мен әлеуметтік проблематиканы қабыстыру
Баяндау құрылымы	Детективтік желі әлеуметтік рефлексияға бағынады	Айқын драмалық конфликт психологиялық тереңдікпен ұштасады	Тарихи оқиға субъективті қорқыныш пен түс арқылы беріледі	Хоррорлық конфликт әлеуметтік ортаның құрылымымен сабақтасады
Әлеуметтік-психологиялық мазмұн	Институционалдық әлсіздік, моральдық дағдарыс	Тұрмыстық зорлық, гендерлік және отбасылық қатынастар	Ашаршылық, тарихи жарақат, үрей мен жад	Зорлық, қоғамдық қысым, дәстүр мен жеке еркіндік қайшылығы
Ұлттық кодтың трансформациясы	Кеңістік пен әлеуметтік ортаның ұлттық тәжірибемен байланысы	Отбасы, салт және әлеуметтік иерархия	Тарихи жад, дала кеңістігі, ұжымдық жарақат	Дәстүр, неке, қауымдық сана мен әлеуметтік бақылау
Жанрдың көркемдік қызметі	Детектив қылмыстан гөрі қоғамның күйін зерттеу құралына айналады	Драма әлеуметтік проблеманы психологиялық деңгейде ашады	Триллер мен хоррор тарихи жарақатты сезіндіру құралына айналады	Хоррор күнделікті ортадағы зорлықты күшейтіп көрсетеді
Аудиториялық қолжетімділік	Таныс детективтік құрылым арқылы күрделі әлеуметтік мазмұнға кіру	Түсінікті отбасылық конфликт арқылы әлеуметтік мәселені ашу	Жанрлық шиеленіс пен визуалдық күрделіліктің қатар қолданылуы	Хоррор конвенциялары арқылы әлеуметтік проблематикаға шығу

түрде айқын драматургиялық желі аудиториямен байланысты үзбеуге мүмкіндік береді. Бесіншіден, қазіргі артстрим бір ғана эстетикалық стильмен шектелмейді: детектив-нуар, әлеуметтік драма, тарихи триллер және хоррор әртүрлі көркемдік модельдердің негізіне айнала алады. Алтыншыдан, фестивальдік, прокаттық немесе платформалық айналым фильмнің артстримге жатуының негізгі критерийі емес, оның аудиториямен және кино институттарымен байланысын сипаттайтын қосымша деңгей болып табылады.

Жүргізілген салыстырмалы талдау негізінде қазақ артстримін анықтауға қолданылатын операциялық белгілерді төмендегідей жүйелеуге болады (3-кесте).

Зерттеу барысында тарихи кезеңдердің арасындағы айырмашылық та нақтыланды. 1960-жылдардағы фильмдерде кейінгі синтезге негіз болған ұлттық көркемдік тіл мен аудиторияға ашық баяндаудың қатар өмір сүруі байқалса, Қазақ жаңа толқыны эстетикалық еркіндік пен режиссерлік экспериментті күшейтті. 2000-жылдардағы коммерциялық бетбұрыс жергілікті аудиториямен байланысты жаңартып, жанрлық кинонын өндірістік мүмкіндіктерін кеңейтті. Ал 2010-жылдардың соңы мен 2020-жылдардағы фильмдерде осы тарихи тәжірибелер бір-бірімен тоғысып, көркемдік дербестік пен жанрлық коммуникацияны бір құрылымда пайдаланатын модельдер пайда болды. Сондықтан бұл кезеңдерді бір сызықты «артстрим эволюциясы» ретінде емес, қазіргі конвергенциялық модельдің қалыптасуына әртүрлі деңгейде ықпал еткен тарихи қабаттар ретінде қарастырған жөн.

Сонымен қатар қазіргі экрандық тәжірибенің кинотеатрмен ғана шектелмейтіні байқалады. «Қазақтың қорқынышты ертегілері» жобасы ұлттық мифологиялық материалды хоррордың сериалдық формасымен ұштастыру арқылы артстримге тән конвергенцияның платформалық ортада да жүзеге аса алатынын аңғартады. Бұл жағдай артстримді тек то-

№3 кесте. Қазақ артстримінің операциялық белгілері

Өлшем	Артстримдегі көрінісі	Талдаудағы функциясы
Көркемдік дербестік	Дара визуалдық шешім, кеңістік, монтаж, дыбыс пен ырғақтың мағыналық қызметі	Туындының эстетикалық күрделілігін анықтайды
Жанрлық конвергенция	Детектив, триллер, драма, хоррор сияқты формалардың трансформациялануы	Күрделі мазмұнды аудиторияға жеткізудің құрылымын қалыптастырады
Баяндау	Айқын драмалық желі мен метафоралық, психологиялық немесе рефлексивті қабаттың қатар болуы	Көркемдік күрделілік пен коммуникациялық қолжетімділіктің арақатынасын көрсетеді
Әлеуметтік-психологиялық мазмұн	Жеке конфликт арқылы қоғамдық, тарихи немесе институционалдық проблеманы ашу	Фильмнің мағыналық көпқабаттылығын анықтайды
Ұлттық мәдени код	Дәстүр, кеңістік, отбасы, тарихи жад, әлеуметтік иерархияның қайта пайымдалуы	Ұлттық мазмұнның заманауи экрандық формадағы трансформациясын көрсетеді
Аудиториялық қолжетімділік	Жанрлық конфликт, таныс драматургиялық модель және эмоционалдық сәйкестену тетіктері	Күрделі көркемдік мазмұн мен көрермен арасындағы байланысты қамтамасыз етеді
Институционалдық айналым	Фестиваль, прокат, онлайн-платформа және өзге тарату арналары	Артстримнің көркемдік белгісі емес, оның айналым ортасын сипаттайтын қосымша көрсеткіш

лықметражды фестивальдік немесе прокаттық киноға байланыстыру жеткіліксіз екенін және оның өндірістік формалары цифрлық платформалардың дамуымен бірге өзгеріп отырғанын көрсетеді.

Осылайша, зерттеу нәтижелері қазақ киносындағы артстримді толық қалыптасып болған тұрақты жанр немесе барлық фильмге бірдей қолданылатын қатаң категория ретінде анықтауға негіз бермейді. Керісінше, талданған материал оны тарихи тұрғыдан қалыптасып келе жатқан, әр фильмде көркемдік, жанрлық және аудиториялық стратегиялардың әртүрлі арақатынасы арқылы көрінетін динамикалық модель ретінде қарастырудың өнімдірек екенін көрсетті. Оның негізгі ерекшелігі арт-синема мен мейнстрим белгілерінің формалды түрде қатар кездесуінде емес, жанрлық қолжетімділіктің көркемдік күрделілікті жеткізу құралына, ал ұлттық мәдени кодтың заманауи экрандық формада қайта пайымдалатын мағыналық қабатқа айналуында.

Талқылау

Жүргізілген зерттеу барысында алынған нәтижелер қазақ кинематографиясындағы артстрим феноменінің қалыптасуы мен дамуы туралы бірқатар маңызды тұжырымдар жасауға мүмкіндік береді. Зерттеу нәтижелері артстримді реализм, модернизм немесе рефлексивтілік сияқты жекелеген эстетикалық белгілердің жиынтығы арқылы ғана сипаттау жеткіліксіз екенін көрсетті. Оның табиғаты көркемдік дербестік, жанрлық конвенция, баяндау құрылымы, әлеуметтік-психологиялық мазмұн және аудиториялық қолжетімділік тәрізді бірнеше деңгейдің өзара әрекеттесуінен қалыптасады. Дэвид Бордуэлл арт-синеманы классикалық баяндау моделінен ерекшеленетін кинематографиялық тәжірибе ретінде қарастырып, оның баяндау құрылымында реализм мен авторлық экспрессивтіліктің негізгі ұйымдастырушы қағидалар ретінде қызмет ететінін көрсетеді (Bordwell 57–59). Розалинда Галт пен Карл Шуновер арт-синеманы әртүрлі эстетикалық, жанрлық және институционалдық тәжірибелермен тоғысатын икемді әрі гибридті категория ретінде қарастырады (Galt and Schoonover 3–7). Ал Андраш Ковач арт-синеманың тарихи қалыптасуын модернистік эстетикамен және оның дербес институционалдық практикаға айналу үдерісімен байланыстырады (Kovács 7–32). Қазақ киносының материалы бұл теориялық ұстанымдардың ұлттық кинематография жағдайында өзгеше сипат алатынын байқатты. Мұнда жанрлық форма көркемдік күрделілікке қарсы қойылмай, оны аудиторияға жеткізудің бір тетігіне айналады. Ұлттық мәдени код та тұрақты этнографиялық белгілер жиынтығы түрінде емес, тарихи жад, отбасы, кеңістік, дәстүр және әлеуметтік қатынастар арқылы қайта пайымдалады.

Зерттеудің маңызды нәтижелерінің бірі – қазақ киносындағы артстрим тарихын белгілі бір фильмнен басталатын бірізді эволюция ретінде қарастырудан бас тарту. Кеңестік кезеңдегі идеологиялық шектеулер аясында ұлттық кино тілінің қалыптасуы мен 1960-жылдардағы «жылымық» кезеңінің маңызы Әбікеева мен Сабитовтың зерттеуінде де қарастырылады (Abikeeva and Sabitov 71). 1960–1970 жылдардағы «Менің атым Қожа», «Атамекен», «Қыз Жібек» қазіргі мағынадағы артстрим үлгілері емес, ұлттық көркемдік тіл, психологиялық тереңдік пен аудиторияға түсінікті баяндауды қатар қолданған тарихи-көркемдік алғышарттар ретінде бағаланды. 1980-жылдардың соңындағы «қайта құру» кезеңінде қалыптасқан «Қазақ жаңа толқыны» қазақ киносының экран тілін жаңартып, режиссерлік дербестік пен көркемдік эксперименттің аясын кеңейтті (Abikeyeva, Kazakhskaya Novaya Volna). Біздің талдауымызда бұл кезең кейінгі артстримнің дайын моделі ретінде емес, оның қалыптасуына ықпал еткен тарихи-көркемдік қабат ретінде қарастырылады. «Ине» мен «Балконды» да бірдей деңгейдегі артстрим үлгісі ретінде бағалауға негіз жоқ: біріншісінде жанр-

лық құрылым мен кең аудиториямен коммуникация режиссерлік экспериментпен жақындасса, екіншісінде тарихи-психологиялық рефлексия мен поэтикалық баяндау басым. Сондықтан олардың маңызы кейінгі стильдік және жанрлық конвергенцияға негіз болған көркемдік тәжірибенің аясын кеңейтуімен байланысты.

Тәуелсіздік кезеңіндегі материал артстримнің бірден дербес бағыт ретінде орнықпағанын көрсетеді. «Адасқан», «Келін», «Шал» фильмдерінде жанрлық құрылым, визуалдық поэтика, психологиялық проблематика мен ұлттық мәдени код әртүрлі қатынаста көрінеді. Осы себепті оларды бір категорияға механикалық түрде біріктіруден гөрі, қазіргі артстримге алып келген өтпелі конвергенциялық тәжірибелер ретінде қарастыру орынды. Сонымен бірге 2000-жылдардағы ұлттық кино нарығының жандануы, кинопрокаттың қайта қалыптасуы және аудиторияға бағытталған өндірістік модельдердің дамуы Қазақстан киносының креативті индустрияға айналу үдерісімен сабақтас болды (Abikeyeva 2022: 54–66). Алайда мемлекеттік қолдау, фестивальдік көрсетілім немесе прокаттық нәтиже фильмнің артстримге жатуының тікелей көркемдік критерийі бола алмайды. Олар туындының эстетикалық табиғатынан гөрі оның институционалдық айналымын сипаттайтын қосымша көрсеткіштер ретінде қарастырылды.

Қазіргі кезеңдегі «Қап-қара адам», «Бақыт», «Қаш» және «Дәстүр» фильмдерін ортақ операциялық өлшемдер бойынша салыстыру артстримге тән конвергенцияның бір ғана эстетикалық формуламен шектелмейтінін көрсетті. Бұл фильмдерді біріктіретін басты сипат олардың жанрлық тиесілігі немесе фестивальдік айналымы емес, жанрлық қолжетімділіктің күрделі әлеуметтік, тарихи және психологиялық мазмұнды жеткізу тетігіне айналуы. Детектив, әлеуметтік драма, тарихи триллер немесе хоррор әр фильмде әртүрлі қызмет атқарғанымен, жанр көрерменді оқиғаға енгізетін құрылым ретінде сақталып, оның аясында әлеуметтік орта, тарихи жарақат, тұрмыстық зорлық, дәстүр мен жеке еркіндік тәрізді мәселелер тереңдетіледі. Осы тұрғыдан қазіргі қазақ артстриміндегі конвергенция көркемдік күрделілікті жеңілдету емес, оған аудиториялық кіру жолын қалыптастыру тәсілі ретінде көрінеді.

Бұл нәтиже артстрим ұғымының теориялық шекарасын да нақтылауға мүмкіндік береді. Арт-синема мен мейнстрим белгілері қатар кездесетін кез келген туындыны артстримге жатқызу категорияның аналитикалық құндылығын әлсіретер еді. Сондықтан артстримді екі полюстің механикалық ортасы емес, жанрлық құрылым, көркемдік дербестік және аудиториялық қолжетімділік өзара әрекеттесіп, бірбірінің қызметін өзгертетін конвергенциялық модель ретінде түсіндіру ұсынылады. Қазақ киносындағы мәдени және этникалық бірегейліктің символдық репрезентациясы бұған дейінгі зерттеулерде де қарастырылған (Matkerim et al. 373–389). Артстрим жағдайында бұл мәселе ұлттық мәдени кодтың жанрлық және көркемдік құрылым ішінде қайта пайымдалуымен ерекшеленеді. «Қаш» фильміндегі тарихи жад пен дала кеңістігі, «Бақыттағы» отбасы мен әлеуметтік иерархия, «Дәстүрдегі» салт пен қауымдық сана, «Қап-қара адамдағы» әлеуметтік орта мен институционалдық әлсіздік дайын мәдени белгілер ретінде қайталанбайды. Олар қазіргі әлеуметтік тәжірибемен байланысып, жанрлық баяндау ішінде жаңа мағынаға ие болады. Осы сипат қазақ артстримін халықаралық арт-синема тәжірибесімен байланыстыра отырып, оның ұлттық ерекшелігін сақтайды.

Зерттеу қазіргі экрандық тәжірибенің кинотеатрлық және фестивальдік айналыммен ғана шектелмейтінін де аңғартты. Цифрлық платформалардың дамуы көркемдік және жанрлық конвергенцияның сериалдық форматта жүзеге асуына жағдай жасап отыр. Сериалдық баяндаудың күрделенуін Джейсон Миттелл заманауи телевизиялық нарративтің ерекше

режимі — нарративтік күрделілік (narrative complexity) арқылы түсіндіреді және оны телевизиялық өндіріс, технология мен көрермендік тәжірибедегі өзгерістермен байланыстырады (Mittell). «Қазақтың қорқынышты ертегілері» жобасы ұлттық мифологиялық материал мен хоррор конвенцияларын платформалық баяндау формасында ұштастыру арқылы осы үрдістің бір көрінісін береді. Дегенмен платформалық өндірістің артстримге ықпалын толық бағалау жеке эмпирикалық зерттеуді қажет етеді.

Зерттеу барысында бірқатар шектеулер де анықталды. Біріншіден, соңғы жылдардағы фильмдердің көрермен тарапынан қабылдануы туралы эмпирикалық деректердің жеткіліксіздігі артстримнің аудиторияға әсерін толық бағалауға мүмкіндік бермеді. Сондықтан зерттеуде аудиториялық қабылдау туралы кесімді тұжырымдардан бас тартып, фильмдердің жанрлық және драматургиялық құрылымы арқылы жасалатын аудиториялық қолжетімділікке басымдық берілді. Екіншіден, зерттеуге іріктелген фильмдер санының шектеулі болуы алынған нәтижелерді бүкіл қазақ киносына тікелей жалпылауға мүмкіндік бермейді. Үшіншіден, артстримнің коммерциялық табысы мен көркемдік құндылығы арасындағы байланысты сандық көрсеткіштер арқылы дәлелдеу мүмкін болмады. Сондықтан коммерциялық табыс негізгі операциялық өлшем емес, институционалдық контекстің бір бөлігі ретінде қарастырылды. Болашақ зерттеулерде стримингтік платформалардың ықпалын, әртүрлі әлеуметтік топтардың артстримді қабылдау ерекшеліктерін, халықаралық копродукциялардың рөлін және гендерлік проблематиканың экрандық репрезентациясын арнайы эмпирикалық материал негізінде қарастыру қажет.

Зерттеудің теориялық маңызы қазақ киносындағы артстримді алдын ала қалыптасқан жанрлық категория емес, тарихи алғышарттар, өтпелі көркемдік тәжірибелер және қазіргі конвергенциялық үлгілер арқылы қалыптасып келе жатқан аналитикалық модель ретінде ұсынуымен байланысты. Практикалық тұрғыдан анықталған өлшемдер ұлттық кино туындыларын көркемдік және жанрлық құрылымы бойынша салыстырмалы талдауда қолданылуы мүмкін. Ал продюсерлік немесе дистрибуциялық стратегияларға қатысты нақты қорытынды жасау үшін аудиториялық мінез-құлық, прокат көрсеткіштері және платформалық тұтыну жөніндегі қосымша эмпирикалық деректер қажет.

Негізгі тұжырымдар

Зерттеу барысында қол жеткізілген нәтижелер мен олардың теориялық талдауы негізінде қазақ кинематографиясындағы артстрим феноменіне қатысты бірқатар тұжырымдарды негізгі қағидалар ретінде ұсынуға болады. Бұл қағидалар артстримді дайын жанрлық категория ретінде емес, қазақ киносының тарихи дамуында әртүрлі көркемдік, жанрлық және коммуникациялық тәжірибелердің тоғысуынан қалыптасып келе жатқан аналитикалық модель ретінде түсіндіруге негізделеді.

Біріншіден, қазақ кинематографиясындағы артстрим арт-синема мен мейнстрим белгілерінің механикалық қосындысы емес, көркемдік дербестік, жанрлық құрылым және аудиториялық қолжетімділік өзара әрекеттесетін конвергенциялық модель ретінде сипатталады. Оның ұлттық ерекшелігі мәдени кодтардың дайын этнографиялық белгілер түрінде қайталануынан емес, тарихи жад, отбасы, дәстүр, кеңістік және әлеуметтік қатынастардың заманауи экрандық тілде қайта пайымдалуынан көрінеді. Осы тұрғыдан қазақ артстримі жаһандық кинематографиялық тәжірибелермен байланыса отырып, ұлттық материалды өзіндік көркемдік құрылымда игереді.

Екіншіден, қазақ киносындағы артстримнің қалыптасуын үш немесе төрт қатаң тарихи кезеңге бөліп, бірізді эволюция түрінде қарастыру жеткіліксіз. Зерттеу оның тарихи алғышарттары 1960–1970 жылдардағы ұлттық кинодан бастау ала-

тынын көрсетті. «Менің атым Қожа», «Атамекен», «Қыз Жібек» қазіргі мағынадағы артстрим үлгілері болмаса да, көркемдік күрделілік пен аудиторияға түсінікті баяндаудың қатар өмір сүру мүмкіндігін танытты. 1980-жылдардың соңындағы «Қазақ жаңа толқыны» эстетикалық еркіндік пен режиссерлік экспериментті күшейтсе, 2000–2010 жылдардағы жанрлық және өндірістік өзгерістер аудиториямен коммуникацияның жаңа формаларын қалыптастырды. Ал 2010-жылдардың соңы мен 2020-жылдардағы фильмдерде осы тарихи тәжірибелердің конвергенциясы анағұрлым жүйелі сипат алды. Сондықтан аталған кезеңдер артстримнің дайын сатылары емес, оның қазіргі моделінің қалыптасуына әртүрлі деңгейде ықпал еткен тарихи қабаттар ретінде қарастырылады.

Үшіншіден, зерттеу барысында қазақ артстрим фильмдерін талдаудың нақты өлшемшарттары жүйеленді. Оларға көркемдік дербестік, жанрлық конвергенция, баяндау құрылымы, әлеуметтік-психологиялық мазмұнның көпқабаттылығы, ұлттық мәдени кодтың трансформациясы және аудиториялық қолжетімділік жатады. Фестивальдік көрсетілім, прокат, онлайн-платформа немесе өзге тарату арналары фильмнің артстримге жатуының көркемдік критерийлері емес, оның институционалдық айналымын сипаттайтын қосымша көрсеткіштер ретінде қарастырылады. Бұл өлшемдер артстримге жатқызылатын туындыларды бірізді салыстырмалы негізде талдауға мүмкіндік береді.

Төртіншіден, қазіргі қазақ артстримінің бір ғана жанрлық немесе стильдік үлгімен шектелмейтіні анықталды. «Қап-қара адам», «Бақыт», «Қаш» және «Дәстүр» фильмдерін ортақ операциялық өлшемдер бойынша салыстыру детектив-нуар, әлеуметтік драма, тарихи триллер және хоррор тәрізді әртүрлі жанрлардың күрделі әлеуметтік, психологиялық және тарихи мазмұнды жеткізудің көркемдік тетігіне айнала алатынын көрсетті. Бұл жағдайда жанр көркемдік күрделілікті жеңілдетпейді, керісінше аудиторияның сол күрделі мазмұнға ену жолын қалыптастырады. Осы белгі қазіргі қазақ артстриміндегі жанрлық және стильдік конвергенцияның негізгі ерекшеліктерінің бірі ретінде айқындалды.

Бесіншіден, қазақ артстримінің дамуын тек кинотеатрлық прокат немесе халықаралық фестивальдік айналыммен байланыстыру жеткіліксіз. Зерттеу цифрлық платформалар мен сериалдық форматтардың да жанрлық-көркемдік конвергенция үшін жаңа өндірістік кеңістік қалыптастырып отырғанын көрсетті. «Қазақтың қорқынышты ертегілері» жобасы ұлттық мифологиялық материал мен хоррор конвенцияларының платформалық форматта ұштасуы арқылы артстримге тән белгілердің толықметражды кинодан тыс экрандық формада да көріну мүмкіндігін аңғартады. Бұл үрдісті нақтылау үшін платформалық өндіріс пен аудиториялық қабылдауға арналған қосымша эмпирикалық зерттеулер қажет.

Алтыншыдан, зерттеу нәтижелері артстримнің жаңа аудитория қалыптастырғанын немесе оның коммерциялық тұрғыдан тиімді модель екенін тікелей дәлелдеуге жеткіліксіз. Қолда бар материал фильмдердің аудиториямен байланыс орнату әлеуетін олардың жанрлық және драматургиялық құрылымы арқылы сипаттауға мүмкіндік береді. Сондықтан артстримнің аудиториялық ерекшелігі нақты көрермен саны немесе коммерциялық табыспен емес, көркемдік күрделілік пен жанрлық қолжетімділіктің бір құрылымда қатар әрекет етуімен түсіндіріледі. Аудиториялық қабылдау, прокат нәтижелері мен платформалық тұтыну жөніндегі сандық деректер бұл тұжырымды болашақта эмпирикалық тұрғыдан тексерудің жеке бағыты болуы тиіс.

Қорытынды

Қазақ кинематографиясындағы артстрим феноменін зерттеуге арналған бұл мақалада артстримнің қазақ киносындағы тарихи алғышарттары мен қазіргі көріністері

сараланып, әр кезеңдегі көркемдік және жанрлық өзгерістердің оның қалыптасуына ықпалы анықталды. Зерттеу артстримнің арт-синема мен мейнстримнің жекелеген белгілерін механикалық түрде біріктіретін құбылыс емес, көркемдік дербестік, жанрлық құрылым және аудиториялық қолжетімділік өзара әрекеттесетін конвергенциялық модель екенін көрсетті. Осы тұрғыдан артстримді белгілі бір кезеңде пайда болып, бірізді дамыған тұрақты бағыт ретінде емес, ұлттық кинематографияның әр кезеңінде жинақталған эстетикалық, жанрлық және коммуникациялық тәжірибелердің тоғысуынан қалыптасып келе жатқан модель ретінде қарастыру ұсынылады.

Қазақ артстримінің тарихи қалыптасуын бірізді эволюция ретінде емес, әр кезеңдегі көркемдік және жанрлық тәжірибелердің жинақталуы арқылы түсіндіру ұсынылады. 1960–1970 жылдардағы ұлттық кино, «Қазақ жаңа толқыны» және тәуелсіздік кезеңіндегі жанрлық-көркемдік ізденістер қазіргі конвергенциялық модельдің әртүрлі тарихи алғышарттарын қалыптастырды.

Зерттеу нәтижелері қазақ артстримінің бірнеше маңызды сипаттамаларын айқындауға мүмкіндік берді. Қазіргі кезеңдегі «Қап-қара адам», «Бақыт», «Қаш» және «Дәстүр» фильмдерін ортақ операциялық өлшемдер бойынша салыстыру артстримнің бір ғана жанрлық немесе стильдік үлгімен шектелмейтінін көрсетті. Бұл фильмдерде детектив, әлеуметтік драма, тарихи триллер мен хоррор тәрізді жанрлық формалар күрделі әлеуметтік, психологиялық және тарихи мазмұнды жеткізудің көркемдік тетігіне айналады. Осыған байланысты қазақ артстримінің маңызды ерекшелігі жанрлық қолжетімділік пен көркемдік күрделіліктің өзара әрекеттесуінен көрінеді. Ұлттық мәдени код та тұрақты этнографиялық белгілер түрінде қайталанбай, тарихи жад, отбасы, дәстүр, кеңістік және әлеуметтік қатынастар арқылы қайта пайымдалады.

Зерттеу нәтижесінде қазақ артстримін талдаудың ортақ операциялық өлшемдері жүйеленді: көркемдік дербестік, жанрлық конвергенция, баяндау құрылымы, әлеуметтік-психологиялық мазмұнның көпқабаттылығы, ұлттық мәдени кодтың трансформациясы және аудиториялық қолжетімділік. Ал фестивальдік көрсетілім, прокаттық айналым мен цифрлық платформалар фильмнің артстримге жатуының тікелей көркемдік критерийлері емес, оның институционалдық айналымын сипаттайтын қосымша көрсеткіштер ретінде қарастырылды. Бұл өлшемдер әртүрлі кезеңдер мен жанрларға жататын фильмдерді бірізді салыстырмалы негізде зерттеуге мүмкіндік береді.

Сонымен қатар цифрлық платформалар мен сериалдық форматтардың дамуы артстримге тән көркемдік-жанрлық конвергенцияның толықметражды кинодан тыс экрандық формаларда да көріну мүмкіндігін аңғартты. Дегенмен зерттеудегі фильмдер санының шектеулілігі, аудиториялық қабылдау мен коммерциялық көрсеткіштер жөніндегі эмпирикалық деректердің жеткіліксіздігі алынған нәтижелерді бүкіл қазақ киносына тікелей жалпылауға мүмкіндік бермейді. Сондықтан артстримнің көрермендік қабылдануы, платформалық дамуы және өндірістік тиімділігі алдағы зерттеулерде арнайы эмпирикалық материал негізінде қарастырылуы қажет.

Қорытындылай келе, қазақ артстримін толық қалыптасып болған тұрақты жанр немесе ұлттық киноның халықаралық кеңістікке шығуының дайын формуласы ретінде емес, тарихи тұрғыдан қалыптасып келе жатқан динамикалық аналитикалық модель ретінде қарастырған орынды. Оның ерекшелігі көркемдік күрделілік пен жанрлық коммуникацияны бір-бірімен қарсы қоймай, оларды бір экрандық құрылымда тоғыстыруында және ұлттық мәдени кодты заманауи әлеуметтік, тарихи және эстетикалық контексте қайта пайымдауында. Бұл ұстаным артстримнің қазақ киносындағы орнын нақтылауға және оның кейінгі трансформацияларын жүйелі зерттеуге теориялық негіз қалыптастырады.

Авторлардың үлесі

Д.Амирбекова – зерттеу тұжырымдамасы мен әдіснамасын әзірлеу, материалдарды жинау және талдау, зерттеу нәтижелерін жүйелеу, мақаланың негізгі мәтінін жазу және қорытындыларды тұжырымдау;

Е.Джумабеков – ғылыми кеңес беру, теориялық-әдіснамалық ұстанымдарды нақтылау, зерттеу нәтижелерін талқылау, қолжазбаға сыни шолу жасау және редакциялауға қатысу.

Вклад авторов

Д.Амирбекова – разработка концепции и методологии исследования, сбор и анализ материалов, систематизация результатов исследования, написание основного текста статьи и формулирование выводов;

Е.Джумабеков – научное консультирование, уточнение теоретико-методологических положений, обсуждение результатов исследования, критический анализ рукописи и участие в её редактировании.

Authors' Contributions

D. Amirbekova – development of the research concept and methodology, collection and analysis of materials, systematization of the research results, writing the main text of the article, and formulation of the conclusions;

Ye. Dzhumabekov – academic consultation, refinement of the theoretical and methodological framework, discussion of the research results, critical review of the manuscript, and participation in editing.

Дереккөздер тізімі

Абикеева, Гульнара, и Алим Сабитов. «Кинематограф Советского Казахстана: как работали советские идеологемы». *Acta Slavica Iaponica*, т. 41, 2020, с. 47–72.

Абикеева, Гульнара. «Кино как ведущая креативная индустрия Казахстана». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 1, 2022, с. 54–66. DOI: 10.47940/cajas.v7i1.545.

Абикеева, Гульнара. *Казахская новая волна*. Алматы: Центр современной культуры «Целинный», 2021. 400 с.

Альтман, Рик. *Кино/Жанр*. British Film Institute, 1999.

Баймуханова, Снежана, и др. «Методология визуальных приемов в кинематографическом искусстве Казахстана в 1930–2020 годах». *Observatorio (OBS*),* т. 18, № 3, 2024, с. 118–133. DOI: 10.15847/obsOBS18320242489.

Бордуэлл, Дэвид. «Арт-кино как способ кинопрактики». *Film Criticism,* т. 4, № 1, 1979, с. 56–64.

Галт, Розалинда, и Карл Шуновер, ред. *Мировое арт-кино: новые теории и истории*. Oxford University Press, 2010.

Жумабеков, Ержан, и др. «Представление тоталитарной тематики в детских фильмах режиссера А. Карсакбаева». *Espacios*, т. 38, № 48, 2017, статья 30.

Камза, Асель. *Казахское кино и нация: критический анализ*. Диссертация PhD, University of Glasgow, 2021. DOI: 10.5525/gla.thesis.82200.

Ковач, Андраш Балинт. *Экранный модернизм: европейское арт-кино,* 1950–1980. University of Chicago Press, 2007.

Лю, Ян. «Исследование казахского киноискусства в контексте глобальной исторической перспективы». *Humanities and Arts*, т. 1, № 1, 2022, с. 21–28. DOI: 10.57237/j.ha.2022.01.004.

Маткерим, Дана, и др. «Символические образы, представляющие культурную и этническую идентичность казахов в казахстанском кинематографе». *ISVS e-journal,* т. 10, № 11, 2023, с. 373–389. DOI: 10.61275/ISVSej-2023-10-11-24.

Миттелл, Джейсон. *Сложное телевидение: поэтика современного телевизионного повествования*. New York University Press, 2015.

Мурсалимова, Гульнара, и др. «Художественные тенденции в детском кино постсоветского Казахстана». *Mediterranean Journal of Social Sciences,* т. 6, № 2 S4, 2015, с. 95–98. DOI: 10.5901/mjss.2015.v6n2s4p95.

Нил, Стив. «Арт-кино как институт». *Screen*, т. 22, № 1, 1981, с. 11–40. DOI: 10.1093/screen/22.1.11.

Нил, Стив. *Жанр и Голливуд*. Routledge, 2000.

Уайатт, Джастин. *High Concept: кино и маркетинг в Голливуде*. University of Texas Press, 1994. DOI: 10.7560/790902.

Эльзессер, Томас. *Европейское кино: лицом к лицу с Голливудом*. Amsterdam University Press, 2005.

Эндрюс, Дэвид. *Теоретизируя арт-кино: зарубежное, культовое, авангардное и не только*. University of Texas Press, 2013.

References

Abikeeva, Gulnara, and Alim Sabitov. “Kinematograf Sovetskogo Kazakhstana: kak rabotali sovetskie ideologemy” [“Cinema of Soviet Kazakhstan: How Soviet Ideologemes Worked”].

Acta Slavica Iaponica, vol. 41, 2020, pp. 47–72. (In Russian)

Abikeyeva, Gulnara. “Kino kak vedushchaya kreativnaya industriya Kazakhstana” [“Cinema as the Leading Creative Industry of Kazakhstan”]. *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 7, no. 1, 2022, pp. 54–66. DOI: 10.47940/cajas.v7i1.545. (In Russian)

Abikeyeva, Gulnara. *Kazakhskaya Novaya Volna [Kazakh New Wave].* Almaty: Tselinny, 2021. (In Russian)

Altman, Rick. *Film/Genre.* British Film Institute, 1999.

Andrews, David. *Theorizing Art Cinemas: Foreign, Cult, Avant-Garde, and Beyond*. University of Texas Press, 2013.

Baimukhanova, Snezhana, et al. “Methodology of Visual Techniques in the Cinematographic Art of Kazakhstan in 1930–2020.” *Observatorio (OBS*),* vol. 18, no. 3, 2024, pp. 118–133. DOI: 10.15847/obsOBS18320242489.

Bordwell, David. “The Art Cinema as a Mode of Film Practice.” *Film Criticism,* vol. 4, no. 1, 1979, pp. 56–64.

Elsaesser, Thomas. *European Cinema: Face to Face with Hollywood.* Amsterdam University Press, 2005.

Galt, Rosalind, and Karl Schoonover, editors. *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford University Press, 2010.

Kamza, Assel. *Kazakh Cinema and the Nation: A Critical Analysis*. PhD thesis, University of Glasgow, 2021. DOI: 10.5525/gla.thesis.82200.

Kovács, András Bálint. *Screening Modernism: European Art Cinema,* 1950–1980. University of Chicago Press, 2007.

Liu, Yang. “The Exploration of Kazakh Film Art in the Context of Global Historical View.” *Humanities and Arts,* vol. 1, no. 1, 2022, pp. 21–28. DOI: 10.57237/j.ha.2022.01.004.

Matkerim, Dana, et al. “Symbolic Images Representing Cultural and Ethnic Identity of the Kazakhs in Kazakhstan Cinema.” *ISVS e-journal,* vol. 10, no. 11, 2023, pp. 373–389. DOI: 10.61275/ISVSej-2023-10-11-24.

Mittell, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York University Press, 2015.

Mursalimova, Gulnara, et al. “Artistic Trends in Children Cinema of Post-Soviet Kazakhstan.” *Mediterranean Journal of Social Sciences,* vol. 6, no. 2 S4, 2015, pp. 95–98. DOI: 10.5901/mjss.2015.v6n2s4p95.

Neale, Steve. “Art Cinema as Institution.” *Screen*, vol. 22, no. 1, 1981, pp. 11–40. DOI: 10.1093/screen/22.1.11.

Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. Routledge, 2000.

Wyatt, Justin. *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. University of Texas Press, 1994. DOI: 10.7560/790902.

Zhumabekov, Yerzhan, et al. “The Presentation of Totalitarian Themes in the Children’s Movies of Director A. Karsakbayev.” *Espacios*, vol. 38, no. 48, 2017, article 30.

Амирбекова Дана, Джумабеков Ержан
Қазахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Қазахстан)

АРТСТРИМ В КАЗАХСКОМ КИНО: ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНВЕРГЕНЦИЯ

Аннотация. В современном кинематографическом процессе границы между арт-кино и мейнстримом становятся все более подвижными, а взаимодействие художественных и жанрово-коммуникативных стратегий усиливается. В статье артстрим рассматривается как аналитическая модель, сочетающая художественную самостоятельность и режиссерский поиск с жанровой доступностью, повествовательной ясностью и ориентацией на аудиторию. Цель исследования – выявить предпосылки формирования артстрима в казахском кино и определить особенности его стилевой и жанровой конвергенции. Исследование основано на историко-киноведческом, сравнительно-аналитическом, киноведческом и семиотическом методах. Рассмотрены художественные и жанровые трансформации казахского кино с 1960-х годов до современности, а основные признаки артстрима проанализированы на материале фильмов «Черный, черный человек», «Счастье», «Каш» и «Дәстүр». Установлено, что казахский артстрим характеризуется взаимодействием художественной самостоятельности и жанровой доступности, визуально-нарративным поиском, многослойностью социально-психологического содержания и переосмыслением национального культурного кода. Детектив, нуар, социальная и историческая драма, хоррор выступают не только жанровыми формами, но и средствами раскрытия социальных конфликтов, исторической травмы, насилия и проблем традиции. Казахский артстрим определяется как динамическая модель, сформировавшаяся в результате взаимодействия художественных, жанровых и аудиторных стратегий в процессе развития национального кинематографа.

Ключевые слова: артстрим, арт-кино, мейнстрим, казахское кино, стилевая конвергенция, жанровая трансформация, национальный культурный код, аудиторная доступность.

Для цитирования: Амирбекова, Дана, и Ержан Джумабеков. «Артстрим в казахском кино: предпосылки формирования и художественная конвергенция». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, № 3, 2026, с. 323–344, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1216

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Amirbekova Dana, Dzhumabekov Yerzhan
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

ARTSTREAM IN KAZAKH CINEMA: PREREQUISITES FOR FORMATION AND ARTISTIC CONVERGENCE

Abstract. In contemporary cinema, the boundaries between art cinema and mainstream film are becoming increasingly fluid, while artistic and genre-based communicative strategies are increasingly intertwined. This article approaches artstream as an analytical model that combines artistic autonomy and directorial experimentation with genre accessibility, narrative clarity, and audience orientation. The study *aims* to identify the prerequisites for the formation of artstream in Kazakh cinema and to examine its stylistic and genre convergence. The research employs historical-cinematic, comparative, film-studies, and semiotic *methods*. It traces artistic and genre transformations in Kazakh cinema from the 1960s to the present, while the key features of contemporary artstream are examined through *A Dark, Dark Man, Happiness, Qash*, and *Dastur*. The *findings* show that Kazakh artstream is characterized by the interaction of artistic autonomy and genre accessibility, visual and narrative experimentation, multilayered socio-psychological content, and the reinterpretation of the national cultural code. Detective fiction, film noir, social and historical drama, and horror function not merely as genre forms but as artistic devices for addressing social conflict, historical trauma, violence, and tradition. Kazakh artstream is therefore conceptualized as a dynamic model emerging from the interaction of artistic, genre, and audience-oriented strategies within the historical development of national cinema.

Keywords: artstream, art cinema, mainstream cinema, Kazakh cinema, stylistic convergence, genre transformation, national cultural code, audience accessibility.

For citation: Amirbekova, Dana, and Yerzhan Dzhumabekov. "Artstream in Kazakh Cinema: Preconditions for Its Formation and Artistic Convergence." *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 11, no. 3, 2026, pp. 323–344, DOI: 10.47940/cajas.v11i3.1216

Acknowledgments: The author expresses their gratitude to the editors of the Central Asian Journal of Art Studies for their help in preparing the article for publication, as well as to the anonymous reviewers for their attention and interest in the study.

The author has read and approved the final version of the manuscript and declares no conflict of interest.

Авторлар туралы мәлімет:

Амирбекова Дана Нурмухаметовна – өнертану ғылымдарының магистрі, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Кино тарихы мен теориясы» кафедрасының аға оқытушысы (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Амирбекова Дана Нурмухаметовна – магистр искусствоведческих наук, старший преподаватель кафедры «История и теория кино» Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан).

ORCID ID:
E-mail: saulemariya@gmail.com

Information about the authors:

Dana Nurmukhametovna Amirbekova – Master of Arts in Art Studies, Senior Lecturer at the Department of Film History and Theory, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan).

Джумабеков Ержан Фазылович – PhD, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Кино тарихы мен теориясы» кафедрасының меңгерушісі (Алматы, Қазақстан)

Джумабеков Ержан Фазылович – PhD, заведующий кафедрой «История и теория кино» Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

Yerzhan Fazylovich Dzhumabekov – PhD, Head of the Department of Film History and Theory, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan).

ORCID ID: 0009-0008-2742-0431
E-mail: jumabekovyerzhan@gmail.com

ҚОСЫМША

16 – 40 **Көшпелілер мен отырықшылар дихотомиясынан тыс: көшпелі дала мәдениетінің Еуразия өркениеттерінің қалыптасуына ықпалы**
Халықов Қабыл, Калымбетов Болат

1-кесте. Ұлы Дала және Моңғол өркениеттерінің дүниетанымының салыстырмалы моделі

2-кесте. Әлемнің мәдени ұйымдасуының екі моделі

1-сурет. Өркениетті ұйымдастырудың екі моделі

2-сурет. Ақан Сатаевтың Иран мен сақтар арасындағы қарым-қатынас тарихына бағытталған «Томирис» фильмі (2021).

3-сурет. Болат Мансуровтың Мысырдағы көшпенділердің әскери билігін бейнелейтін «Сұлтан Бейбарыс» (1989) көркем фильмі.

4-сурет. Ашутош Говарикер түсірген үнділік «Джодха Акбар» (2008) фильмі.

5-сурет. Тәж Махал «Сарайлар тәжі» – Үндістанның Агра қаласында орналасқан кесене-мешіт. Ұлы Моңғол императоры Шах Джахан I Мумтаз-Махалды еске алу үшін салған. 1632 ж.

6-сурет. Шалимар бақтары, Лахор, 1052/1642. *Махтабидің* (айға қарайтын терраса) орталығындағы платформа.

7-сурет. Әлемнің модельдері ретіндегі екі кеңістіктік жүйе: далалық (көшпелі) жүйе және отырықшы империялық (классикалық) жүйе.

8-сурет. Бекзад Камаладдин. Адамдармен тарихи кескіндеме Bagno turco, Kunst, Manoscritto.

9-сурет. Табриз миниатюра мектебі. Мир Мусаввир. Нуширван және үкілер, Хамса Низами, 1539-40, 15 том. Британ кітапханасы.

10-сурет. Аградағы құрылыс, 1565 жыл. *Акбар-намадан* алынған миниатюра. Композиция авторы Мискин, сурет авторы Тулси Хурд. Лахор, 1590 жыл.

41 – 62 **«Тасдиг» тобының «Рухани еркіндік манифесі»: 1980-жылдардың соңындағы Әзербайжандағы өнердің философиялық-эстетикалық тұжырымдамасы**
Аббасова Мехбара

1-сурет. «Тасдиг» тобының «Рухани еркіндік манифесінің» архивтік көшірмесі (1989). Дереккөз: «Тасдиг» тобының архиві

ҚОСЫМША

63 – 78 **Қазақстандағы цифрлық өнер: мәдени цифрландыру жағдайындағы көркемдік парадигманың трансформациясы**
Айдарова Марьяна, Қаржаубаева Сәнгүл

Кесте 1. Көркем шығарма мәртебесін салыстырмалы талдау

Ескертпе: Кесте деректерді жүйелеу үшін Google-дің Gemini 3 Flash жасанды интеллект құралдарын пайдалана отырып жасалды.

1-сурет. Заманауи өнердегі Phygital-тәжірибенің құрылымы

Дереккөз: Физикалық және цифрлық медиа интеграциясының теориялық моделі негізінде авторлармен тұжырымдалған (Yoon et al.). Визуализация Gemini ЖИ көмегімен жасалған.

Кесте 2. Қазақстанның цифро-мультимедиалық тәжірибелерінің аналитикасы

Ескертпе: Кесте деректерді жүйелеу үшін Google-дің Gemini 3 Flash жасанды интеллект құралдарын пайдалана отырып жасалды.

101 – 114 **Сонграйтинг феномені: жаһандық музыкалық кеңістіктегі ұлттық ерекшеліктердің қалыптасуы**
Дәуіт Ерлан, Жанг Бою

1-кесте. Қазіргі заманғы ән жазудың дамуына әсер ететін негізгі факторлар.

Дереккөз: Автордың Negus & Astor (2015), Wikström (2020), Hesmondhalgh (2019), Morris (2015) және сандық музыка индустриясы бойынша соңғы зерттеулеріне сүйене отырып құрастырған.

2-кесте. Қазіргі заманғы ән жазудағы ұлттық сипаттамалардың трансформациясы.

Дереккөз: Автордың Робертсон (1995), Аппадурай (1996), Кастеллс (2010), Стокс (1994), Елеманова (2024) және Бабижан және т.б. (2026) негізінде құрастырған.

115 – 132 **Иммерсивті инсталляциялар және перформативті этномузыкатану парадигмасындағы қазақтың далалық әншілік мектебі**
Танатарова Айбике, Қазыбекова Жайдаргүл

1-сурет. А. Жұбанов

2-сурет. З. Қоспақов

QR код 1-7.

ҚОСЫМША

133 – 152 **Ғазиза Жұбановaның «Татьяна әні» ораториясындағы интертекстуальдылық мәдениетаралық аударма ретінде**
Қарекенова Дилара, Кузбакова Гульнара

1-кесте. «Татьяна әні» ораториясының құрылымы

1-сурет. А. Құнанбаев «Мен көрдім ұзын қайың құлағанын»

2-сурет. Ғ. Жұбанова «Татьяна әні» ораториясы. 5-бөлім «Мен көрдім ұзын қайың құлағанын»

3-сурет. А. Рубинштейн «Разбитое сердце»

4-сурет. Ғ. Жұбанованың ораториясындағы мәдениетаралық аударма моделі

(Г.-Г. Гадамердің герменевтикалық шеңбері мен Ю. Кристеваның интертекстуалдық тұжырымдамасы негізінде)

5-сурет. «Татьяна әні» ораториясындағы интертекстуалдықтың үш деңгейлі моделі

2-кесте. Ғ. Жұбанованың «Татьяна әні» ораториясындағы мәдениетаралық аударманың семантикалық матрицасы

153 – 169 **Қазақстандық поп-музыкадағы интермедиалдылық**
Курманбаева Зарина, Кайсиди Иоаннис

1-сурет. Қазақстандық танымал музыканың интермедиалдық қызмет етуінің компоненттік моделі

170 – 187 **«Дала аңызы» сюитасындағы скрипка партияларының көркемдік және артикуляциялық-орындаушылық ерекшеліктері**
Өтеміс Айнұр, Бултбаева Айзада

1–6-мысалдар. «Дала аңызы» симфониялық сюитасының партитурасынан алынған ноталық мысалдар (мақала мәтінін қараңыз).

1-кесте. «Дала аңызы» сюитасы нөмірлеріндегі скрипка партияларының штрихтық-артикуляциялық ерекшеліктері.

200 – 215 **Балетмейстер Заурбек Райбаевтың қазақ лирикалық хореографиясы**
Айткалиева Карлгаш

Кесте 1. Лирикалық билерді талдау критерийлері

Кесте 2. Төрт лирикалық бидің салыстырмалы сипаттамасы

ҚОСЫМША

216 – 238 **Қозғалыс: драмалық театрда мәтіннің визуалды тәжірибеге айналуы**
Цой Анна, Ким Лариса

1-кесте. «Әдеби мәтінді қозғалысқа түрлендіру алгоритмдері» практикалық зертханасы

280 – 293 **Орталық Азия интерьерінің дәстүрлері: инклюзивті асүйдің көркемдік талдауы және эргономикасы**
Кодирова Мадина, Шацкая Татьяна

1-кесте. Дәстүрлі интерьер белгілері мен инклюзивті асүй өлшемдерінің сәйкестік матрицасы.

1-сурет. Орталық Азия дәстүрлі интерьерінің көркемдік-материалдық белгілері.

2-кесте. Дәстүрлі белгілерді инклюзивті дизайнға бейімдеуге қатысты асүй эргономикасының сандық және құрылымдық параметрлері.

294 – 308 **Кинооператор өнеріндегі визуалды бірегейліктің көрінісі**
Баймуханова Снежана, Костылев Александр

Фото 1. «Талан» фильмінен кадр (2018)

Фото 2. «Талан» фильмінен кадр (2018)

Фото 3. «Мұқағали» фильмінен кадр (2021)

ПРИЛОЖЕНИЕ

16 – 40 **За пределами дихотомии кочевых и оседлых: влияние кочевой степной культуры на формирование евразийских цивилизаций**
Халыков Кабыл, Калымбетов Болат

Таблица 1. Сравнительная модель мировоззрения Великой степной и Могольской цивилизаций

Таблица 2. Две модели культурной организации мира

Рисунок 1. Две модели организации цивилизации

Рисунок 2. Фильм Акана Сатаева «Томирис» (2021), посвященный истории отношений между Ираном и Саксонией.

Рисунок 3. Художественный фильм Болата Мансурова «Султан Бейбарс» (1989), изображающий военное правление кочевников в Египте.

Рисунок 4. Индийский фильм «Джодха Акбар» (2008) режиссера Ашутоша Говарикера.

Рисунок 5. Тадж-Махал «Корона дворцов» — мавзолей-мечеть, расположенная в Агре, Индия. Построен великим монгольским императором Шах-Джаханом I в память о Мумтаз-Махал. 1632 г. до н.э.

Рисунок 6. Сады Шалимар, Лахор, 1052/1642. Платформа в центре *махтаби* (террасы для созерцания луны).

Рисунок 7. Две пространственные системы как модели мира: степная (кочевая) система и оседлая имперская (классическая) система.

Рисунок 8. Бехзад Камаладдин. Историческая живопись с людьми. Bagno turco, Kunst, Manoscritto.

Рисунок 9. Табризская школа миниатюр. Мир Мусаввир. Нуширван и совы, Хамса Низами, 1539-40, лист 15 т. Британская библиотека.

Рисунок 10. Строительство в Агре, 1565. Миниатюра из *Акбар-нама*. Композиция Мискина; рисунок Тулси Хурд. Лахор, 1590.

79 – 100 **Трансформация эстетического опыта в цифровом искусстве: процессуальность, интерактивность и генеративность**
Джакипбекова Махаббат, Болысбаев Даулетхан

Рисунок 1. Кейси Риас. Натюрморт (RGB-AV A). 2016. [электронная инсталляция] // специальное программное обеспечение, компьютер, экран/проектор, динамики // Размеры разные. Фото: Джон Беренс.Выставка «Нет расстояния», Галерея Bitforms, Нью-Йорк. Чтобы полностью ознакомиться с произведением, перейдите на платформу Vimeo по ссылке ниже: https://vimeo.com/195676204?fl=pl&fe=vl

Рисунок 2. Марио Клингеман. Инсталляция «Воспоминания прохожих I». 2019. [электронная инсталляция]. Фото: sothebys.com. Аукцион Сотбис в Лондоне. Чтобы полностью ознакомиться с произведением, перейдите на платформу Youtube по ссылке ниже: https://www.youtube.com/watch?v=47UEpNU4lUE

Рисунок 3. Марио Клингеман. Инсталляция «Воспоминания прохожих I». 2019. [электронная инсталляция]. Фото: sothebys.com. Аукцион Сотбис в Лондоне. Чтобы полностью ознакомиться с произведением, перейдите на платформу Youtube по ссылке ниже: https://www.youtube.com/watch?v=47UEpNU4lUE

ПРИЛОЖЕНИЕ

115 – 132 **Степная школа казахского пения в парадигме иммерсивных инсталляций и перформативного этномузыковедения**
Танатарова Айбике, Казыбекова Жайдаргуль

Рисунок 1. А. Жубанов
Рисунок 2. З. Коспаков
QR код 1-7.

200 – 215 **Казахская лирическая хореография балетмейстера Заурбека Райбаева**
Айткалиева Карлгаш

Таблица 1. Критерии анализа лирических танцев
Таблица 2. Сравнительная характеристика четырёх лирических танцев

260 – 279 **Художественная репрезентация культурной памяти в современной мемориальной пластике Казахстана**
Серкебай Нурхан, Асылбекова Айман

Таблица 1 – Материалы исследования и критерии отбора
Таблица 2 – Теоретико-аналитическая основа исследования
Таблица 3 – Авторская аналитическая модель трансформации исторического опыта в культурную память в мемориальной пластике Казахстана периода независимости
Рисунок 1. Шота-Аман Валиханов, Нурлан Далбай, Адилет Жумабай, Кайрат Сураншы, Мурат Мансуров. Монумент Независимости (Алматы, 1996).
Рисунок 2. Марат Айнеков. Мемориал «Рассвет Независимости» (Алматы, 2006).
Рисунок 3. А) Шота-Аман Валиханов. Мемориал «Сильнее смерти» (Семей, 2001).
Б) Кэндзо Тангэ. Мемориальный парк Мира в Хиросиме (Хиросима, Япония, 1954).
Рисунок 4. А) Марат Абилькасимов, Бота Машрапов. Мемориал «Жертвам голода» (Павлодар, 2012).
Б) Анатолий Гайдамака (автор проекта), Юрий Ковалёв (главный архитектор), Николай Обезюк, Пётр Дроздовский (скульпторы). Скульптурная композиция «Горькая память детства» – со ставная часть Национального мемориального комплекса памяти жертв Голодомора в Украине (Киев, 2008).

ПРИЛОЖЕНИЕ

323 – 344 **Артстрим в казахском кино: предпосылки формирования и художественная конвергенция**

Амирбекова Дана, Джумабеков Ержан

Таблица 1. Предпосылки формирования и этапы развития артстрима в казахском кино.

Таблица 2. Сравнение основных фильмов современного казахского артстрима по операционным критериям.

Таблица 3. Операционные признаки казахского артстрима.

APPENDIX

41 – 62 «The manifesto of spiritual freedom» of the «Təsdiq» group: the philosophical and aesthetic concept of art in Azerbaijan in the late 1980s
Abbasova Mahbara

Picture 1. Archival copy of «The manifesto of spiritual freedom» of the «Təsdiq» of the «Təsdiq» Group (1989). Source: Archive of the «Təsdiq» Group

63 – 78 Digital art in Kazakhstan: transformation of the artistic paradigm in the context of cultural digitalization
Aidarova Maryana, Karzhaubayeva Sangul

Table 1. Comparative analysis of the status of the artwork

Note: The table was generated using Google's Gemini 3 Flash artificial intelligence tools for data systematization.

Picture 1. Structure of Phygital experience in contemporary art

Source: conceptualized by the authors based on the theoretical model of integrating physical and digital media (Yoon et al.). Visualization generated using Gemini AI.

Table 2. Analytics of digital and multimedia practices in Kazakhstan

Note: The table was generated using Google's Gemini 3 Flash artificial intelligence tools for data systematization.

79 – 100 Transformation of aesthetic experience in digital art: processuality, interactivity and generativity
Dzhakipbekova Makhabbat, Bolyspayev Dauletkhan

Figure 1. Casey Reas. Still Life (RGB-AV A). 2016. [electronic installation] // special software, computer, screen/projector, speakers // Dimensions vary. Photo: John Behrens.

Exhibition «No Distance», Bitforms Gallery, New York. To view the work in full, visit the Vimeo link below: https://vimeo.com/195676204?fl=pl&fe=vl

Figure 2. TeamLab. Installation "Movement creates vortices, and vortices create new movement." 2018. [electronic installation]. Photo: Martin Brown. Melbourne Art Museum. To view the work in full, visit the YouTube link below: https://www.youtube.com/watch?v=iUSXVxOb4Hk

Figure 3. Mario Klingemann. Installation "Memories of passers-by I." 2019. [electronic installation]. Photo: sothebys.com. Sotheby's auction in London. To view the work in full, visit the YouTube link below: https://www.youtube.com/watch?v=47UEpNU4lUE

APPENDIX

101 – 114 **Феномен песенного творчества: глобальный контекст и формирование национальных особенностей**
Дауит Ерлан, Жанг Бою

Таблица 1. Основные факторы, влияющие на развитие современного песенного творчества.

Источник: Составлено автором на основе работ Негуса и Астора (2015), Викстрёма (2020), Хесмондхалга (2019), Морриса (2015) и последних исследований в области цифровой музыкальной индустрии.

Таблица 2. Трансформация национальных особенностей в современном песенном творчестве.

Источник: Составлено автором на основе работ Робертсона (1995), Аппадураи (1996), Кастельса (2010), Стокса (1994), Елемановой (2024) и Бабижана и др. (2026).

133 – 152 **Intertextuality as intercultural translation: in Gaziza Zhubanova's oratorio Tatyana äni**
Karekenova Dilara, Kuzbakova Gulnara

Table 1. Structure of the Oratorio Tatyana Ani

Illustration 1. A. Kunanbayev Men kördím ūzyn kˌajyñ kˌūlaġanyn (I saw a long birch fall)

Illustration 2. G. Zhubanova Oratorio Tatyana Ani. Part 5 Men kördím ūzyn kˌajyñ kˌūlaġanyn (I saw a long birch fall)

Illustration 3. A. Rubinstein Razbitoe serdce (Broken Heart)

Illustration 4. Model of Intercultural Translation in G. Zhubanova's Oratorio (Based on H.-G. Gadamer's Hermeneutic Circle and J. Kristeva's Concept of Intertextuality)

Illustration 5. Three-Level Model of Intertextuality in the Oratorio Tatyana Ani

Table 2. Semantic Matrix of Intercultural Translation in G. Zhubanova's Oratorio Tatyana Ani

153 – 169 **Intermediality in Kazakhstani popular music**
Kurmanbayeva Zarina, Kaisidi Ioannis

Figure 1. Four-Component Model of Intermediality in Kazakhstani Popular Music

APPENDIX

170 – 187 **Artistic, articulatory, and performance features of the violin parts in T. Kazhgaliev's suite «Steppe legend»**

Otemis Ainur, Bultbayeva Aizada

Examples 1–6. Musical examples from the score of the symphonic suite "Steppe Legend" (see the main text).

Table 1. Bowing and articulation characteristics of the violin parts in the movements of "Steppe Legend".

216 – 238 **Movement: how text becomes a visual experience in dramatic theatre**

Tsoy Anna, Kim Larisa

Table 1. Practical laboratory "Algorithms for converting literary text into movement"

260 – 279 **Artistic representation of cultural memory in contemporary memorial sculpture in Kazakhstan**

Nurkhan Serkebay, Aiman Assylbekova

Table 1 – Research Materials and Selection Criteria

Table 2 – Theoretical and Analytical Framework of the Study

Table 3 – Analytical Model of the Transformation of Historical Experience into Cultural Memory in Memorial Sculpture in Independent Kazakhstan

Figure 1. Shota-Aman Ualikhanov, Nurlan Dalbay, Adilet Zhumabay, Kairat Suranshy, Murat Mansurov. Independence Monument (Almaty, 1996).

Figure 2. Marat Ainekov. Dawn of Independence Memorial (Almaty, 2006).

Figure 3. A) Shota-Aman Ualikhanov. Stronger than Death Memorial (Semey, 2001).

B) Kenzo Tange. Hiroshima Peace Memorial Park (Hiroshima, Japan, 1954).

Figure 4. A) Marat Abilqasimov, Bota Mashrapov. Memorial to the Victims of the Famine (Pavlodar, 2012).

B) Anatolii Haidamaka (project author), Yurii Kovalev (chief architect), Mykola Obeziuk, and Petro Drozdovskyi (sculptors). Bitter Memory of Childhood, a sculptural composition forming part of the National Museum of the Holodomor-Genocide Memorial Complex (Kyiv, Ukraine, 2008).

APPENDIX

280 – 293 **Central Asian interior traditions: an artistic analysis of tradition and inclusive kitchen ergonomics**
Kodirova Madina, Shatskaya Tatyana

Table 1. Correspondence Matrix of Traditional Interior Markers and Inclusive Kitchen Dimensions.
Figure 1. Artistic and Material Markers of Traditional Central Asian Interiors.
Table 2. Quantitative and Structural Parameters of Kitchen Ergonomics Relevant to Translating Traditional Markers into Inclusive Design.

294 – 308 **Reflection of visual identity in cinematography**
Baimukhanova Snezhana, Kostylev Alexander

Photo 1. A still from the film «Talan» (2018)
Photo 2. A still from the film «Talan» (2018)
Photo 3. A still from the film «Mukagali» (2021)

323 – 344 **Artstream in Kazakh cinema: preconditions for formation and artistic convergence**
Amirbekova Dana, Dzhumabekov Yerzhan

Table 1. Prerequisites for the Formation and Stages of Development of Artstream in Kazakh Cinema.
Table 2. Comparison of Key Contemporary Kazakh Artstream Films Based on Operational Criteria.
Table 3. Operational Characteristics of Kazakh Artstream.

Басуға 29.09.2026 қол қойылды. Пішімі 60x84 1/8. 80 г Svetocopy қағазы. Сандық басылым.
Қаріп түрі Pt Sans, Literaturnaya. Баспа табағы 44,875.
Таралымы 300 дана. Тапсырыс № 13.
«IP Pyramida Pluse» баспаханасында басылды.
Қазақстан Республикасы, Павлодар облысы, Павлодар қаласы, Қайырбаева, 104, 12.

Подписано в печать 29.09.2026. Формат 60x84 1/8. Бумага Svetocopy 80 г. Печать цифровая. Гарнитура Pt Sans, Literaturnaya. Объем 44,875 усл. п. л. (условных печатных листов).
Тираж 300 экз. Заказ № 13.
Отпечатано в типографии «ИП Pyramida Pluse»
Республика Казахстан, Павлодарская область, город Павлодар, Каирбаева, 104, 12.

Signed for printing on 29.09.2026. Format 60x84 1/8. Svetocopy paper 80 g. Digital printing. Typeface Pt Sans, Literaturnaya. Volume 44,875 estimate printed sheets.
Circulation 300 copies. Order No. 13.
Printed in the “IP Pyramida Pluse”
Pavlodar region, Pavlodar City, Kairbaev Str, 104, 12.

Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

CAJAS

since 2016

Индекс 74892

ISSN 2414-4177

0 3

9 772414 417163