



CAJAS Central Asian
Journal of Art
Studies

Peer-reviewed
journal

1 ART OF CENTRAL ASIA: LANGUAGE AND TEXT FROM
thematic issue THE PERSPECTIVE OF MODERNITY

Volume 8 / March 2023

2016 жылдан бастап
с 2016 года



CAJAS Central Asian Journal of Art Studies

Рецензияланатын журнал
Рецензируемый журнал

1 ОРТАЛЫҚ АЗИЯ ӨНЕРІ: ҚАЗІРГІ ЗАМАН ТҰРҒЫСЫНДАҒЫ
ӨНЕРДЕГІ ТІЛ МЕН МӘТІН • ИСКУССТВО ЦЕНТРАЛЬНОЙ
АЗИИ: ЯЗЫК И ТЕКСТ В РАКУРСЕ СОВРЕМЕННОСТИ

тақырыптық шығарылым
тематический выпуск

Наурыз 2023 / Том 8 / Март 2023

Темирбек 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 үндеу, академизм және ғылыми объективтілік, тарихнамалық толықтық пен пікірталас, күрделі гуманитарлық мәселелердің заманауи өлшемі, мәдени артефактілер мен көркем нысандардың жаңа түпнұсқа 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 Білім және ғылым министрлігінің Білім және ғылым саласындағы сапаны қамтамасыз ету комитеті (БЖҒСБК) 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 оң екі жақты соқыр сараптамасынан 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 жарияланым 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.



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 образования и науки (КОКСОН) Министерства образования и науки 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 или 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 Education and Science of the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan (CQAES) 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 or reviewers and others who work with the journal.



ҚҰРЫЛТАЙШЫСЫ

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

РЕДАКЦИЯ АЛҚАСЫ

Қабыл Халықов, бас редактор, философия ғылымдарының докторы, профессор, сценография кафедрасы, Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы)

Дамир Уразымбетов, бас редактордың орынбасары, өнертану кандидаты, қауымдастырылған профессор, арт-менеджмент кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы)

Екатерина Резникова, ғылыми редактор, өнертану кандидаты, Ә. Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер мұражайы (Алматы)

Светлана Орлова, орыс тілінің жауапты редакторы, ғылыми-редакциялық бөлімі, Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы)

Тоғжан Молдалім, қазақ тілінің жауапты редакторы, өнертану магистрі, А. В. Селезнёв атындағы Алматы хореографиялық училищесі (Алматы)

Андрей Кравцов, ағылшын тілінің жауапты редакторы, ғылыми-редакциялық бөлімі, Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы)

Гузель Нурымбетова, дизайнер-беттеуші, баспаға дайындау бөлімі (репроцентр), «Интеллсервис» ЖШС (Алматы)

Журнал Қазақстан Республикасының Ақпарат және коммуникациялар министрлігінде тіркелген.
Есепке қою туралы куәлік № 16391-ж 10.03.2017 ж.

050000, Қазақстан, Алматы,
Панфилов көшесі, 127
+7 (727) 272 0499
caj.artstudies.kaznai@gmail.com
cajas.kz

РЕДАКЦИЯЛЫҚ КЕҢЕС

Анна Олдфилд, PhD, Әлем әдебиеті профессоры, Ағылшын тілі факультеті, Костал Каролина университеті (АҚШ)

Бақыт Нұрпейіс, өнертану докторы, театр өнерінің тарихы мен теориясы кафедрасы, Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Қазақстан)

Биргит Беумерс, PhD, профессор, театр, кино және телевидение кафедрасы, Аберистутт университеті (Ұлыбритания)

Вели-Матти Кархулахти, PhD, драма және ойын адыонкт-профессоры, Тарих, мәдениет және өнер мектебі, Турку Университеті (Финляндия)

Еева Антилла, өнертану докторы, Театр академиясының би педагогикасының профессоры, Хельсинки Өнер университеті (Финляндия)

Ееро Тараста, PhD, құрметті профессоры, философия, тарих және өнертану кафедрасы, Хельсинки университеті (Финляндия)

Жозе Луис Аростегио, PhD, профессор Музыкалық білім беру кафедрасы, Гранада Университеті (Испания)

Зухра Исмагамбетова, философия ғылымдарының докторы, профессор, дінтану және мәдениеттану кафедрасы, әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университеті (Қазақстан)

Мишель Биасутти, PhD, қауымдастырылған профессор, Эксперименталды Педагогика, Падуа Университеті (Италия)

Сетс Агбо, PhD, қауымдастырылған профессор, Педагогика факультеті, Лейкхэд Университеті (Канада)

Татьяна Портнова, өнертану докторы, профессор, өнертану кафедрасы, А. Н. Косыгин атындағы Ресей мемлекеттік университеті (Ресей)

Томаш Топоришик, PhD, қауымдастырылған профессор, Өнер факультеті, Любляна Университеті (Словения)

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Кабыл Халыков, главный редактор, доктор философских наук, профессор, кафедра сценографии, Казахская национальная академия искусств имени Т. Жургенова (Алматы)

Дамир Уразымбетов, заместитель главного редактора, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра арт-менеджмента, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы)

Екатерина Резникова, научный редактор, кандидат искусствоведения, ученый секретарь, Государственный музей искусств имени А. Кастеева (Алматы)

Светлана Орлова, ответственный редактор русского языка, научно-редакционный отдел, Казахская национальная академия искусств имени Т. Жургенова (Алматы)

Тогжан Молдалим, ответственный редактор казахского языка, магистр искусств, Алматинское хореографическое училище имени А. В. Селезнева (Алматы)

Андрей Кравцов, ответственный редактор английского языка, научно-редакционный отдел, Казахская национальная академия искусств имени Т. Жургенова (Алматы)

Гузель Нуримбетова, дизайнер-верстальщик, отдел допечатной подготовки (репоцентр), ТОО «Интеллсервис» (Алматы)

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

050000, Қазақстан, Алматы,
улица Панфилова, 127
+7 (727) 272 0499
caj.artstudies.kaznai@gmail.com
cajas.kz

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

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

Бакыт Нурпеис, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории и теории театрального искусства, Казахская национальная академия искусств имени Т. Жургенова (Казахстан)

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

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

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

Ееро Тараста, PhD, почетный профессор, кафедра философии, истории и искусствоведения, Университет Хельсинки (Финляндия)

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)

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

Сетс Агбо, PhD, ассоциированный профессор, Педагогический факультет, Университет Лейкхэд (Канада)

Татьяна Портнова, доктор искусствоведения, профессор, кафедра искусствоведения, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Россия)

Томаш Топоришик, PhD, ассоциированный профессор, Факультет искусств, Университет Любляны (Словения)

FOUNDER

Republican State Institution
“Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts”

EDITORIAL BOARD

Kabyl Khalykov, Editor-In-Chief, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Scenography, T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty)

Damir Urazymbetov, Deputy Editor-In-Chief, PhD in Arts, Associate Professor, Art Management Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty)

Yekaterina Reznikova, Editor, PhD in Arts, A. Kastejev State Museum of Arts (Almaty)

Svetlana Orlova, Editor of Russian texts, Research and Editorial Department, T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty)

Togzhan Moldalim, Editor of Kazakh texts, MA, A. V. Seleznyov Almaty Choreographic School (Almaty)

Andrey Kravtsov, Editor of English texts, Research and Editorial Department, T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty)

Guzel Nurimbetova, Cover and Layout Designer, Prepress Department (Reprocentre), “Intellservice” LLP (Almaty)

EDITORIAL COUNCIL

Anna Oldfield, PhD, Associate Professor of World Literature, Department of English, Coastal Carolina University (USA)

Bakhyt Nurpeis, Doctor of Arts, Professor, Department of History and Theory of Theatrical Art, T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Kazakhstan)

Birgit Beumers, PhD, Professor Emeritus, Department of Theatre, Film & Television Studies, Aberystwyth University (UK)

Eero Tarasti, PhD, Professor Emeritus, Department of Philosophy, History and Art Studies, University of Helsinki (Finland)

Eeva Anttila, Doctor of Arts, Professor of Dance Pedagogy, Theatre Academy, University of the Arts Helsinki (Finland)

Jose Luis Arostegui, PhD, Professor, Music Education Department, Granada University (Spain)

Michele Biasutti, PhD, Associate Professor of Experimental Pedagogy, Padua University (Italy)

Seth Agbo, PhD, Associate Professor of Education Faculty, Lakehead University (Canada)

Tatiana Portnova, Doctor of Arts, Professor, Department of Art Studies, A. N. Kosygin Russian State University (Russia)

Tomaž Toporišič, PhD, Associate Professor, Faculty of Arts, University of Ljubljana (Slovenia)

Veli-Matti Karhulahti, PhD, Adjunct Professor in Play and Games, School of History, Culture and Arts Studies, University of Turku (Finland)

Zukhra Ismagambetova, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Religious and Cultural Studies, al-Farabi Kazakh National University (Kazakhstan)

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
+7 (727) 272 0499
caj.artstudies.kaznai@gmail.com
cajas.kz

**ОРТАЛЫҚ АЗИЯ ӨНЕРІ: ҚАЗІРГІ ЗАМАН ТҰРҒЫСЫНДАҒЫ
ӨНЕРДЕГІ ТІЛ МЕН МӘТІН**

- 12 Алғы сөз
Дамир Уразымбетов

**ARTS & HUMANITIES**

- 15 Денесіз сыбырлар, жергілікті халықтардың тілі мен мәдени кодтардың
деколонизациясы: Хорхе Санхинес манифесттерден «Үшінші киноға» дейін
Александр Габелия
- 30 Қазіргі Қазақстандағы феминистік киносындағы поэтикалық символдар
Камила Габдрашитова, Назира Мукушева
- 49 Орталық Азияның заманауи өнеріндегі «құрақ»: символдық тіл
және көркем мәтін
Жанерке Шайгозова, Аман Ибрагимов
- 66 Этномәдени семиозис аспектісіндегі қазақ киіз үй және қырғыз боз үйі
Альмира Наурызбаева
- 82 Расильбек Естемесовтың жылдам суреттері («Ұлт жады» мәселесіне)
Светлана Шкляева
- 101 Көркем және графикалық мәдениет генезисі: жаңа сәулет өнеріндегі
ежелгі «скиф аң стилі» және қазіргі қазақ ою-өрнегі
Есболат Дүйсебай

**REVIEW**

- 119 Трансмедиал көкжиегі: Саодат Исмаилованың поэтикасы
Юлия Сорокина
- 133 Қосымша

СОДЕРЖАНИЕ

**ИСКУССТВО ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ: ЯЗЫК И ТЕКСТ
В РАКУРСЕ СОВРЕМЕННОСТИ**

- 13 **Вступительное слово**
Дамир Уразымбетов

 **ARTS & HUMANITIES**

- 15 **Шепот без тела, деколонизация языка коренных народов и культурных кодов:
Хорхе Санхинес от манифестов до «Третьего кино»**
Александр Габелия
- 30 **Поэтические символы в современном феминистическом кино Казахстана**
Камила Габдрашитова, Назира Мукушева
- 49 **«Құрақ» в современном искусстве Центральной Азии: символический язык
и художественный текст**
Жанерке Шайгозова, Аман Ибрагимов
- 66 **Казахская (киіз үй) и кыргызская (боз үй) юрта в аспекте этнокультурного
семиозиса**
Альмира Наурзбаева
- 82 **Быстрые рисунки Расильбека Естемесова (к проблематике «Память нации»)**
Светлана Шкляева
- 101 **Генезис художественно-графической культуры: древний «скифский звериный
стиль» и современный казахский орнамент в новой архитектуре**
Есболат Дүйсебай

 **REVIEW**

- 119 **Горизонты трансмедиального: поэтика Саодат Исмаиловой**
Юлия Сорокина

- 135 **Приложение**

CONTENTS

**ART OF CENTRAL ASIA: LANGUAGE AND TEXT
FROM THE PERSPECTIVE OF MODERNITY**

- 14 Foreword
Damir Urazymbetov

**ARTS & HUMANITIES**

- 15 **Whispering without a Body, Decolonization of the Indigenous Language and Cultural Codes: Jorge Sanjinés from Manifestos to Third Cinema**
Alexander Gabelia
- 30 **Poetic Symbols in Modern Feminist Cinema of Kazakhstan**
Kamila Gabdrashitova, Nazira Mukusheva
- 49 **Quraq in the Contemporary Art of Central Asia: Symbolic Language and Artistic Text**
Zhanerke Shaigozova, Aman Ibragimov
- 66 **Kazakh (Kiiz Uy) and Kyrgyz (Boz Uy) Yurts in Terms of Ethno-Cultural Semiosis**
Almira Naurzabayeva
- 82 **Quick Drawings by Rassilbek Yestemessov (to the Problem of ‘Memory of the Nation’)**
Svetlana Shklyayeva
- 101 **Genesis of Artistic and Graphic Culture: Ancient ‘Scythian Animal Style’ and Modern Kazakh Ornament in New Architecture**
Yesbolat Duisebay

**REVIEW**

- 119 **Horizons of Transmedial: The Poetics of Saodat Ismailova**
Yuliya Sorokina

- 136 Appendix

Алғы сөз

Өнерді зерттеудегі семиотикалық астар ғалымдардың академиялық шеңберінде ғана емес, сонымен қатар өнер қайраткерлерінің арасында пәнаралық «әдетке» айналды. Мәдени оқиғалардың семантикасын, кодтарын, белгілері мен символдарын қарастыру контексттерді, ішкі мәтіндерді түсіну үшін қажет. Шамамен он жыл бұрын мен бұл тақырыпты мұқият зерттедім және әлі күнге дейін сахналық кеңістіктердің семиотикалық кодтары туралы жарияланымдарыма қызығушылықты байқаймын, мен бұған қуаныштымын және зерттеуді жалғастыруды жоспарлап отырмын.

2023 жылы *Central Asian Journal of Art Studies* өткен жылы қабылданған тақырыптық нөмірлер тұжырымдамасын жалғастырады және бүкіл нөмірді «Орталық Азия өнері: қазіргі заман тұрғысындағы өнердегі тіл мен мәтін» деп аталатын семиотикалық зерттеулер бағытына арнайды. Бірінші нөмірдің мазмұнына қысқаша тоқталып өтейін.

Александр Габелия (15–29) постколониялық теория мәселелерін кинорежиссер Хорхе Санхинестің шығармашылығын талдау мысалында көтереді, атап айтқанда «Революция», «Кондордың қаны», «Дель Пуэбло түрмесі» және «Жер асты ұлты». Зерттеу авторы «авторлық визуалды және аудиовизуалды кодтары отаршылдыққа қарсы және азаттық функцияға ие» деп атап көрсетеді.

Камила Габдрашитова мен **Назира Мукушева** (30–48) Қазақстанның феминистік киносында поэтикалық белгілерді бейнелеп, мұндай тақырып ел ішінде онша танымал емес деген көзқарастарды жеңеді. Алайда, олар республикада түсірілген тарихи контекстке сүйене отырып, отандық және шетелдік кинематографияны (болгариялық, британдық және канадалық) салыстырады. Осылайша, авторлар феминистік киноның Қазақстандағы орнын анықтайды.

Қазақ мәдениетінде «құрақ» деп аталатын мата қиқымдарынан жасалған бұйымдар қазіргі заманғы өнерде жаңа ренессансты бастан кешуде. Бұл Орталық Азия суретшілерінің сәндік және қолданбалы шығармашылығын семиотикалық және басқа тәсілдер тұрғысынан талдайтын **Жанерке Шайгозова** мен **Аман Ибрагимовтың** (49–65) қызығушылығын тудырды. Әр түрлі мұражайлардың қорлары негізінде зерттелген құрақта олар этномәдени кодтардың көрінісін көреді.

Семиозистің этномәдени стратегиясын іздеу тақырыбы екі елдің киіз үйлері (қазақ киіз үйі және қырғыз боз үйі) мысалында заманауи мәдени ортаның объектілерін де, дәстүрлі мәдениеттің артефактілерін де зерттеуде семиотикалық стратегияларды қолданудың перспективасын көрсеткен **Альмира Наурызбаеваның** (66–81) жұмысымен де белгіленді. Киіз үйді зерттеуші «үй» тұжырымдамасы ретінде қарастырады, «оның этимологиясында жалпыға ортақ және этникалық ерекше мағынасы бар».

Расильбек Естемесовтің графикасы автордың эйдетикалық жадының көрнекі тәжірибесі ретінде **Светлана Шкляеваның** (82–100) жұмысында алғаш рет зерттелуде. Автор өзінің мақсаты ретінде Естемесовтың суреттерінің мәнмәтінін «оқуды» қояды, бұл «суретші шығармашылығының құндылық бағдарларын» түсінуге мүмкіндік береді. Оларды «ел мәдениетіндегі және кросс-мәдени қатынастағы қазақ мәдениетінің бірегейлігін белгілеудің релевантты тәжірибелерінің біріне сәйкес келетін графикалық бейнелерді жасаудағы белгілі бір заманауи мағыналы тәжірибе» деп атауға болады.

Есболат Дүйсебай (101–118) ежелгі скиф аң стилі мен жаңа сәулет өнеріндегі заманауи қазақ ою-өрнегі арқылы көркем және графикалық мәдениет генезисінің тақырыбын зерттейді. Мақала авторы «сәулет өнерінің заманауи шығармашылық тұрашылығы мен ғылыми және тұжырымдамалық сызбасы қалалардың бет-әлпетіне, аймақтық эстетикалық атаулардың болмауына әкелді» деп санайды. Сондықтан Е. Дүйсебай жаңа сәулет өнерінің нысаны мен мазмұны мәселесін ғылыми негізделген және креативті шешу мәселесін өзектендіреді.

Юлия Сорокинаның «Трансмедиа көкжиегі: Саодат Исмаилованың поэтикасы» ревью-мақаласы (119–132) аймақтық мәдениетті бірден бірнеше жетекші өнер алаңдарында 59-шы Венеция биенналесінің «Түстер сүті» бағдарламасында (Венеция, Италия), *documenta 15* негізгі халықаралық көрмелердің бірінің бағдарламасында (Кассель, Германия) және Eye Filmmuseum-да (Амстердам, Нидерланды) «18 000 әлем» атты жеке көрмесінде таныстырған Орталық Азияның әлемге әйгілі заманауи суретшілерінің біріне арналған.

Осылайша, *CAJAS*-тың 2023 жылғы жеті зерттеуден тұратын алғашқы нөмірі қалыптасты. Редакция журналды дамытуға үлес қосқандары үшін авторларға, рецензенттерге алғыс білдіреді, ал оқырмандарға семиотикалық кодтар әлеміне қызықты саяхат тілейді.

Дамир Уразымбетов,
редактор

Вступительное слово

Семиотическая подоплека в исследовании искусства стала междисциплинарной «обычностью» уже не только в академическом кругу ученых, но и среди самих деятелей искусства. Рассмотрение семантики, кодов, знаков и символов культурных событий является необходимостью для понимания контекстов, надтекстов и подтекстов. Почти десять лет назад я занимался этой темой серьезно и до сих пор вижу, какой интерес вызывают мои публикации о семиотических кодах сценических пространств, чему рад и планирую продолжить исследования.

Central Asian Journal of Art Studies в 2023 году продолжает концепцию тематических номеров, принятую в прошлом году, и посвящает целый номер под названием «Искусство Центральной Азии: язык и текст в ракурсе современности» направлению семиотических исследований. Позволю себе кратко раскрыть содержание первого номера.

Александр Габелия (15–29) поднимает вопросы постколониальной теории на примере анализа творчества кинорежиссера Хорхе Санхинеса, анализируя, в частности, «Революцию», «Кровь Кондора», «Тюрьму дель Пуэбло» и «Подпольную нацию». Автор исследования подчеркивает, что «авторские визуальные и аудиовизуальные коды несут антиколониальную и освободительную функцию».

Камила Габдрашитова и **Назира Мукушева** (30–48) представляют поэтические символы в феминистическом кино Казахстана, преодолевая предубеждения, что подобная тема не столь популярна внутри страны. Однако они сравнивают отечественный и зарубежный (болгарский, британский и канадский) кинематограф, при этом опираясь на исторический контекст того, что было снято в республике. Тем самым авторы определяют место феминистического кино в Казахстане.

Изделия из лоскутов тканей, которые в казахской культуре называют «курак», переживают новый ренессанс в современном искусстве. Это вызвало интерес у **Жанерке Шайгозовой** и **Амана Ибрагимова** (49–65), которые анализируют декоративно-прикладное творчество художников Центральной Азии с точки зрения семиотического и других подходов. В кураке, исследуемом на материале фондов различных музеев, они видят репрезентацию этнокультурных кодов.

Тема поиска этнокультурной стратегии семиозиса обозначена также работой **Альмиры Наурызбаевой** (66–81), которая на примере юрт двух стран (казахский киіз үй и кыргызский боз үй) показала перспективность применения семиотических стратегий в изучении одновременно и объектов современной культурной среды, и артефактов традиционной культуры. Юрта рассматривается исследователем как концепт «дом», «обладающий универсальным и этнически особенным значением, заключенным в его этимологии».

Графика Расильбека Естемесова как визуализированная практика эйдетической памяти автора изучается впервые в работе **Светланы Шкляевой** (82–100). Своей целью автор ставит «прочтение» контекстов рисунков Естемесова, позволяющее понять «ценностные ориентиры творчества художника». Их можно обозначить как «определенный современный содержательный опыт в создании графических образов, релевантных одной из возможных практик обозначения казахской идентичности в культуре страны и кросс-культурном общении».

Есболат Дүйсебай (101–118) исследует тему генезиса художественно-графической культуры через древний скифский звериный стиль и современный казахский орнамент в новой архитектуре. Автор статьи считает, что «современная творческая прямолинейность и научно-концептуальная схематичность архитектуры привели к безликости городов, отсутствию региональной эстетической адресности». Потому Е. Дүйсебай актуализирует вопрос научно обоснованного и креативного решения проблемы формы и содержания новой архитектуры.

Статья-ревью «Горизонты трансмедиального: поэтика Саодат Исмаиловой» **Юлии Сорокиной** (119–132) посвящена творчеству одной из всемирно известных современных художниц Центральной Азии, представлявшей региональную культуру сразу на нескольких ведущих площадках искусства – в программе 59-й Венецианской биеннале «Молоко сновидений» (Венеция, Италия), в программе одной из главных международных выставок *documenta 15* (Кассель, Германия) и на персональной выставке «18 000 миров» в Eye Filmmuseum (Амстердам, Нидерланды).

Таким образом складывается первый номер *CAJAS* за 2023 год, состоящий из семи исследований. Редакция благодарит авторов и рецензентов за развитие журнала, а читателям желает увлекательного путешествия в мир семиотических кодов, которыми насыщено пространство культуры.

Дамир Уразымбетов,
редактор

Foreword

The semiotic background in study of art has become an interdisciplinary “ordinariness” not only in the academic circle of scholars, but also among the artists themselves. Consideration of the semantics, codes, signs, and symbols of cultural events is essential for understanding contexts, supertexts, and subtexts. Almost ten years ago, I worked on this topic seriously and still see how much interest my publications on the semiotic codes of scenic spaces arouse, which I am happy about and plan to continue my research.

Central Asian Journal of Art Studies in 2023 continues the concept of thematic issues adopted the last year and devotes an entire issue to the area of semiotic research called “Art of Central Asia: Language and Text from the Perspective of Modernity”. Let me briefly reveal the contents of the first issue.

Alexander Gabelia (15–29) raises questions of postcolonial theory on the analysis example of the work of film director Jorge Sanjines, analyzing, in particular, *Revolution, Blood of the Condor, Prison del Pueblo* and *Underground Nation*. The study author emphasizes that “the author’s visual and audiovisual codes have an anti-colonial and liberating function.”

Kamila Gabdrashitova and **Nazira Mukusheva** (30–48) represent poetic symbols in Kazakhstan feminist cinema, overcoming preconceptions that such a theme is not so popular within the country. However, they compare domestic and foreign cinematography (Bulgarian, British and Canadian), while relying on the historical context of what has been shot in the republic. Thus, the authors determine the place of feminist cinema in Kazakhstan.

Products made from scraps of fabrics, which are called *qurak* in Kazakh culture, are experiencing a new renaissance in modern art. This aroused interest of **Zhanerke Shaigozova** and **Aman Ibragimov** (49–65), who analyze the decorative and applied creativity of Central Asian artists from the point of view of semiotic and other approaches. In *qurak*, which is studied on the basis of various museum collections, they see a representation of ethno-cultural codes.

The topic of the search for an ethno-cultural strategy of semiosis is also indicated by the work of **Almira Naurzbayeva** (66–81), who, using the example of yurts of two countries (the Kazakh *kiiz uy* and the Kyrgyz *boz uy*), showed the prospects of applying semiotic strategies in the study of both objects of the modern cultural environment and artifacts of the traditional culture. The yurt is considered by the researcher as the concept of “house”; “having a universal and ethnically specific meaning, contained in its etymology.”

Graphics of Rassilbek Yestemessov as a visualized practice of the author’s eidetic memory are studied for the first time in the work of **Svetlana Shklyayeva** (82–100). The author goal is to “read” the contexts of Yestemessov’s drawings which makes it possible to understand “a certain contemporary rich experience in creating graphic images that are relevant to both possible practices for designating the Kazakh identity in the country’s culture and cross-cultural communication.”

Yesbolat Duisebay (101–118) explores the genesis of artistic and graphic culture through the ancient Scythian animal style and modern Kazakh ornament in a new architecture. The author of the article believes that “modern creative straightforwardness and scientific-conceptualism schematic architecture has led to impersonality of the cities, the absence of regional aesthetic addressness.” Therefore, Yesbolat Duisebay makes relevant the issue of a scientifically based and creative solution to the problem of the form and content of a new architecture.

The review article “Horizons of the Transmedial: the Poetics of Saodat Ismailova” by **Yulya Sorokina** (119–132) is devoted to the work of one of the world-famous contemporary artists of Central Asia who represented regional culture at several leading art venues at once – in the program of the 59th Venice Biennale *Milk of Dreams* (Venice, Italy), in program of one of the main international exhibitions *documenta 15* (Kassel, Germany) and at the personal exhibition 18,000 worlds at the *Eye Filmmuseum* (Amsterdam, the Netherlands).

As a result, these seven studies form the first *CAJAS* issue for 2023. The editorial board shows gratitude to the authors and reviewers for the journal progress and wishes our readers an exciting journey into the world of culture full of semiotic codes.

Damir Urazymbetov,
Editor

WHISPERING WITHOUT A BODY, DECOLONIZATION OF THE INDIGENOUS LANGUAGE AND CULTURAL CODES: JORGE SANJINÉS FROM MANIFESTOS TO THIRD CINEMA

Alexander Gabelia¹

¹ Ilia State University
(Tbilisi, Georgia)

Abstract. Bolivian filmmaker Jorge Sanjinés (1836–present) is the most influential representative of the Third Cinema (Revolutionary Bolivian cinema; Grupo Ukamau; 1960s to 1980s), whose manifestos determine the aesthetics and ideology of Sanjinés's cinema. The article focuses on the Sanjinés's important films: *Revolución* (1963), *Yawar Mallku* (1969), *El coraje del pueblo* (1971) and *La nación clandestina* (1989).

The aim of this study is to explore the political, social and aesthetic peculiarities of his manifestos to identify his revolutionary cinema. In the article, the Sanjinés's films and manifestos are analyzed by the Marxist and Apparatus Theories, as well as by Film Semiotics and Postcolonial Theory.

The study shows the issue of cultural memory and history of Bolivia in totality by focusing on philosophical influences, visions and concepts (Imperialism; class and patriarchal terror; importance of indigenous culture and languages), which is also relevant for rethinking the cultural contexts of contemporary Bolivia and the Global South. The study is based on the rethinking of the works of those authors, (Jorge Sanjinés, Bertolt Brecht, *Walter Mignolo*, Mike Wayne, etc.) who discussed revolutionary cinema in a political and ideological context.

The measurements are introduced to lead to an accurate connection between Sanjinés's manifestos and his films, which in its own turn indicates the fact that there is a direct link between his revolutionary theory and emancipatory practice. It also proves the concept that the author's visual and audio-visual codes have anti-colonial and liberating function. On the other hand, the article shows what role the indigenous language has for the artist, which has been colonized by the western culture.

Keywords: Jorge Sanjinés, Bolivian cinema, Grupo Ukamau, the Third Cinema, imperialism, indigenous culture, Aymara, Quechua.

Cite: Alexander Gabelia. “Whispering without a Body, Decolonization of the Indigenous Language and Cultural Codes: Jorge Sanjinés from Manifestos to Third Cinema.” *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 8, no. 1, 2023, pp. 15–29. DOI: 10.10.47940/cajas.v8i1.634.

Acknowledgments. The author thanks Ilia State University and the supervisor of the doctoral thesis, associate professor Nino Mkheidze. At the same time, the author thanks Khatuna Jincharadze and Lili (Lika) Glurjidze for their advice and help in editing. He also expresses gratitude to anonymous reviewers and the editorial team of the CAJAS.

The author has read and approved the final version of the manuscript and declares that there is no conflict of interests.

Introduction

The notion of the Third World Cinema was created in the late 1960s by Argentinean director Fernando Solanas and Spanish-born director and screenwriter Octavio Getino. This movement is based on the principles of Marxist aesthetics, influenced by German playwright Bertolt Brecht (1898–1956), Italian Neorealism and British social documentary.

In the 1960s, following the footsteps of the Brazilian Cinema Novo and the Argentine Third Cinema, the Bolivian cinema began to revive and wake up. A movement which was rejecting commercial cinema and destroying the cult of author, initiated the process of the film production based on universal principles. The leader of the movement was the Bolivian film director Jorge Sanjinés (1836–present), who founded the Ukamau Bolivian production company in 1966, which focused on the historical and contemporary existence and socio-political circumstances of the Aymara people. This cinema was focusing on critical topics that used to be hidden by the First World film directors, while the Second World film directors repeatedly discussed the aesthetics characteristic of art-house cinema and private protagonists in conflict with the world.

In addition, Sanjinés was the leading theoretician of Bolivian cinema, who prepared a basic political and ideological ground for local cinema. The form of his texts, like his films, was based on the Marxist aesthetic tradition, which was expressed as a dialectical unity of form and content, which subjected his cinema to Bertolt Brecht's thought-out concept of art – “cheerful, militant learning”.

Associate Professor of University of Michigan Javier Sanjinés (1948–present) describes the cinema of Jorge Sanjinés as a fundamental conflict in the dual nature of the center of modern Bolivia, populated by an indigenous majority and a political elite who wanted to build a nation-state and was supported by a criollo (white) and métis (mixed white and native, or fully acculturated native) elite. Despite all this colonialism still remains as an unsolvable issue (Sanjinés 23).

Methods

This study shows the issue of cultural memory and history of Bolivia in totality by focusing on philosophical influences, visions and concepts (Imperialism; class and patriarchal terror; the importance of indigenous culture; national allegories). Assimilation with the modern culture was attempted by the local elite through

violence, without understanding the indigenous consciousness and the past. As a counterweight to this pressure, Sanjinés opened up cinema for a dialogue between colonial history and modernity to read the history and present of the working class in a systemic, class-motivated manner.

The article focuses on the Sanjinés's important films: *Revolución* (1963), *Yawar Mallku* (1969), *El coraje del pueblo* (1971) and *La nación clandestina* (1989).

The study discusses the aesthetic, semiotic, ideological and political codes of Sanjinés's cinema, based on critical manifestos written by the director, which presents the reality from an unusual prism.

The study answers the following questions:

- How Sanjinés's political, ideological (from the manifestos) and semiotic visions became the leading aspects of his cinematic aesthetics (Militant cinema with outsider characters).
- What types of visual and audio-visual codes (Dialectical approaches; Bolivian folklore and languages) the director used to convey political messages?
- What elements of cultural memory (Women and indigenous peoples cultural and economic terror; imperialism; violence) have become the means of exploring traumatic experiences with Sanjinés?

The analysis of films and manifestos are based on the Marxist Film Theory and Apparatus Theory.¹ According to the latest theory, the nature of cinema is ideological, and the rhetoric of dominant ideologies is conveyed to the viewer through the hidden language. The Marxist Film Theory is one of the dominant theories proposed by the Apparatus Theory. Since the 1970s, the theory has been the basis for Marxist thinkers to reveal the capitalist agenda and its ideological critique. Jorge Sanjinés is an overtly Marxist thinker whose films represent leftist ideology.

The aim of the study is to discuss the aesthetic characteristics of Sanjinés's cinema, understanding the philosophical concept (Jorge Sanjinés, Bertolt Brecht, *Walter Mignolo*, Mike Wayne, etc.). In this way the history of Bolivian colonization is considered opposed to hegemonic thought, which is the unique way of changing existing boring and hegemonic song transformed into Canto General.

Discussion

The term "Third World Cinema" was first mentioned in the late 1960s by the leftist filmmakers Fernando Solanas and Octavio Getino in their essay entitled *Towards a Third Cinema* (1969).

The authors divide the world cinema into three categories: "First cinema (Hollywood), Second cinema (European-type auteurist cinema), and Third Cinema (militant, critical, nationalistic cinema, concerned with elevating the social and political consciousness of its country's citizenry" (Jamshaid). The Third World cinema focuses on national identities and traumatic historical experiences that are directly related to the concepts of colonialism and imperialism. The aesthetics of the Third Cinema is revolutionary; Filmmakers speak directly to the audience and affect their consciousness. The process of identifying the viewer on the screen and promoting collective solidarity becomes principal to the directors. "Third Cinema cannot reject emotional engagements because without passion, without a sense of anger, there can be no sense of solidarity and no desire to change the world outside the spectacle" (Wayne 148).

The political messages and aesthetic strategies of the Third Cinema are fully shared by the Bolivian Militant Cinema of the 60s and 70s, the movement of Cinema Novo. The most radical representative is Sanjinés who attributed

himself to the Bolivian radical left and was involved in an anti-capitalist and anti-colonial struggle. “In 1960s Latin America, anti-colonialism took the critique of modernisation and developmentalism as one of its main arenas of struggle. Beneath the articulation of counter-narratives to the discourse of developmentalism lay a radical questioning of modernity as a homogeneous and universalising concept, anchored in the transformations of the epistemology of time under Western capitalist societies” (Errazu and Pedregal 44).

The first manifesto of Jorge Sanjinés – *Un cine militante* was published in 1971, in which he carefully outlined both the revolutionary and educational, as well as the poetic and creative contours of Bolivian cinema. In the manifesto Sanjinés not only appeals to his fellow filmmakers, but also focuses on the oppressed class, burdened by reality, whose daily plight the struggling filmmaker had to describe: “Those who came from the poorest places, there where misery the only face of the day, began by uncovering their lenses and thereby discovering only rags, trash, and infants’s coffins. There where they would focus was present death, inanition, and the pain of the people. They had traversed for years these same streets ‘without looking’, and it was the camera, which was for them like a magnifying lens, through which they looked honestly at objective reality. The suddenly posed to themselves the question, “What I to be done?” (Wayne 46).

The quote that leads us to the Bolivian reality ends with an allusion to the famous pamphlet of Vladimir Lenin (1870–1924), which echoes the fact that the oppressed working class in Bolivia will not become political by itself, but rather a Marxist vanguard is needed to spread revolutionary ideas among the oppressed (Sanjinés is part of the cultural resistance in such a way considered the *avant-garde*

to be a union of radical Bolivian filmmakers), thereby challenging Western imperialism and its local bourgeois class swindlers in Bolivia. This ideological and political attitude of Sanjinés are well read in one of his first short documentary *Revolución* (1963), in which the unbearable living conditions and institutionalized hunger of the local working class are replaced by their public speeches and police terror, which in a way echoes the cult film of Sergei Eisenstein *Battleship Potemkin* (1925). Sanjinés himself did not deny Eisenstein's influence, although he said he was impressed by his theory of montage. Therefore, the main task for him, uncovering of the revolutionary form, had to be done by reviewing the Bolivian reality as a whole, which completely excluded the acceptance of the aesthetics and cultural codes of the prevailing commercial cinema, as long as “A revolutionary film that advocates revolution using the same commercial language is selling its content, betraying its ideology in its form” (Sanjinés 90).

Sanjinés's next manifesto – *Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema* (1976) is one of the foundational texts of Latin American cinema, which urges Bolivian filmmakers to discover beauty alongside with displaying a violent world, as a counterweight to Glauber Rocha's sad, ugly films and Solanas-Getino's “pamphlet and didactic films”. Inasmuch as he believed that “Revolutionary cinema must seek beauty not as an end but as a means. This proposition implies a dialectical interrelation between beauty and cinema's objectives. If that interrelation is missing, we end up with a pamphlet, for example, which may well be perfect in its proclamation but which is schematic and crude in form” (Sanjinés 62).

Sanjinés believed that the pursuit of beauty, which was based on the analysis of a political situation and general

decolonization, would constructively affect the oppressed class both in terms of understanding the socio-economic reality, as well as by showing the uniqueness of the archaic culture, as far as “That is why it is not a political tract, for it communicates a sense of identity and creativity. It expresses not just a subject but a whole cultural universe. This process is dialectical and for this reason greatly facilitates communication” (Sanjinés 129). For him, all of this was achieved by awakening the sense of beauty and unity in the daily life of the local population living in the Andes mountains, where their reflection would not be foreign and exotic like the Western gaze, but visible and contradictory, which would help the audience to see the reality and show the uniqueness of their culture. As Sanjinés observes: “this is what we want for ourselves: that our films also represent in some way the spirituality and beauty of our people. Through the film’s imagery, music, dialogue, etc., we attempt to be coherent with that culture; we pose the question of aesthetic coherency” (Sanjinés 93).

The camera, as an instrument, produces a left-wing vision which is fully shared by the director. The purpose of the study is to illustrate the means through which ideas are represented by aesthetics. In the article the analysis of Sanjinés’s films and manifestos are based on the Marxist and Apparatus Theories, as well as by Film Semiotics and Postcolonial Theory, dialectical methodology, as in terms of aesthetical and ideological analysis of the Third Cinema, these schools have no alternative. “It is a cinema made by intellectuals who, for political and artistic reasons at one and the same time, assume their responsibilities as socialist intellectuals” (Willemen).

Sanjinés criticizes both commercial and auteur cinema, insofar as he believes that “the bourgeois cinema, in its greatest

works, is the cinema of the author who transmits to us a subjective vision of reality and of the director who tries to seduce us with his own world [...] It is the cinema of the individual and individualism, of the creator who, from an ethereal height, makes cinema to relieve himself of personal obsessions” (Sanjinés 74). On the contrary, Sanjinés shoots his first full-length film – *Ukamau* (1966), which dealt with the political, social and cultural oppression and resistance of Bolivia’s indigenous communities. In particular, the story of an Indian, from whom the higher class first buys the products and then rapes and kills his wife. On the one hand, Sanjinés tells us a story about a revenge, and on the other hand, he generalizes history and presents the protagonist Indian as an integral member of the oppressed mass, who not only fights for selfish motives, but his actions have a political character, as he believes that history should be “rather of a true consubstantiation with the class objectives contained in the historical project of the dispossessed classes” (Sanjinés 42). The languages spoken by Bolivian people, their whispering without body emanating from their homes, are often articulated and dictated by the influences and practices of Western cultural colonialism. In the film the characters speak the Aymara language, which captures the indigenous language as part of Bolivia’s national heritage. Which is also produced from the perspective of Brechtian realism and by avoiding the captivity of a dominant perspective, echoes the class position, as far as his concept of realism “needs to be broad and political, free from aesthetic restrictions and independent convention” (Brecht 109). In this way, Sanjinés directly connects the awakening of the Indian people with local folklore and liberation from colonized cultural codes, so much that “Ukamau’s narrative depicts the indigenous as structurally separate from, and exploited by, the ‘modern’ nation... The cultural

forms of the (indigenous) ‘referent’ erupts through and deforms the dominant language (Spanish), disabling the latter’s authoritative claim to ‘know’ the colonial Other” (Wood 74).

Sanjinés borrows irrational techniques imported from the European avant-garde and modernism, but the aesthetics and film language are fully adapted to the cultural and linguistic codes characteristic to the oppressed national populations. Revolutionary cinema exposes those, who seize private property through violence against people. *“The work itself must bear those premises which can bring the spectator to discern reality. That is to say, it must push spectators into the path of truth, into coming to what can be called a dialectical consciousness about reality”* (Alea 108–131). Sanjinés achieves all this by “politicisation of aesthetics” (Walter Benjamin) and by the effort of transforming the viewer from object to subject (Julio García-Espinosa).

If in Western cinema, the characters, their evolution and existential issues are often more important than social issues, Sanjinés’s cinema offers a perspective in which a protagonist’s story tells viewers the history of Bolivia. Instead of an individual memory, a special role is assigned to the representation of collective memory. From a thematic perspective, particular importance is attached to the impact and traumas of colonialism on history (hunger, poverty, class inequality). Sanjinés constantly analyses the issue of oppression, the disappearance of a national idea and terror on it.

Sanjinés’s Quechua-language *Yawar Mallku* film (1969) is about the shocking story of the sterilization of Indian women carried out by an American Peace Corps clinic in the name of progress, when in reality it controls fertility and the reproduction of women’s bodies with complete disregard for women’s

wishes and opinions. Sanjinés saw the process of sterilization as a metaphor for cultural imperialism, “the hegemonic power of North America sterilized the Metis culture and cut it off from its Indian roots” (Mesa 226). Accordingly, the hegemonic class appears in the film as a conduit for Western practices and what is “illustrated by their adoption of an imported, Western identity that convinced them of the inferiority of indigenous cultures” (Sanjinés 18). Whereas Quechua offers an epistemology that is very similar to the epistemology supplied via Greek and Latin as has been framed inside the dominant history of European imperial/colonial modernity. Despite this, the director shows revolutionary nostalgia on the screen and tells us that the future of humanity must be communal like ancient indigenous communities.

Due to the radical and rigid aesthetics and political messages, the film found a contradictory response, but after the factual truth, documents and numerous discussions, the Bolivian government expelled the Peace Corps from the country, which the director refers to in one of the interviews as a blow “in the face of the empire”.

Sanjinés dialectically describes the mental and cultural characteristics of the local population behind the personal tragedy of the people. In addition to criticism and reflection, his film becomes a cultural product aimed at action, as he describes it in the text *Cinema and Revolution* (1971). He points out to the chance of birth of faith in the hearts of people full of fury and with tears in their eyes in order to save dignified people from oppressive structures on the one hand, and to help to overcome the hopelessness that was sown in the public consciousness by pseudo-revolutions and mass frustrations on the other hand (Sanjinés 13-14).

Sanjinés’s next film *El coraje del pueblo* (1971) tells another bloody chapter of Bolivian history, namely the government-ordered massacre at the Siglo XX mine

in 1967, with a documentary clarity and dialectical narration (at that time the Bolivian government was fighting against Ernesto Che Guevara's guerrillas). Sanjinés begins the film by showing the attack on miners, and then successively examines the economic and social exploitation in Bolivia, the daily plight of impoverished workers, and actions of the criminal class (political and economic) from Marxist perspective. The film protagonist is not a single subject, but like in Eisenstein's cinema – a collective – which marches against the oppressive elite, and Sanjinés talks about the cause-and-effect relationship of oppression and points to the institutionalized nature of oppression. The oppression of workers, attacks on trade unions, the plundering and export of natural and industrial resources to the West, as well as the general plight of the working class, exposes neoliberal and neo-colonial politics and calls viewers to anti-imperialist resistance. In the form of the proletariat, it shows collective unity as the driving revolutionary force for social and economic transformation.

In this process, the role of women's involvement becomes important for Sanjinés, who attacks the system and fight for equality and justice together with men. Accordingly, one of the protagonists of the film is Domitila Chungara (1937–2012), a Bolivian feminist theorist who was the leader of the Committee of Housewives union in 1961 and fought for social, economic and cultural rights. Instead of the dominant western liberal feminism, Domitila considered the path of emancipation as a Marxist, considering the role of the working class, and instead of revising the system, he considered its transformation as a necessary condition, after which men and women together would regain the right to live, work and organize that had been taken away by the antagonistic class. "Transcending male-centered, formalist, and auteurist

perspectives allows shedding light on women and below-the-line members of the crew and, remarkably, contributes to the ultimate goal of Third Cinema: decolonizing filmmaking" (Seguí; Palacios).

Domitilla not only addressed the Marxist critique of the sexual division of labor and analyzed severe forms of women's oppression, but also highlighted the exploitation and hellish condition of the men employed in the mines (the local working class). "Beyond stressing the inseparability of the individual from the collectivity, the film also illustrates how the precolonial concept of active complementarity that is understood to exist between men and women [...]. On the other hand, the symbolic emasculation of Indian men within a white-identified culture has made it difficult for Indian-identified women to address problems such as domestic violence and alcoholism other than as effects of poverty and exploitation" (Feder 175–176).

Jorge Sanjinés recalled in a 2016 interview with Cristina Alvarez Besco in which he said that he wanted to save the memory that had been forged by imperialist policies. He notes that the premiere of the film took place seven years later and was censored after several screenings, after which Sankhinesis and his team responded with a letter to the country's General and threatened to present a number of film documents at the trial, after which the film returned to cinemas; A revolutionary film that carried the factual truth and represented a democratic instrument of discussion, according to Sanjinés, it carried a philosophical path of re-empowerment for the indigenous culture, "which is the most precious thing in the Bolivian process: the philosophy of a society that has prioritized the us over" (Besko 21–28).

Sanjinés's film *La nación clandestina* (1989) is an allegory of the transformation

of Indian identity, in which the director depicts the formation of an Indian consciousness, thereby freeing itself from official politics. He speaks to us not from an observer's perspective, but from an Indian native's, as he wants the language of the film to be not only anti-colonial, but also to have an Indian philosophy and create resistance in this direction. The film becomes revolutionary in this way. The Sanjinés's film language is produced by penetrating and researching their culture, where Indians tell us about their own culture and reality as Sanjinés strongly believes that "revolutionary processes will neither exist nor be implemented outside of the practice of dynamic activation of the people. This truth should also be spread to the cinema" (Sanjinés 32). This method of Sanjinés has something in common with a revolutionary technique of guerrilla struggle of Ernesto Che Guevara (1928–1967), which was carried out by establishing equal relationships with the local population in the villages and abandoned peripheries by giving them back their disenfranchised voice, which would provide confidence and support for future objections.

Sanjinés creates a meditative atmosphere from a formalistic point of view, paints us a picture with unhurried and distant shots and presents the Aymara people in their natural and social environment. At the center of the story is a local resident – Sebastian, a mask maker obsessed with the idea of death, who decides to return to his cultural roots from the city (the motif of returning home). At the same time, he begins to delve into himself and overcome the class content of alienation and racism. He realizes that by going to the city and cutting himself off from his roots, he not only castrated and dehumanized himself, but also rejected the revolutionary awakening and transformation of his nation.

Results

Sanjinés and Ukamau's group, opened the way for the audience to see cinema anthropologically on the one hand, and on the other hand, gave the opportunity to read the problems rose in the films and the recent history of Bolivia outside the official politics. If the representatives of European political cinema tried "to separate the elements" of cinema with the Brechtian theory, Sanjinés and his team followed the footsteps of Brecht's *Der Dreigroschenprozess* (1928) and adapted the approach to a specific film to historical circumstances and changes, in such a way that in order to transform cinema into a pedagogical discipline, the means of representation were often changed and renewed (Brecht 162). In this regard, Ukamau shares the Marxist tradition of revolutionary struggle, which is not limited only to the forms of resistance existing at a given moment and shares the authentic struggle practices of the local masses at the time of changes in the current social situation. The task of dialectically connected images and mise-en-scenes was to reveal the reality, which the phenomenological approach of cinema often hid or expressed in fragments, while the Third Cinema preserved the cultural values of Latin America and offers unique ways of rethinking colonialism beyond the perspective of an "outside observer". In this way, Bolivian popular cinema presented to us as a people's cinema, where the existence of each hero and individual is integrated with the history of the whole collective and the nation, as the stories served to understand the life and destiny of the people, instead of individuals (Sanjinés 63).

Therefore, the task of Bolivian revolutionary cinema was to see people as a whole, and unlike bourgeois cinema, it was based on the process of collective liberation of people, and in this case

the audience. In each story and film, which has a specific aesthetic or technical solution, local audience sees itself and the country with sociological curiosity and revolutionary passion, and hears a “universal song” aimed at collective organization in alienated existence – a song based on the idea of love instead of the primitive understanding of hatred and revenge. Like Pablo Neruda’s poem “Flag”, in which a man asks his beloved woman to get up from the “dock of love” (where they share scents with each other), to go “wild-eyed” and “flag in hand” to “fight side by side against the networks of the devil, against the system that spreads poverty, against organized poverty” (Neruda).

Artistic allegories and formal radicalism (continuous shots, rigid camera movement, non-teleological editing) gradually turn into a manifesto of a radical rethinking of the decadence of the Bolivian nation. In this way and with poetic free narration, Sanjinés voices the dreams and unconscious aspirations of his oppressed heroes and releases them from the “shadows of catacombs” (Pedro Costa). The purpose of his cinema is to talk about local culture and indigenous people, but at the same time his task is to incorporate the indigenous people and turn them into revolutionaries.

In terms of stylization and ideological observation, Sanjinés ultimately ignores the linguistic grammar imposed by conventional and commercial cinema and offers free and rebel cinema to viewers, with sharp and at the same time poetic references. Accordingly for Sanjinés, the critique of imperialism, colonialism, racism, and economic Darwinism, as well as issues of demythologization and social relations, always stem from class issues. He calls on the heroes of his films to see Bolivia beyond the existing hegemony, to replace the oppressive and feudal-capitalist experiences of the present reality with the language of love and solidarity. Bolivia and the Global South, in general,

should unite under the universal idea and “march like an army, united, and pound the earth with their footsteps/and with the same sonorous identity” (Neruda 301).

Conclusion

The present study reveals that Sanjinés’s revolutionary cinema, manages to discuss such topics as hunger, imperialism, colonialism, class struggle, languages, violence, etc. through its politicization. Sanjinés’s ideological vision, Marxist approaches, which are direct in its manifestations, are also visible in his cinema. In this case, the cinema is involved in delivering the ideological vision to the audience. The film aesthetics are closely connected with the ideology, the mechanism of propaganda of which is the camera. Sanjinés is on the list of directors who believed in the idea of camera instrumentation. His view of the world is not narrow-nationalistic but international, and mirrors the need for a collective transformation of the Third World. Sanjinés places the camera inside the middle of group and produces a kind of “participant camera” movement (Rouch), which helps the audience to interact in the film in a more direct way instead of an external observer. “This way of operating the camera is a clear example of the decolonization cinematic language implied in the ‘cinema with the people’ technique, showing how the director Jorge Sanjinés renounces the hegemonic voice in the narrative” (Seguí 187).

His cinema in this way crosses the thin line between documentary and fiction, as Sanjinés and Ukamau collective “wrote film stories with miners, peasants, and indigenous in the 1960s” (Rojas-Sotelo). *Sanjinés’s cinematic language and ideological aspects are derived from each other, which does not deprive his films of artistic significance. These films, in contrary to colonialism, focus on the cultural memory of Bolivia,*

but the director does not completely deny the 'product' of any other culture (it will be Brecht's aesthetic and theoretical influences or the influence of Avant-garde cinema). But his film practice is not based on the liberal dewesternization idea, as "decoloniality moves toward delinking from every domain (economy, authority, gender and sexual heteronormativity and racism) while dewesternization from every domain, except from the economy of growth and development; that is, of economic coloniality" (Mignolo).

The article highlights that the political, ideological and semiotic visions articulated in Jorge Sanjinés' manifestos are an integral part of his cinema-aesthetics, and he dialectically connects a theoretical knowledge with the linguistic structure of films. The filmmaker needs theory not just to mark the critical points of the historical and socio-economic situation, but equally manages it as a base. In addition, Sanjinés implements a number of visual and audio-visual codes to convey a political message. Among them are the "integral sequence shots", which are tasked both with defining the perspective of the film's characters, and with confirming the continued presence of previous traumas and episodes in their present (This is frequently produced through flashbacks). They are unlimited to "national patterns" as their aesthetic characteristics present a typical picture of the Global South; The article also highlights the issue of cultural memory and confirms that the tragedies of its characters, existing difficult situations and individual traumas, are consistently an allegory of indigenous collective memory and possess the function of recording the cultural and political memory of this society.

The issue of decolonization is also critically important for Central Asia, which took a long time to relieve itself from the "clutches" of the Russian Empire, which was then replaced by "international relations with the West" and "big Asian countries" (especially economically).

As Madina Tlostanova notes these "individuals and groups are often products of a specific Soviet creolization, lack monoethnic cultural roots, were born and raised in the Russian (imperial) language continuum and within the framework of the late Soviet intellectual culture that was oriented towards the West" (The Postcolonial Condition, the Decolonial Option and the Post-Socialist Intervention, In Albrecht, M.). Therefore, in the modern context, it is important to understand the historical colonialism and its abandonment, as well as the complete liberation from modern "Orientalist practices" so that the countries of Central Asia can rediscover the melody of their own culture, and conduct international relations not subordinated, but on equal principles. It is equally critical for them to establish international relations with other "post-colonial" states, with which they have much more in common historically than with the "dominant countries."

The article maximizes the possibilities of cinema as a complex/multidimensional art (editing, cinematography, folklore, etc). The study through rethinking local contexts and cultural infrastructure establishes logical connections with the ideological vision which is represented by the use of various fields of art (Visual or aural codes). The article shows us the way from idea to aesthetics. It also shows Sanjinés's critical and contradictory discourse that explores Bolivia's national culture, languages and class issues. His principal goal was to separate Bolivians from Westernized cultural codes and at the same time to escape from the violent traits of national culture. Accordingly, this article shows that Sanjinés's goal was "to violate the western codes not in order to be different but to be ourselves" (Sanjinés 33), that is why he was "focused on developing a cinematic language coherent with the folkways of the Aymara and Quechua peoples" (Hanlon).

References

- Alea, Tomás Gutiérrez. *The Viewer's Dialectic*. Detroit, Wayne State University Press, 1988.
- Alvares, Cristina. "A Combative Cinema with the People. Interview with Bolivian Filmmaker Jorge Sanjinés." *Comparative Cinema*, no. 9, 2017, www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/pdf/cc09/cc09-eng-inter-beskow.pdf. Accessed 18 January 2023.
- Avellar, José Carlos. "A Ponte Clandestin." *Cine Boliviano*, edited by Mesa Carlos, Editora 34, 1995.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Film and Radio*. Transl. from German by Marc Silberman. London, Methuen, 2000.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Transl. from German by John Willett. New York, Hill and Wang, 1977.
- Errazu, Miguel, and Alejandro Pedregal. "Future Experiments from the Past: Third Cinema and Artistic Research from Below." *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, no. 17, 2019, pp. 38–63. DOI: 10.33178/alpha.17.03.
- Feder, Elena. "In the Shadow of Race: Forging Gender in Bolivian Film and Video." *Redirecting the Gaze; Gender, Theory, and Cinema in the Whirl World* by Diana Robin and Ira Jaffe. New York, State University of New York Press, 1999, pp. 175–176.
- Hanlon, Dennis. *Moving cinema: Bolivia's Ukamau and European political film, 1966–1989*. 2009. University of Iowa, PhD dissertation, www.iro.uiowa.edu/esploro/outputs/doctoral/Moving-cinema-Bolivias-Ukamau-and-European/9983777215302771. Accessed 18 January 2023.
- Jamshaid, Zain. "The Evolution of 'Third Cinema' in a Brazilian Context: from Santos to Bianchi." *OffScreen*, vol. 16, no. 7, 2012, www.offscreen.com/view/evolution_of_third_cinema. Accessed 13 December 2022.
- Jim, Pines, and Paul Willemsen. "The Third Cinema Question: Notes and Reflections." *Questions of Third Cinema*. London, BFI pub, 1989.
- Mesa, Gisbert. *Cine Boliviano, Del Realizador Al Crítico*. La Paz, Editorial Gisbert, 1979. (In Spanish)
- Mignolo, Walter. "Delinking, Decoloniality & Dewesternization: Interview with Walter Mignolo (Part II)." *Critical Legan Thinking*, 2 May 2012, www.criticallegalthinking.com/2012/05/02/delinking-decoloniality-dewesternization-interview-with-walter-mignolo-part-ii/. Accessed 2 May 2012.
- Neruda, Pablo. "The Flag." *Genious*, <https://genius.com/Pablo-neruda-the-flag-annotated>.
- Neruda, Pablo. *Canto General*. Transl. from Spanish by Jack Schmitt. Berkeley, University of California Press, 2000.
- Rojas-Sotelo, Miguel. "No Future: The Colonial Gaze, Tales of Return in Recent Latin American Film." *Humanities*, vol. 11, no. 2, 2022, pp. 11–45. DOI: 10.3390/h11020045

- Sanjinés, Jorg. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1979. (In Spanish)
- Sanjinés, Jorge. "Bolivia Sanjinés." *Framework 10*. Transl. from Spanish by John King, 1979, p. 32.
- Sanjines, Jorge. "Cinema and Revolution." *Cinéaste*, vol. 4, no. 3, 1970, www.jstor.org/stable/41685720. pp. 13–14. Accessed 15 January 2023.
- Sanjinés, Jorge. "El perfil imborable." *Cine Cubano*, vol. 122, 1988. (In Spanish)
- Sanjinés, Jorge. "Nuestro principal destinatario." *Cine Cubano*, no. 105, 1983, p. 42.
- Sanjinés, Jorge. "Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema." *New Latin American Cinema by Michael Martin*. Detroit, Wayne State UP, 1997, pp. 62–66.
- Sanjines, Jorge. "Un cine militante." *Cine Cubano*, no. 68, 1971, pp. 45–47. (In Spanish)
- Sanjinés, Jorge. *Teoría y Práctica De Un Cine Junto Al Pueblo*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1979. (In Spanish)
- Sanjinés, Jorge. *The Search for a Popular Cinema*. Transl. from Spanish by Christina Shantz. Ottawa, Carleton University, 1978.
- Sanjinés, Jorge. *Theory and Practice of a Cinema with the People*. Willimantic, Curbstone Press, 1989.
- Sanjné, Javier. *Mestizaje Upside-Down*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2004.
- Seguí, Isabel. "Beatriz Palacios: Ukamau's Cornerstone (1974–2003)." *Latin American Perspectives*, vol. 48, no. 2, 2021, pp. 77–92. DOI: 10.1177/0094582x20988693.
- Seguí, Isabel. "The Embodied Testimony of Domitila Chungara in 'The Courage of the People'; (Jorge Sanjinés, 1971)." *Interlitteraria*, vol. 22, no. 1, 2017, pp. 180–193. DOI: 10.12697/iL.2017.22.1.15.
- Stam, Robert, et al. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism, and Beyond*. London, Routledge, 1992.
- Tlostanova, Madina. "The Postcolonial Condition, the Decolonial Option and the Post-Socialist Intervention, In Albrecht, M. (ed.)," *Postcolonialism Cross-Examined: Multidirectional Perspectives on Imperial and Colonial Pasts and the Newcolonial Present*. New-York, Routledge, 2019, pp. 165-178.
- Wayne, Mike. *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*. London, Pluto Press, 2001.
- Wood, David. "Indigenismo and the Avant-Garde: Jorge Sanjines' Early Films and the National Project." *Bulletin of Latin American Research*, vol. 25, no. 1, 2006, pp. 63–82. DOI: 10.1111/j.0261-3050.2006.00153.x

Александр Габелия

Илья мемлекеттік университеті (Тбилиси, Грузия)

ДЕНЕСІЗ СЫБЫРЛАР, ЖЕРГІЛІКТІ ХАЛЫҚТАРДЫҢ ТІЛІ МЕН МӘДЕНИ КОДТАРДЫҢ ДЕКОЛОНИЗАЦИЯСЫ: ХОРХЕ САНХИНЕС МАНИФЕСТТЕРДЕН «ҮШІНШІ КИНОҒА» ДЕЙІН

Аңдатпа. Боливиялық кинорежиссер Хорхе Санхинес (1936 жылдан қазіргі уақытқа дейін) манифесттері суретшінің кино эстетикасы мен идеологиясын айқындайтын «Үшінші киноның» (революциялық Боливия киносы; Grupo Ukamaу; 1960–1980-шы жж.) ең ықпалды өкілі болып табылады. Мақала Санхинестің маңызды фильмдеріне арналған: «Революция» (1963), «Явар Маллку» (1969), « Эль корахе дель пуэбло» (1971) және «Жер асты ұлты» (1989).

Бұл зерттеудің мақсаты – режиссердің революциялық киносын түсіну үшін манифесттерінің саяси, әлеуметтік және эстетикалық ерекшеліктерін зерттеу. Санхинестің фильмдері мен манифесттері марксистік және аппараттық теория, сонымен қатар киносемиотика және постколониалдық теория тұрғысынан талданады.

Бұл зерттеу философиялық әсерлерге, көзқарастарға және концепцияларға (империализм, таптық және патриархалдық террор, мәдениет пен жергілікті тілдердің маңыздылығы) назар аударатырып, мәдени жады мәселесін және жалпы Боливияның тарихын көрсетеді, бұл сонымен қатар қазіргі Боливия мен жаһандық оңтүстіктің мәдени контексттерін қайта қарау үшін өзекті.

Зерттеу революциялық киноны саяси және идеологиялық контекстте талқылаған авторлардың (Хорхе Санхинес, Бертольт Брехт, Уолтер Миньоло, Майк Уэйн және т. б.) шығармаларын қайта қарауға негізделген.

Өлшемдер Санхинестің манифесттері мен оның фильмдері арасындағы нақты байланысқа әкелу үшін енгізілген, бұл өз кезегінде оның революциялық теориясы мен азат ету тәжірибесі арасында тікелей байланыстың бар екенін көрсетеді. Сондай-ақ бұл автордың визуалды және аудиовизуалды кодтары отаршылдыққа қарсы және азат ету функциясына ие деген тұжырымдаманы растайды. Екінші жағынан, мақалада батыс мәдениеті отарлаған жергілікті тілдің суретші үшін қандай рөл атқаратыны көрсетілген.

Тірек сөздер: Хорхе Санхинес, Боливия киносы, «Укамау» тобы, Үшінші кинематография, империализм, жергілікті мәдениет, Аймара, Кечуа.

Дәйексөз үшін: Габелия, Александр. «Денесіз сыбырлар, жергілікті халықтардың тілі мен мәдени кодтардың деколонизациясы: Хорхе Санхинес манифесттерден «Үшінші киноға» дейін». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, № 1, 2023, 15–29 б. DOI: DOI: 10.47940/cajas.v8i1.634.

Алғыс. Автор Илья мемлекеттік университетіне және докторлық диссертацияның жетекшісі доцент Нино Мхеидзеге алғысын білдіреді. Сонымен бірге автор Хатуна Джинчарадзе мен Лили (Ли́ка) Глурджидзеге кеңестері мен редакциялаудағы көмегі үшін алғысын білдіреді. Автор сондай-ақ анонимді рецензенттер мен CAJAS редакциясына алғысын білдіреді.

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.

Александр Габелия

Государственный университет Ильи (Тбилиси, Грузия)

ШЕПОТ БЕЗ ТЕЛА, ДЕКОЛОНИЗАЦИЯ ЯЗЫКА КОРЕННЫХ НАРОДОВ И КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ: ХОРХЕ САНХИНЕС ОТ МАНИФЕСТОВ ДО «ТРЕТЬЕГО КИНО»

Аннотация. Боливийский кинорежиссер Хорхе Санхинес (1936–настоящее время) – наиболее влиятельный представитель «Третьего кино» (революционное боливийское кино; Grupo Ukamaу; 1960–1980-е гг.), чьи манифесты определяют киноэстетику и идеологию художника. Статья посвящена важным фильмам Санхинеса: «Революция» (1963), «Кровь Кондора» (1969), «Тюрьма дель Пуэбло» (1971) и «Подпольная нация» (1989).

Целью данного исследования является изучение политических, социальных и эстетических особенностей манифестов режиссера для осмысления его революционного кино. Фильмы и манифесты Санхинеса анализируются с точки зрения марксистской и аппаратной теории, а также киносемиотики и постколониальной теории.

Настоящее исследование показывает проблему культурной памяти и истории Боливии в целом, сосредоточив внимание на философских влияниях, видениях и концепциях (империализм, классовый и патриархальный террор, важность культуры и языков коренных народов), что также актуально для переосмысления культурных контекстов современной Боливии и глобального Юга. Исследование основано на переосмыслении произведений тех авторов (Хорхе Санхинес, Бертольт Брехт, Уолтер Миньоло, Майк Уэйн и др.), которые обсуждали революционное кино в политическом и идеологическом контексте.

Измерения введены, чтобы привести к точной связи между манифестами Санхинеса и его фильмами, что, в свою очередь, указывает на существование прямой связи между его революционной теорией и освободительной практикой. Это также подтверждает концепцию о том, что авторские визуальные и аудиовизуальные коды несут антиколониальную и освободительную функцию. С другой стороны, в статье показано, какую роль для художника играет коренной язык, колонизированный западной культурой.

Статья напоминает читателям CAJAS о жестоких и темных сторонах колониализма и важности процессов деколонизации.

Ключевые слова: Хорхе Санхинес, боливийское кино, группа «Укамау», Третий кинематограф, империализм, коренная культура, Аймара, Кечуа.

Для цитирования: Габелия, Александр. «Шепот без тела, деколонизация языка коренных народов и культурных кодов: Хорхе Санхинес от манифестов до "Третьего кино"». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, № 1, 2023, с. 15–29. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.634.

Благодарности. Автор выражает благодарность Государственному университету Ильи и научному руководителю докторской диссертации доценту Нино Мхеидзе. При этом автор благодарит Хатуну Джинчарадзе и Лили (Лику) Глурджидзе за советы и помощь в редактировании. Он также выражает благодарность анонимным рецензентам и редакции CAJAS.

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

Автор туралы мәлімет:

Александр Габелия —
Илья мемлекеттік
университетінің өнер және
ғылым мектебінің 4-ші курс
аспиранты, шақырылған
лекторы (Тбилиси, Грузия)

Сведения об авторе:

Александр Габелия —
аспирант 4-го курса,
приглашенный лектор
Школы искусств и наук
Государственного университета
Ильи (Тбилиси, Грузия)

Author's bio:

Alexander Gabelia —
4nd year Doctoral Student,
Invited Lecturer, School of Arts
and Sciences, Ilia State University
(Tbilisi, Georgia)

ПОЭТИЧЕСКИЕ СИМВОЛЫ В СОВРЕМЕННОМ ФЕМИНИСТИЧЕСКОМ КИНО КАЗАХСТАНА

Камила Габдрашитова¹, Назира Мукушева¹

¹ Казахский национальный университет искусств
(Астана, Казахстан)

Аннотация. Изучение феминистического кино в казахском кинематографе не является популярной темой вследствие спорного понимания термина «феминистическое кино». Есть некоторое предубеждение, что данное понятие чуждо национальному кинематографу, поэтому не стоит изучения. В статье анализируются фильмы, связанные с выражением женского кинематографа с разных ракурсов. В частности, авторы опирались на знаменитое эссе Лауры Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф».

В данном исследовании были осуществлены следующие виды анализа: сравнительный, исторический и фильмический. Первый вид анализа помог найти схожие точки зрения между казахским и зарубежным кинематографом. К примеру, приводятся исследования фильмов болгарского, канадского и британского кинематографов. Исторический анализ был использован в разрезе темы на предмете истории казахского кино. Достаточное количество интересных фильмов и сильных героинь было проанализировано благодаря данному методологическому подходу. Фильмический анализ раскрыл содержательную, тематическую и идейную составляющие казахских фильмов с 90-х годов прошлого века до кинокартин современного кинопроцесса. Обнаружены интересные поэтические символы в современных кинокартинах.

В ходе обсуждения и подведения итогов исследования был проведен анализ, начиная с первых казахских фильмов «Райхан» и «Амангельды», определено место женских образов в исторических, историко-революционных, историко-биографических фильмах. Изменение и переосмысление женских героинь в фильмах периода застоя, казахской новой волны, кинематографа независимости и новых фильмах современных режиссеров рассмотрено в разделе «Результаты».

В заключении работы сделаны выводы, определяющие место феминистического кино в казахском кинематографе. Тематика феминистического кино отражается в определенном наборе интересных приемов киноязыка, не последнюю роль в котором играют поэтические мотивы.

Ключевые слова: феминистическое кино, казахское кино, Лаура Малви, поэтическое кино, Шарипа Уразбаева, Айжан Касымбек, Адильхан Ержанов.

Для цитирования: Габдрашитова, Камила, и Назира Мукушева. «Поэтические символы в современном феминистическом кино Казахстана». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, № 1, 2023, с. 30–48. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.614.

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

Введение

В четвертой главе совместного труда Томаса Эльзессера и Мальте Хагенера «Теория кино. Глаз, эмоции, тело» попытка авторов изучить кино как глаз ограничивается односторонним изучением феминистического кино, кино с точки зрения «male gaze» – мужского взгляда. В русской редакции названного текста переводчики уточнили прямой перевод определения «gaze» как «пристальный взгляд», чтобы «отличить его от понятия look (взгляд) и подчеркнуть присущие ему внимательное смотрение и строгость» (12). В своем феминистическом исследовании Лаура Малви идет дальше и, ссылаясь на скопофилию по Фрейду (удовольствие от рассматривания), критикует способ репрезентации женщины в кино. Другими словами, она анализирует не роль женщин в классическом голливудском кино, а сам способ подачи образа, когда зритель при просмотре фильма уже находится в более выигрышной позиции, например, разглядывающего или подглядывающего. Безусловно, подобное рассматривание взгляда в кино не является единственным, однако именно такое изучение подтолкнуло нас проанализировать особенности феминистического кино в казахском кинематографе.

Знаменитое эссе Лауры Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» сейчас считается радикальным и неточным. Но методология изученного вопроса с помощью психоанализа была очень интересной и прогрессивной для своего времени. В начале эссе мы читаем следующие строки: «Считается, что анализируя удовольствие или красоту, мы одновременно разрушаем анализируемое» (*Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф* 284), –

так автор позиционирует свою точку зрения. «Главный аргумент Малви состоит в том, что в голливудском кинематографе нормативно функционирующая иерархия взглядов кодируется в категориях гендера: мужчина смотрит, женщина является объектом взгляда» (Эльзессер и Хагенер 192), – так емко передана суть работы автора Т. Эльзессером. В настоящее время изучение феминистического кино не исчерпывается подобными взглядами. И важно понимать, что данные взгляды почти не обращают внимания на киноязык, способы передачи идеи с помощью специфических инструментов кинематографа, что для нас, в свою очередь, представляет больший интерес. Также учитывая менталитет нашего народа и всей Центральной Азии, нужно сказать, что радикальный подход совершенно неуместен. Между тем предмет нашей работы очень интересен, а объектом исследования является все увеличивающееся количество фильмов о женщинах и/или снятых женщинами. Учитывая вышесказанное, следует уточнить понятие современного феминистического кино: мы используем это определение как синоним женского кинематографа. Помимо общеизвестного понимания феминистического кино как кинематографа, снимаемого женщинами и о женщинах, в большей степени мы подразумеваем идейное, тематическое и сюжетное значение в подобных фильмах. В феминистическом кинематографе нам важна объективная точка зрения, не привязанная к «мужскому взгляду». Мы постараемся изучить проблемы феминистического кино с киноведческой точки зрения, что позволит анализировать произведения кино в первую очередь по их художественной ценности. В этом плане мы попытаемся раскрыть важность поэтического киноязыка в казахском феминистическом кино.

Методы

В мировой практике феминистическое кино развивается уже не первое десятилетие, и оно достигло признания и уважения. В более позднем труде Лаура Малви отмечает: «Возможно, неизбежно, что наиболее прочное наследие феминизма осталось в культурной и академической сферах. Поэтому было бы совершенно разумно подчеркнуть, что влияние феминизма превзошло любое реальное политическое движение и что, например, в мире искусства и кино присутствие женщин в качестве создателей, кураторов и критиков чрезвычайно расширилось за последние два десятилетия» (*Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s* 1286). Учитывая этот опыт, в данной статье используется сравнительный, исторический и фильмический анализы. В последних фильмах американских режиссеров-женщин мы видим специфический женский взгляд на проблемы общества. Триумф фильма Хлои Чжао «Земля кочевников» на Оскаре прошлого года только подтверждает, что кинематограф женщин — это хороший, качественный кинематограф, а не просто попытка самоутвердиться. Совершенно другой ракурс данной проблемы раскрывается в фильме копродукции Болгарии — Германии — Франции 2018 года «Ага» (режиссер Милко Лазаров). Болгарский киновед Андроника Мартонова в своей недавней статье «From Identity to Ecology in the New Bulgarian Cinema: the Unique Case of *Àga* (2018) and the Poetics of the Icy Wasteland» пишет: «Милко Лазаров переносит нас в Якутию, на северо-восток Сибири, чтобы рассказать историю спокойной жизни пожилой пары эскимосов-инуитов — Нанука, оленевода и охотника (Михаил Апросимов), и Седны (Феодосия Иванова). Их дочь Ага (Галина Тихонова) и сын Чага

(Сергей Егоров) давно покинули ледяную пустошь и работают в городе. После того как Седна заболевает, Нанук решает исполнить ее последнее желание — найти Агу. А девушка где-то там, рядом с бессмысленной пропастью прогресса — гигантским черным кратером алмазного рудника» (22). В сюжете фильма по желанию заболевшей жены Нанук идет на поиски давно покинувшей их дочери Аги. В семье есть и сын, но именно поиски блудной дочери заставляют увидеть здесь феминистический ракурс. При этом автор отмечает, что «Ага, безусловно, наводит мосты, и я уверена, что исследователи Центрально-Азиатского региона и кинематографа тюркоязычных народов смогут достичь еще более глубокого прочтения посланий и установить более адекватные связи с их этносферой, визуальной культурой и системой ценностей, если они посмотрят это. Фильм определенно гораздо ближе к кочевому мировоззрению, чем к болгарскому, балканскому оседлому менталитету, не пренебрегая при этом общечеловеческими уровнями» (Martonova 17).

С одной стороны, фильм напоминает казахский фильм Ш. Айманова «Земля отцов», где желание отца вернуть прах сына на родину перекликается с сюжетом болгарского фильма. С другой стороны, для нас важны глубинные идеи данных фильмов: новое поколение людей (детей) по-другому видит мир, что, в свою очередь, меняет мировоззрение старших. Также объединяющим фактором является природа, окружающая героев. Если в болгарском фильме снег и чистота льда поддерживают атмосферу неизменности, а может, даже непримиримости, в казахском фильме функции «отраженного образа» лежат на изображении бескрайней степи, сменяющейся зелеными лесами «чужой» стороны.

Похожими вопросами задаются канадские исследователи кино. Связь женских характеров и многообразной природы Канады подчеркивается исследователем Муратом Аксером: «Я утверждаю, что эта сила женской личности может быть связана с географическим и социальным пространством. Эти пространства влияют на персонажей, а также на форму и содержание канадских фильмов. В физической/географической красоте Новой Шотландии, с ее холмами, морем и зеленой природой, можно построить католический ад, как в “Висячем саду” или “Девушке из Нью-Уотерфорда”. В холодной бело-голубой Британской Колумбии могут быть ненависть, потеря веры и психотические отклонения, как в “Сладкой будущей жизни” и “Поцелуях”. Невинность идеалистических персонажей может быть потеряна в городской материалистической социальной среде Онтарио, как в “Шоссе 61” и “Оборотне”. Старая европейская франкоязычная католическая среда Монреаля может породить чувственных молодых женщин, которые испытывают трудности в установлении своей идентичности как в Квебеке, так и за его пределами, как в фильмах “Звездный статус”, “Потерянные и бредовые” и “Связанные насмерть”» (153–154).

Аналогичные связи героини и окружающей ее среды мы упоминаем в таких казахских фильмах, как «Следы уходят за горизонт» Мажита Бегалина, «Жылама» Амира Каракулова и «Мариям» Шарипы Уразбаевой в следующих разделах. Именно такие фильмы последнего десятилетия повлияли и на развитие женского кинематографа в Казахстане. В данный момент мы наблюдаем в большей степени развитие казахского кино о женщинах, чем рост фильмов, снятых женщинами. По этой причине и предмет нашего исследования в основном представлен отечественными фильмами о судьбах женщин.

Обсуждение

Стоит уточнить, в данной работе мы используем термины «феминистическое кино» и «женское кино» как синонимы, так как нам интересны фильмы с точки зрения женщины, будь она режиссером, сценаристом или актрисой. Мы не намерены использовать термин «феминистическое кино» как противопоставление общепринятому традиционному кино Голливуда по принципу Лауры Малви. Предмет статьи — фильмы казахского кинематографа — совершенно исключает подобное отношение.

Начнем с исторического обзора в разрезе нашей темы. Еще с появления казахского кино на экране уже присутствовали фильмы, которые рассматривали мир с точки зрения женщины. Философ, культуролог, исследователь казахской культуры Зира Наурызбай в своем труде «Вечное небо казахов» утверждает следующее: «...общим местом в путевых заметках путешественников во все времена были замечания об особой свободе казахских женщин, их самостоятельности, открытости новому. Особенно эта свобода заметна при сравнении с соседними восточными оседлыми культурами земледельцев. “Ер мінезді” (“обладающая мужественным характером”) — выражение, в котором традиционная культура позитивно оценивает волевою женщину, открыто, если надо — публично, выражающую свое мнение по важным вопросам, отстаивающую это мнение, поступающую в соответствии со своей позицией, женщину нелицемерную и немелочную, готовую идти до конца» (219–220). Такой образ казахской женщины был идеологически невыгоден: пропаганда советского режима через кинематограф в Центральной Азии породила отдельный жанр фильмов под общим

названием «освобожденная женщина Востока». Ярким примером такого кино в Казахстане стал фильм «Райхан». Образ освобожденной, равной мужчине советской казашки был очень выгоден советской власти. Так казахская женщина представлялась на экране искаженно: забитая бесправная девочка, девушка, женщина под гнетом байско-феодалного строя не могла противостоять традиционному укладу. Далее по сюжету восстановить свои человеческие права ей помогала советская власть в лицах прогрессивных русских строителей коммунизма в степи. С высоты нашего времени мы понимаем, что имеем дело с идеологическим плакатным фильмом, тем не менее нельзя не сказать о прекрасной работе наших актрис того времени. Такие актрисы, как Хадиша Букеева, отходя от театральной условности, старались запечатлеть на экране настоящих героинь своего времени, верили в свои образы и были искренни.

Также стоит упомянуть фильм Моисея Левина «Амангельды» (1938) именно из-за прекрасно воплощенного женского образа. Замечательная Шара Жиенкулова, воссоздавшая образ Балым в этом фильме, очень характерна. Даже на отдельных кадрах из фильма видно, насколько правдиво выглядит ее храброе лицо, как точны движения, при этом не лишённые женственности. Первоначально образ Балым, с точки зрения режиссера, — очень сильный образ: Амангельды прислушивается к ней, уважает ее мнение. Она показана в разных локациях, ее образ в кадре всегда равен образам батыров — сподвижников Амангельды. Учитывая время выхода фильма, нужно отдать должное такой трактовке женского образа. Позже в кино будет транслироваться образ нежной и красивой девушки, которая играет лишь вспомогательную роль в общей структуре фильма. Это и «Песни Абая», и «Поэма

о любви», и другие фольклорные или историко-революционные фильмы.

В 1963 году на экраны вышел фильм Абая Карпова «Сказ о матери». Фильм повествует о женщине, потерявшей на войне единственного сына. Амина Умурзакова, воплотившая образ Матери, сумела раскрыть многогранный образ. На экране мы видим и беспокоящуюся о своем ребенке мать, и почтальона, скрывающего черную весть от бедных женщин из сострадания, и поседевшую старуху. Но главное достоинство фильма заключается в изображении пафоса образа народной Матери, которая не потухнет в своей скорби, а будет стараться во имя всех детей, ушедших на фронт, спасти Родину-мать. Выдающаяся операторская работа Асхата Ашрапова смогла запечатлеть незабываемый образ Матери в лице Амины Умурзаковой среди прочих сильных героев галереи образов казахского кино. Героиня Амины Умурзаковой в фильме Абая Карпова в кульминации фильма бредет по дороге после того, как узнала страшную весть о смерти сына. Далее общим планом с верхнего ракурса показано, как она буквально не может вынести потери и падает ничком на землю. Затем в воспоминаниях о сыне используется двойная экспозиция как пример классического использования данного приема в кино. При этом камера постепенно спускается к героине, становится ближе и будто заглядывает Матери в глаза. В переломный момент сцены женщина понимает, что не имеет права опускать руки: война, отнявшая у нее единственного сына, должна закончиться победой, чтобы все жертвы и горести были не напрасны. Следуя данной мысли, камера меняет угол зрения, становится все ниже, тем самым возвышая образ несломленной Матери, продолжающей жить, несмотря ни на что. Манера съемки predeterminedena пафосом сцены, в которой заключена

главная идея всего фильма. Подобная гармония содержания и формы кадра характерна всему творчеству оператора фильма Асхата Ашрапова. Этот образ сильной Женщины-матери до сих пор является эталонным для многих кинематографистов.

Нельзя не упомянуть фильм Мажита Бегалина «Следы уходят за горизонт» (1964). События фильма разворачиваются с точки зрения главной героини Жаухаз. Молодая, красивая, умная девушка выходит замуж за недалекого человека, но не ропщет и видит в нем и его семье смысл своей жизни. Она смиряется с его недостатками, но предательства простить не может. Мы говорим не об уязвленной женской гордости, а об общечеловеческих качествах. Ее муж оставляет в бурной степи попутчика, попирая степные законы взаимовыручки. Случайно узнавшая об этом Жаухаз не может смириться с низостью характера супруга и принимает храброе решение уйти от него. Ее позиция полностью оправдана, кинематографически подчеркнута режиссером и оператором. Сделавшая выбор героиня своим поступком заслуживает уважения. При этом абсолютно неважно, кто смотрит фильм и кем он снят: понимание идеи выше половой принадлежности.

Возможно, с нашей стороны разбор всеми любимого фольклорного поэтического фильма будет выглядеть очень смелым в рамках данной темы. Когда мы говорим о «Кыз-Жибек», мы подразумеваем самый масштабный проект казахского советского кино, самый лучший фильм Султана Ходжикова и Асхата Ашрапова, великолепный актерский состав нескольких поколений казахского кино, самую поэтичную природу фильма, один из лучших примеров патриотизма и единства народа в казахском кино. При этом сейчас можно смотреть на фильм

с другой, не менее актуальной точки зрения и попытаться понять, как нам может помочь такой опыт. Образ Жибек в знаменитом фильме Султана Ходжикова противоречив касательно нашей темы. Если взглядеться в сюжет, мы понимаем, что ее действия были заведомо зависимы от решения мужчин. Она несвободна в своих решениях, рок заставляет ее сделать какой-либо выбор. Она идет узнать итог войны, будучи дочерью главы рода, она полагается на стрелу, не имея возможности без нанесения оскорбления отказать Бекежану, она лично выходит к женихам и сватающимся, потому что ее жениха нет рядом. Она, так и не дождавшись его, просто не видит смысла в дальнейшей жизни. Но ведь сюжет — это не весь фильм. Образ героини драматургически развивается в сюжете так, как нам раскрывает его режиссер. Для Ходжикова Жибек не просто красивая девушка — приз для самого лучшего, она самостоятельная личность, достойная уважения. На экране нам показывают смелую девушку, которой доверяют ответственное задание — принести вести с междоусобной войны. Нам показывают храбрую девушку, которой хватает характера волей случая остановить спор батыров и выбрать себе жениха. Нам показывают мудрую девушку, которая сначала очень дерзко, а потом жалостно, но при этом достойно отказывает многочисленным женихам. Нам показывают честную девушку, которая выбирает смерть после вести о гибели возлюбленного. Казалось бы, образ по-настоящему феминистический в самом прямом смысле этого слова! Вряд ли создатели фильма задумывались над этим вопросом в конце 60-х годов прошлого столетия, они хотели показать нам казахскую культуру XVIII века, в которой отношение к женщине было далеким от отношения среднего европейца к женщине в то же самое время.

Фильм Шарипа Бейсембаева «Храни свою звезду» на фоне изменения общественного строя рисует нам образ новой женщины. Салтанат ведет себя как примерная невестка, при этом страдает от непонимания со стороны мужа. Безусловно, в фильме важно показать конфликт старого и нового, консервативного и новаторского, соответственно раскладываются и образы Тастана и Салтанат. Результаты своего упрямства главный герой видит только, когда Салтанат попадает в больницу. Возможно, здесь стоит сказать о том самом «мужском взгляде»: субъективный взгляд фиксирует, что все плохо, когда видит образ страдающей женщины.

Несколько позже, в 1978 году, Дамир Манабай снимет фильм «Раушан» — экранизацию рассказа Беимбета Майлина. Фильм будто повторяет тему освобожденной женщины востока, но нам важно, что, несмотря на другое время, тема независимой от общественного мнения женщины остается актуальной в казахском кино.

Несмотря на некоторую художественную слабость картины, «Год дракона» 1981 года (режиссеры Асанали Ашимов и Гук Ин Цой) продолжает линию смелых женских образов фильмов застойного времени. В статье «The Creation of Female Characters in Works of Art of the Uighur Classics» киновед Аида Машурова дает оценку главной героине фильма: «Отметим, что каждому из режиссеров и актеров фильма “Год дракона” удалось передать национальный характер уйгурского народа, его дух.

Таким образом, Т. Яндиева, исполнительница роли Маимхан, возводит свою героиню на высокий художественный уровень в содружестве с режиссерами. Маимхан (Яндиева) — свободолобивая, романтическая личность, восставшая против маньчжуро-китайских захватчиков и местных

феодалов. Однако в лирических эпизодах с Ахтамом — натура нежная, цельная. В ее глазах можно прочесть любовь. И эта любовь говорит о том, что она готова вместе с ним выдержать все невзгоды, все лишения. Но главное — вместе бороться за свободу народа. Прочувствовав таким образом характер этого персонажа, актриса составила великолепный дуэт с актером Оразом Амангельдыевым, сыгравшим роль Ахтама» (164). В будущем вектор развития женских образов кардинально изменил свое направление.

Результаты

В следующие три десятилетия интересные сильные женские образы вновь почти не встречаются в отечественном кинематографе. Остановимся подробнее на фильмах эпохи казахской новой волны. В книге «Экранно-фольклорные традиции и образ героя в казахском игровом кино» Баубек Ногербек позиционирует героя новой волны как аутсайдера. Такая трактовка в целом характеризует героя-мужчину. С женским образом ситуация была еще печальнее. В основном спутница главного героя либо вообще отсутствовала, либо не играла важной драматургической роли. Таковую модель мы можем наблюдать почти во всех фильмах Серика Апырымова и Дарежана Омирбаева 90-х годов. В своей статье «Искусство видеть своими глазами (вторая часть)» Кент Джонс так описывает концепцию главной женской роли в фильме Дарежана Омирбаева «Шуга»: «Трудно представить более сжатую адаптацию Анны Карениной. В фильме “Шуга” каждый образ и каждый жест имеет свое огромное значение, может быть, даже слишком большое. На мой взгляд, можно было посвятить немного больше времени тому, как главная героиня сходит с ума и как она постепенно влюбляется

в Абылая, образ Вронского. И, несмотря на внешнюю и внутреннюю красоту Айнура Тургамбаевой, в которой так живо смешались сдержанность и страсть, ее героиня присутствует в кадре не так часто, как могла бы» (Абикеева 375). Такой подход к женскому образу был фактически привычен для фильмов того времени.

Отдельно нужно сказать о творчестве Амира Каракулова, а именно о фильмах «Разлучница» и «Жылама». «Разлучница» — экранизация рассказа Борхеса — в одном из переводов звучит как «Злодейка». Сюжетно образ девушки, которая встала между двумя братьями, показывается в стиле новой волны, то есть без излишней драмы и накала страстей, фактически документально. Гораздо интереснее образ прописан визуально. В эпизоде, где Эля переодевается перед зеркалом, оба брата наблюдают за ней через полукруглую дверь. Здесь, несмотря на пресловутый «мужской» взгляд-подглядывание, оператор показывает нам просто красивую девушку, любующуюся собой в зеркале. Да, мы видим ее отраженно через зеркало, подглядываем через щелку — метафоры, которые Эльзессер выделил в своей «Теории кино» в отдельные главы. Суть эпизода в том, чтобы показать, кто виноват в данной сложившейся ситуации. Женский образ в фильме преднамеренно изображен двойственным. Эля красивая, чем и виновата, с другой стороны, она очень слаба, она не нуаровская фам фаталь, поэтому финал фильма даже логичен.

Кардинально другой женский образ мы видим в фильме «Жылама». Все, кто знает, что в главной роли снималась Майра Мухаметкызы — казахский соловей, — первоначально представляли фильм-байопик. Тем сильнее удивление зрителей, когда они видят драму, в которой показывается настоящая сильная женщина. Три главные роли

в фильме играют женщины. Вновь документальная манера съемок срабатывает на искреннее доверие зрителя. Более того, операторская работа в этом фильме выглядит максимально непрофессионально. Нет поставленного света, нет разработанной мизансцены камеры, зритель на экране фактически видит домашнее видео. Планы неточны, иногда крупно останавливаются на одежде, руках, нечаянных предметах, оказавшихся в объективе. Возможно, поэтому крупные планы главной героини очень выразительны. Камера изучает лицо актрисы, читает все мысли в ее глазах, обнажает все чувства, скрытые сдержанной мимикой. Нужно сказать, что искренность и доброта героини, пойманные камерой в фильме, в самом деле присущи Майре Мухаметкызы. Вероятно, поэтому судьба героини так волнует зрителя. Интересно, что главный мотив сюжета заключается в болезни маленькой девочки, но режиссер показывает нам не только страдания женщины по этому поводу, но и титанические усилия, приложенные ради ее спасения. Кульминация фильма, драматургически объединенная с финалом, является апофеозом самопожертвования главной героини. Майре нельзя петь, она может остаться без голоса навсегда, но просьба больной девочки не ставится ни в какое сравнение с собственными нуждами. Ария мадам Баттерфляй в декорациях аульского домика с разведенной штукатуркой на лице вместо грима становится великолепным изображением контрапункта, о котором в свое время говорил Эйзенштейн. Божественная музыка, предназначенная для лучших оперных театров, в убогой обстановке воспринимается максимально проникновенно. Безусловно, это не новый прием киноязыка, уже не раз использованный мастерами кино, но стоит сказать, что в данной трактовке главной героини он звучит

неизбито и искренне. Образ женщины, представленный в фильме «Жылама», показан объективно, соответственно и воспринимается отлично от женских образов в казахских фильмах 2000-х.

В начале нулевых казахское кино отражало мировые тенденции, которые трансформировались в отечественном кинематографе по-особенному. Эпоха гламура сказалась в национальных фильмах именно в изображении женских образов. Если мужские герои были намеренно брутальными и мужественными, показывали характеры, соответствующие новому времени, подстраивались под новые стандарты, то женские образы в подавляющем большинстве стали нести исключительно декоративную функцию. Красивая подружка героя — главная характеристика многих наших прекрасных актрис, например, героинь Асель Сагатовой, Бибигуль Суюншалиной, Карлыгаш Мухамеджановой, Алии Телебарисовой в фильмах «Рэкетир» Акана Сатаева, «Виртуальная любовь» Амира Каракулова, «Сказ о розовом зайце» Фархата Шарипова и «Жау журек: мын бала» Акана Сатаева. В их образах отсутствует глубокая проработка персонажа, которая в принципе и не была даже нужна. Драматургически, идейно и сюжетно женские образы не несли какой-либо смысл. Молодость и красота, к сожалению, стали главными атрибутами актрис фильмов начала 2000-х. Исключением можно назвать образ Корлан в вышеупомянутом фильме Акана Сатаева «Жау журек: мын бала». Женщина-воин, бьющаяся наравне с младшими братьями, храбрая и мужественная, не кажется мужеподобной. Характер Корлан раскрыт полно: с первого эпизода, где она пытается защитить младших, до последних своих сцен она в первую очередь проявляет женскую заботу. Материнская опека Корлан не сталкивается в ревности

с влюбленностью Зере, она понимает, что у ее брата наступает новый этап жизни, помогает ценой своей смерти спасти возлюбленную Сартая. Жертвенный эпизод, с другой стороны, показывает ее мудрость и глобальное понимание мира.

В исторических фильмах нулевых и десятых, по сути, ситуация была похожей. Раскрывались лишь необходимые по жанру грани женских характеров: смелость, смекалка, ум или умение ездить на коне и меткая стрельба из лука. Таким образом, получается, что именно в это время в казахском кино превалировал мужской взгляд на женщин, когда героини служили в первую очередь для оценивания внешности. Вспоминается эпизод фильма «Кочевник» Ивана Пассера, Сергея Бодрова и Талгата Теменова, который многие критиковали. В плену у врага Мансур понимает, что живым его не отпустят, в этот момент его спасает возлюбленная (актриса Аянат Есмагамбетова) верхом на коне. Эпизод не вызвал бы возмущений, если бы Мансур не сел на скакуна за девушкой. Никогда бы джигит не позволил девушке вести лошадь, будучи за ее спиной. В критике данного эпизода мы видим явный мужской взгляд, который негативно оценивает девушку, которая до этого момента была лишь романтическим объектом мечтаний главного героя. Конечно, первоначально данный фильм был провальным из-за в корне неверного изображения казахской культуры и менталитета. К примеру, Бауыржан Ногербек так рассуждает об этом эпизоде: «По терминологии тележурналистов, на экране доминирует “красивая картинка”. Существует также голливудский поцелуй между двумя влюбленными. Абылай и Гаухар купаются в лучах утреннего или заходящего солнца и целуются. Эта сцена должна

быть сокращена с учетом восточного менталитета. Однако зритель любой национальности понимает, что эта сцена лишена народной этики, психологии и культуры» (111).

Однако, как мы выяснили, не всегда возмущения по поводу фильма касались лишь национальной чести и достоинства. В фильме Хичкока «Окно во двор» мы наблюдаем аналогичную ситуацию. Как бы ни был интересен образ актрисы Грейс Келли, в первую очередь в этом фильме важна ее красота, безупречная фигура и невероятные наряды от-кутур. Ее роль в фильме — вспомогательная. Такой же была судьба фактически всех казахских актрис обозначенного периода.

Продолжая аналогию с зарубежным кино, стоит сказать о современном интересном режиссере. Режиссер британского авторского кинематографа Джоанна Хогг фактически во всех своих фильмах выстроила женскую вселенную. Этот «женский взгляд» уже около 10 лет назад вызвал резонанс среди кинематографистов и исследователей кино артхауса. Например, в научном исследовании Сиары Баррет говорится: «Кино Хогг противоречит исторически фаллоцентрическому уклону как мейнстрим-кинотеатров, так и независимых нарративных кинотеатров, ставя женщин и “женские” переживания в центр сюжета. Важно, однако, что она делает это, не требуя принятия особого гендерного взгляда или перспективы в отождествлении с субъектом повествования» (6).

Следующий режиссер, на творчестве которого мы хотим остановиться, продолжает логику Джоанны Хогг в казахском кинематографе.

Сегодня вслед за мировым кинематографом казахские кинематографисты отражают современные тенденции. У нас появляются фильмы, которые трактуются создателями как феминистические. Теперь главная героиня не просто

становится главной, она действует, показывает свою силу. В дебютном фильме Шарипы Уразбаевой «Мариям» героиня, будучи скованной нечеловеческими рамками выживания, становится больше, чем просто борющаяся женщина. С одной стороны, нам показывают героиню, которая не теряет своей женственности, стойко перенося трудности жизни без мужа: работает, делает тяжелую физическую работу, а еще купает и целует детей, хочет нравиться однокласснику-милиционеру, продолжает верить и надеяться. С другой же стороны, после повторного разрушения жизни, связанной с возвращением «похороненного» мужа, показывает глубоко мужские черты характера — жесткость, бесповоротность принятых решений и жестокость. Получается, что образ Мариям одновременно продолжает нести традиции советской сильной героини, но также делает реверансы современным мировым феминистическим кинотенденциям. Причем эти «поклоны» выражены несколько фальшиво в контексте сюжета. Фильм начинается с плутаний Мариям в зарослях камыша в поисках мужа, заканчивается тем же эпизодом. Но если в начале фильма мы верим героине, то в финале нам непонятно, мужа ищет Мариям или потерянную себя. Такой подход в режиссуре кажется нам очень выгодным для дальнейшей реализации кинопродукта, что, кстати, позитивно сработало: фильм получил множество наград на мировых кинофестивалях. Не лукавит ли режиссер, оставляя финал открытым?

В следующем фильме Шарипы Уразбаевой «Красный гранат» стоит упомянуть использование поэтического киноязыка. Метафоры невероятно обогащают фильм дополнительными смыслами, в том числе и в раскрытии главной героини. Здесь позиция режиссера более чем ясна: во всем

виноват мужчина. Слабый мужчина с пороками и завышенными ожиданиями противопоставляется духовно сильной женщине с надломленной, но несломленной душой. Гранат здесь становится символом плодородия, вечной жизни и женской любви — символом главной героини. В начале фильма героиня Айнур Бермухамбетовой болеет анемией и ест зерна граната, чтобы чувствовать себя лучше. Этот гранат приносит ей заботливый муж, беспокоящийся о беременной жене. Позже оказывается, что гранат куплен в долг, выплатить который нужно этой самой бедной жене. Далее гранат мы видим в нереальном, полумистическом эпизоде, когда невинная неродившаяся девочка уходит по зернам граната и оставляет свою маму. Вновь гранат показывает зависимое положение женщины, которая снова в одиночку должна пережить тяготы и горести жизни.

Образ очень красивой и женственной актрисы дополняется ее костюмом. Она всегда в платьях и туфлях на каблучках — так художник подчеркнул ее зависимое и шаткое положение. В данном анализе становится ясно, что перед нами очередная жертва традиционного уклада, которая и дальше будет терпеть и нести свое бремя. Однако при этом мы видим в этом образе и невероятную силу, терпение и ответственность за себя и близких. Мы не пропагандируем семейный абьюз, нам важно показать, как киноязык может влиять на восприятие героини. Она не уходит от нерадивого мужа, она верит в свои силы, так как для нее ценность семьи — наиболее важная жизненная ценность. Получается, что на поверхности фильма лежит история, изображающая современное положение казахской женщины — зависимое, тяжелое и несчастное. Но в поэтическом звучании киноязыка мы можем увидеть твердое желание жить жизнь, которую женщина

выбирает сама. В контексте проблемы статьи мы понимаем, что фильм «Красный гранат» не просто фильм-констатация современного общества в невероятно красивых локациях, но и феминистическое высказывание, что женщина может и имеет право выбирать собственную жизнь, даже если всему миру кажется, что ее выбор неправильный.

Фильм Айжан Касымбек «От» повествует о семье в тяжелый период. Главный герой — отец семейства — вертится как белка в колесе, пытаясь погасить все долги. Его поддерживает дружная семья: отец-пенсионер, беременная жена и две дочери-школьницы. Положение усугубляется незапланированной беременностью старшей Сауле, на которую вся семья возлагала надежды. Тем не менее данная ситуация ярко раскрыла характеры двух женских героинь — матери и дочери. Алтынай — жена Толика — здесь не просто «мать», как это описание дается во многих сценариях низкопробных фильмов. Ее образ очень глубокий, что грамотно раскрывается в определенных эпизодах. Она очень по-женски переживает за соседку, которую муж бросил с пятью детьми без средств к существованию. В эпизоде, когда перед сном Алтынай рассказывает уставшему мужу о чужих горестях, она совсем не думает о своих сложностях. Немаловажно, что нет в этом характере мелочности или стервозности, нам показывают очень порядочную женщину. Алтынай, будучи на последних сроках беременности, старается помочь семье материально, жарит баурсаки на продажу. Этот факт говорит о ней, как ни странно, как о хорошей жене, которая поддерживает своего мужа. При всем этом с беременностью дочери мы видим в этой женщине очень важную черту, которая в какой-то момент оставляет Толика, — стойкость. Для любой матери незапланированная

беременность дочери — удар по ее самолюбию. Алтынай считала, что хорошо и правильно воспитывает своих дочерей. Сначала она злится на дочь в эпизоде раскрытия правды. Когда принимает гостей, мать еле сдерживает отчаяние и, наливая чай, видит только крушение всех своих надежд. Но ей удается собраться, она начинает действовать в интересах своей дочери. Неудачное посещение родителей нерадивого будущего отца не ожесточает ее, наоборот, возвращает к первопричине трагедии. Возвращаясь домой в неказистом узике, мать обнимает свою дочь, защищает своего ребенка, а еще чувствует свою вину. В финале фильма, когда после злоключений главный герой возвращается домой, он видит очень трогательную картину. На одном раскладывающемся диване вместе, обнимая друг друга, спят беременная жена, беременная дочь и младшая сестренка. Описывая эти сцены, мы хотим обратить внимание на замечательный подход в операторской работе. Сцена в машине снята в фас, через лобовое стекло, рамки которого визуально объединяют семью. Спящие в утреннем свете показаны взглядом главного героя, пережившего столько происшествий за ночь. Женщин семьи сняли так, что, несмотря на трагедии, видно: члены семьи вместе и всегда постоят друг за друга.

Фильм по природе повествователен, но один замечательный символ проходит красной нитью через весь сюжет. Первые кадры фильма показывают пекущийся хлеб, дома Алтынай готовит бауырсаки, постоянно повторяющийся крупный план ящика с булками хлеба и батонами, снятый с верхнего ракурса, отражают рутину жизни героев. Хлеб как символ жизни и труда постоянно следует за героями, тем самым очень определенно характеризует их. Эти маленькие люди — хорошие, трудолюбивые, честные.

Конечно, у каждого есть недостатки, но их жизнь ярко отражает более глобальную ситуацию. Точно так же становится понятно, что образ Алтынай здесь играет не менее важную роль. Жена Алтынай слушается мужа, но не меньше является для него опорой. В этом плане фильм феминистически нейтрален, чем и вызывает симпатии.

В фильме Адильхана Ержанова «Улболсын» мы наблюдаем совсем иные женские образы. Главная героиня в ходе спасения своей младшей сестры выбирает неженские методы влияния. Если быть точнее, кажется, что Улболсын старается силами друзей-мужчин решить свою проблему. Такой подход называют «мудрым» и «женским», но на самом деле все ее действия очень похожи на мужские насильственные методы. Она играет здесь роль «решалы», которая понимает язык грубой силы. Стоит отметить, что режиссеру важно показать, почему она стала такой. В сугубо мужском мире Улболсын добралась до достаточно независимого образа жизни посредством многих унижений человеческой свободы и воли. Мы не знаем, что страшного было в ее жизни в городе, но очень ясно понимаем это по ее действиям. Так, например, снова мы видим объективный взгляд камеры на двух сестер, уезжающих из Каратаса, через лобовое стекло машины. Одна — слабая, ведомая, не знающая, что делать с будущим ребенком, вторая — сильная, ясно видящая перед собой цель сделать жизнь сестры лучше своей и просто говорящая об аборте. Одна снимает красный платок с головы, вторая вынуждена носить поддерживающий шею воротник. Символически автор смог передать, что бесхребетным здесь назвать некого. Эта сцена поэтически звучит намного выразительнее, чем последующий повествовательный эпизод, где проверивший документы гаишник

с боязливым уважением отпускает машину из села.

Таким образом, становится понятно, что женские образы в современном казахском кино очень разные. С феминистической точки зрения мы видим сдвиг в раскрытии героинь на экране. Не всегда это удается подать в правильном ключе. Но то, что есть такие фильмы, как «Мариям» и «Красный гранат» Шарипы Уразбаевой, «От» Айжан Касымбек, «Улболсын» Адильхана Ержанова, по нашему мнению, должно позитивно повлиять на дальнейшую популяризацию национального кино и среди отечественного зрителя, и в мировом кинопространстве.

Заключение

На основании проведенных исследований мы приходим к нескольким важным для казахского кино выводам.

Во-первых, история женского казахского кино кардинально отличается от развития феминистического кинодвижения в Европе и США, что обусловлено национальными особенностями и культурой. В целом американское феминистическое кино воспринималось как кино меньшинств. Женщинам приходилось доказывать, что кино женщин и о женщинах заслуживает равных прав, что засилие «male gaze» в кино — пережиток прошлого.

Во-вторых, женщина в казахской культуре исторически не находилась в забитом положении, как это ярко изображено в фильмах советского периода фольклорного и историко-революционного жанров. Подтверждения этому выводу мы находим у авторитетных исследователей казахской культуры, философов и культурологов, таких как Зира Наурызбай, в описании и анализе множества традиций и обычаев

казахского народа. Идеологическое внедрение советской власти в казахскую степь требовало искаженного изображения «диких» кочевых народов. Казахские кинематографисты всеми силами старались изобразить на экранах правдивый образ женщин.

В-третьих, в истории казахского кино был период засилия классического «мужского взгляда» на женщин, что сразу отразилось в отсутствии сильных, но и хотя бы интересных женских образов в галерее отечественного кино. Казахское кино 2000-х в изображении женских образов лишь копировало американские типажи девушки-подружки главного героя.

В-четвертых, мы пришли к выводу, что казахское феминистическое кино в большей степени представлено фильмами о женщинах. Фильмы, снятые режиссерами-женщинами, по-прежнему занимают очень маленький процент от общего кинопроизводства. При этом в качественном соотношении фильмы Шарипы Уразбаевой, Айжан Касымбек находятся на весьма неплохом художественном уровне. Нам все же качество важнее количества.

В-пятых, в феминистическом казахском кино поэтические символы очень выразительно и точно передают изменения тенденций, как социальных, так и кинематографических. Женские образы как нельзя лучше способны выразить идею посредством метафор и других поэтических тропов. Чаще всего используются аналогии с цветом, параллели с фруктами и едой в целом, сравнения с заведомо мужскими признаками.

И последний значительный факт — современное женское кино продолжает развиваться, не повторяя пути европейских или американской кинематографий, стараясь найти свой уникальный способ репрезентации женского образа. Зарубежный кинематограф и современные мировые

тенденции кино подтолкнули казахских кинематографистов рассказывать на экране истории женщин, которые являются очень точным отражением

современного общества. Мы надеемся, что стоим в начале большого пути динамичного развития казахского женского кинематографа.

Авторлардың үлесі

К. А. Габдрашитова – негізгі мәтін жазу, аңдатпа жазу, дәйексөздерді іздеу, зерттеу тұжырымдамасының негіздеу, зерттеулерді жоспарлау, талдау жүргізу, мақала мен әдебиеттер тізімін құрастыру, қорытындыларды тұжырымдау.

Н. Р. Мукушева – негізгі мәтін жазу, аңдатпа мәтінін өңдеу, редакциялау, әдеби деректерді талдау және жалпылау, кеңес беру, ғылыми жетекшілік.

Вклад авторов

К. А. Габдрашитова – написание основного текста статьи, аннотации, поиск цитат, обоснование концепции исследования, планирование исследований, проведение анализа, оформление статьи и списка источников.

Н. Р. Мукушева – обработка, редактирование основного текста, текста аннотации, анализ и обобщение литературных данных, консультирование и научное руководство.

Contribution of authors

K. A. Gabdrashitova – writing the main text, the abstract, searching for the quotations, substantiating the study concept, planning the research, conducting the analysis, formatting the article and the reference.

N. R. Mukusheva – processing, editing the main text, the abstract text, the literature data analysis and generalization, consulting and scientific advising.

Список источников

Akser, Murat. "Nation, Genre and Female Performance in Canadian Cinema." *CINEJ Cinema Journal*, vol. 2, no. 2, 2013, pp. 149 – 166. DOI: 10.5195/cinej.2013.72.

Barrett, Ciara. "The Feminist Cinema of Joanna Hogg: Melodrama, Female Space, and the Subversion of Phallogocentric Metanarrative." *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, issue 10, 2015, pp. 129–144. DOI: 10.33178/alpha.10.08.

Mårtonova, Andronika. "From Identity to Ecology in the New Bulgarian Cinema: the Unique Case of *Àga* (2018) and the Poetics of the Icy Wasteland". *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 7, no. 3, 2022, pp. 15–25. DOI: 10.47940/cajas.v7i3.595.

Mashurova, Aida, et al. "The Creation of Female Characters in Works of Art of the Uighur Classics." *Asian Social Science*, vol. 11, no. 19, 2015, pp. 159–167. DOI: 10.5539/ass.v11n19p159.

Mulvey, Laura. "Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s." *Signs*, vol. 30, no. 1, 2004, pp. 1286–1292. DOI: 10.1086/421883.

Абикеева, Гульнара. *Казахская новая волна*. Алматы, Центр современной культуры «Целинный», 2021.

Малви, Лаура. «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф». *Антология гендерной теории*. Перевод с английского Альмиры Усмановой, редакторы-составители Елена Гапова и Альмира Усманова. Минск, ПроPILEI, 2000, с. 280–296.

Наурызбаева, Зира. *Вечное небо казахов*. 3-е изд., перераб. и доп. Алматы, OTUKEN, 2021.

Нөгербек, Бауыржан. «Көшпенділер / «Nomad» – тинейджерлерге арналған фильм». *Кинотанушы Бауыржан Нөгербек*, құраст. Гулжаһан Бекхожина, Баубек Нөгербек. Перевод статьи на казахский язык Сакена Нөгербека. Алматы, Қазақ университеті баспа үйі, 2020.

Эльзессер, Томас, и Мальте Хагенер. *Теория кино. Глаз, эмоции, тело*. Перевод с английского Сергея Афонина, Инны Кушнारेвой и др., редакторы Алексей Артамонов, Андрей Карташов, научный редактор Михаил Степанов. Санкт-Петербург, Сеанс, 2021.

References

- Abikeyeva, Gulnara. *Kazakhskaya novaya volna [Kazakh New Wave]*. Almaty, Tselinnyiy contemporary culture center, 2021. (In Russian)
- Akser, Murat. "Nation, Genre and Female Performance in Canadian Cinema." *CINEJ Cinema Journal*, vol. 2, no. 2, 2013, pp. 149–166. DOI: 10.5195/cinej.2013.72.
- Barrett, Ciara. "The Feminist Cinema of Joanna Hogg: Melodrama, Female Space, and the Subversion of Phallogocentric Metanarrative." *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, no. 10, 2015, pp. 129–144. DOI:10.33178/alpha.10.08.
- Elsaesser, Thomas, and Hagener, Malte. *Teoriya Kino. Glaz, Emotsii, Telo [Film Theory: An Introduction through the Senses]*. Transl. from English by Sergey Afonin. Saint-Petersburg, Seans, 2021. (In Russian)
- Martonova, Andronika. "From Identity to Ecology in the New Bulgarian Cinema: the Unique Case of *Àga* (2018) and the Poetics of the Icy Wasteland." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 7, no. 3, 2022, pp. 15–25. DOI: 10.47940/cajas.v7i3.595.
- Mashurova, Aida, et al. "The Creation of Female Characters in Works of Art of the Uighur Classics." *Asian Social Science*, vol. 11, no. 19, 2015, pp. 159–167. DOI: 10.5539/ass.v11n19p159.
- Mulvey, Laura. "Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, no. 1, 2004, pp. 1286–1292. DOI: 10.1086/421883.
- Mulvey, Laura. *Vizualnoye udovolstviye i narrativnyy kinematograf [Visual Pleasure and Narrative Cinema]*. Transl. from English by Almira Usmanova. Minsk, Propilei, 2000. (In Russian)
- Naurzbayeva, Zira. *Vechnoye nebo kazakhov [The Eternal Sky of the Kazakhs]*. Almaty, Otuken, 2021. (In Russian)
- Nogerbek, Bauyrzhan. "'Køshpendiler' – tineydzherlerge arналган film." ["Nomad – Teen Movie."] *Kinotanushy Bauyrzhan Nogerbek [Film Critic Bauyrzhan Nogerbek]* by Gulzhahan Bekkhozina, Trans. from Russian by Baubek Nogerbek, Almaty, Qazaq Universiteti, 2020. (In Kazakh)

Камила Габдрашитова

Қазақ ұлттық өнер университеті (Астана, Қазақстан)

Назира Мукушева

Қазақ ұлттық өнер университеті (Астана, Қазақстан)

ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ФЕМИНИСТІК КИНОСЫНДАҒЫ ПОЭТИКАЛЫҚ СИМВОЛДАР

Аңдатпа. Қазақ кинематографы саласында феминистік кино тақырыбы әлі күнге дейін кеңінен қарастырылған жоқ. Бұған «феминистік кино» терминіне қатысты нақты анықтаманың жоқтығы себеп болуы мүмкін. Аталмыш термин ұлттық кинематографына жат, сондықтан зерттеу нысаны болуға лайық емес деген пікір бар. Мақала авторлары әйел кинематографына қатысты фильмдерді әрқилы қырынан зерттеуге тырысты. Атап айтқанда, олар Лаура Малвидің әйгілі «Визуалды ләззат және нарративті кинематограф» эссесіне жүгінді.

Зерттеу жұмысында салыстырмалы, тарихи және фильмдік талдау әдістері қолданылды. Талдаудың бірінші түрі қазақ және шетелдік кинематограф арасындағы ұқсас көзқарастарды анықтауға көмектесті. Осы ретте, мысалы, болгарлық, канадалық және британдық фильмдерге зерттеулер жүргізілді. Ал тарихи талдау әдісі қазақ киносының тарихы тақырыбын зерттеу барысында қолданылды. Осы әдіснамалық тәсілдің көмегімен көптеген қызықты фильмдер мен әйел кейіпкерлердің бейнесі талданды. Өткен ғасырдың 90-шы жылдарынан бастап қазіргі таңда түсіріліп жүрген қазақ фильмдерінің мазмұн, тақырып және идея тұрғысынан ашылуына фильмдік талдау әдісінің көмегі мол болды. Зерттеу нәтижесінде қазіргі фильмдерде қызықты поэтикалық символдардың бар екені байқалды.

Зерттеуді талқылау және қорытындылау барысында қазақтың алғашқы «Райхан» және «Амангелді» фильмдерінен бастап талдау жүргізіліп, тарихи, тарихи-революциялық, тарихи-биографиялық фильмдердегі әйел бейнесінің орны анықталды. Тоқырау кезеңіндегі, қазақ «жаңа толқын» киносындағы, тәуелсіздік кинематографындағы және қазіргі режиссерлердің фильмдеріндегі әйел кейіпкерлердің өзгеруі мен қайта қаралуы «Нәтижелер» бөлімінде жарияланды.

Қорытындыда қазақ кинематографындағы феминистік киноның орнын анықтайтын тұжырымдар жасалды. Феминистік кино тақырыбы поэтикалық мотивтер маңызды рөл атқаратын кинотілінің қызықты әдістерінің белгілі бір жиынтығында көрініс тапты.

Тірек сөздер: феминистік кино, қазақ кинематографы, Лаура Малви, поэтикалық кино, Шарипа Уразбаева, Айжан Қасымбек, Әділхан Ержанов.

Дәйексөз үшін: Габдрашитова, Камила, және Назира Мукушева. «Қазіргі Қазақстандағы феминистік киносындағы поэтикалық символдар». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, № 1, 2023, 30–48 б. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.614.

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.

Kamila Gabdrashitova

Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

Nazira Mukusheva

Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

POETIC SYMBOLS IN MODERN FEMINIST CINEMA OF KAZAKHSTAN

Abstract. Study of feminist cinema in Kazakh cinema is not a popular topic due to controversial understanding of the term “feminist cinema”. There is a prejudice that this concept is alien to the national cinema, so it is not worth studying. The article authors tried to study films related to the expression of women’s cinematography from different angles. In particular, the authors relied on Laura Mulvey’s famous essay *Visual Pleasure and Narrative Cinematography*.

The following types of analysis were carried out: comparative, historical and film in this study. The first type of analysis has helped to find similar points of view between Kazakh and foreign cinema. For example, studies of films from Bulgarian, Canadian and British cinemas are given. Historical analysis was used in the context of the topic on the history subject of Kazakh cinema. A sufficient number of interesting films and strong heroines were analyzed thanks to this methodological approach. The film analysis revealed the content, thematic and ideological components of Kazakh films from the 90s of the last century to modern films. Interesting poetic symbols have been found in modern films.

During a discussion and summing up the study conclusions, an analysis was carried out, starting from the first Kazakh films *Raykhan* and *Amangeldy*, the place of female images in historical, historical-revolutionary, historical-biographical films has been determined. The change and rethinking of female heroines in the films of the “stagnation” period, the Kazakh “new wave”, the cinema of Independence and the extreme films of modern directors is presented in the Results section.

The conclusions are drawn that determine the place of feminist cinema in Kazakh cinema. The theme of feminist cinema is reflected in a certain set of interesting film language techniques, in which poetic motifs has no small share.

Keywords: feminist cinema, Kazakh cinema, Laura Mulvey, poetic cinema, Sharipa Urazbayeva, Aizhan Kasymbek, Adylkhan Yerzhanov.

Cite: Gabdrashitova, Kamila, and Nazira Mukusheva. “Poetic Symbols in Modern Feminist Cinema of Kazakhstan.” *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 8, no. 1, 2023, pp. 30–48. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.614.

Authors have read and approved the final version of the manuscript and declare that there is no conflict of interests.

Авторлар туралы мәлімет:

Камила Алимжановна Габдрашитова — өнер магистрі, Қазақ ұлттық өнер университетінің 2-ші курс докторанты, өнертану кафедрасының аға оқытушысы (Астана, Қазақстан)

Назира Рахмановна Мукушева — өнертану кандидаты, Қазақ ұлттық өнер университетінің өнертану кафедрасының профессоры (Астана, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Камила Алимжановна Габдрашитова — магистр искусств, докторант 2-го курса, старший преподаватель кафедры искусствоведения Казахского национального университета искусств (Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-7028-0744
email: kamila.gabdrashitova@mail.ru

Назира Рахмановна Мукушева — кандидат искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Казахского национального университета искусств (Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-8198-283X
email: arizan.kino@mail.ru

Authors' bio:

Kamila A. Gabdrashitova — Master of Arts, 2nd year Doctoral Student, Senior Lecturer, Art History Department, Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

Nazira R. Mukusheva — PhD in Arts, Professor, Art History Department, Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

QURAQ IN THE CONTEMPORARY ART OF CENTRAL ASIA: SYMBOLIC LANGUAGE AND ARTISTIC TEXT

Zhanerke Shaigozova¹, Aman Ibragimov¹

¹ Abay Kazakh National Pedagogical University
(Almaty, Kazakhstan)

Abstract. A piece of fabric and products, made from it, are called *quraq* by the Kazakhs, in the past and now it occupy a special place in the cultural practice of the peoples of Central Asia; and today its renaissance is taking place in modern art both as an image itself and as an artistic device. This is due to its wide expressive technical and artistic, semantic and communicative capabilities.

In general, authors of the article understand the term of *quraq* as the traditional patchwork technique as such and the whole variety of products made with this technique. The analysis of modern works of art from the point of view of semiotics showed that a piece of fabric (as a sign and as a symbol) is able to demonstrate various ways of encoding ethnocultural information.

The main methodological tool of this study is the semiotic approach, where a piece of fabric is considered at the level of semantics as a sign of the symbolic language, and from the standpoint of pragmatics as a text representing relationship between the sign (a piece of fabric) and those who use it (an artist, a viewer). The study also uses general scientific methods of observation, comparison, analysis and synthesis. It seems that this approach is relevant in a study of modern visual art.

Based on the semiotic approach and the artistic experience of contemporary artists of Central Asia, this study aims to demonstrate new vectors of Kazakh cultural studies and art criticism.

Concerning the materials used in this article, they come from a variety of sources: the field research carried out by the Russian Ethnographic Museum during the period from 2019 to 2021, a number of regional studies museums in Kazakhstan, as well as online collections of the Central Asian region presented at the International Quilt Museum (Nebraska, USA).

The article has been prepared within the project of the Ministry of Higher Education and Science of the Republic of Kazakhstan AR09259280 Languages of Kazakh Culture as the Basis of Ethnic Identity: Semiotics and Semantics.

Keywords: art, Central Asia, a piece of fabric, quraq, ritual and ceremonial practices, language of culture, artistic text.

Cite: 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.

Authors have read and approved the final version of the manuscript and declare that there is no conflict of interests.

Introduction

For the bearers of a certain culture any visual image acts as a means of “direct” action as a self-sufficient and self-presenting phenomenon that does not require additional communication resources (speech/words, explanations, etc.). Cultural meanings, being fixed in the form of visual signs, become available for transmission and perception (communicative environment) in a synchronous and diachronic dimension; and semiotically visual practice demonstrates ways to encode meaningful information.

In the XXth century, in the cultural environment of many peoples of Central Asia, due to various historical and political reasons, there was a “rupture” of historical memory and the loss/ deformation of much significant socio-cultural knowledge, which today, through the efforts of artists and designers, are made relevant on the materials of modern visual culture. This knowledge also includes the practice of using a piece of fabric/patch, which historically is not only a spectacular and specific artistic technique, but also a complex system of semantic communications.

The scientific basis of the study is grounded on the works in the field of semiotics of culture, first of all by such masters as M. Y. Lotman, A. K. Bayburin and many others. The works of the following scientists stand out from recent works in the field of visual semiotics: Francesco Buscemi, who analyzes the role of color in the representation of animals in Nazi propaganda; Euvripides Zantides, who explores the signs of national identity through the design of print advertising in the Republic of Cyprus; Steven Skaggs, who developed a four-part classification scheme for design logos based on the separation of pictograms/indexes/symbols by Piers; E. M. Dumnova, who is dedicated to the visualization

of traditional aesthetic principles in modern architecture in Japan; L. A. Alyabyeva and A. Fers, who explore semiotic aspects of the interaction of fashion and performance; E. R. Kotlyar, who represents a symbolic and semantic analysis of the main range of elements of architectural decor characteristic of the decorative and applied arts of the peoples of the Crimea and many others.

In Central Asia, a number of scientists are engaged in the problems of visual semiotics. First of all, the works of art historian E. Gyul should be noted. Her works are mainly devoted to the reconstruction of meanings and values of traditional images of artistic culture. Other notable scholars are I. Bogoslavskaya, who explores the images and symbols of the Karakalpak ornament; G. E. Sadykova, who dedicated her work to the symbols of Kyrgyz culture, etc.

Particularly noteworthy is the report by the art historian N. R. Akhmedova (318), who examines the role and significance of traditional textiles in the conceptual discourse of Central Asia through the examples of the works of well-known artists such as A. Menlibayeva, U. Japarov, V. Akhunov, V. Usseinov, and D. Kaipova.

In Kazakhstan’s realities, N. Volodeva, A. Kenzhetayeva and A. Alisheva and A. Agibayeva are productively engaged in various aspects of visual semiotics, which focus on the semiotic analysis of the Kazakh traditional costume and the work of modern designers of Central Asia; methodological aspects of ethnosymbolism is considered by A. Naurzabayeva and A. Ibragimov, etc.

Some aspects of a patch, its ritual forms of existence and artistic and technological features of the patchwork technique of Central Asia are consecrated in the works of A. K. Pisarchik and M. A. Khamidzhanova, I. V. Oktyabrskaya and Z. K. Suraganova, N. S. Terletskiy, G. S. Mukhtarova;

the study of traditional patchwork products of Kazakhs is reflected in the album of the same name by A. M. Sekeyeva.

The purpose of this study is to analyse and explore the role of patchwork as a cultural language from antiquity to the present, using materials from Central Asian artistic practices. The study of patchwork in the historical and cultural context allows us to identify its original symbolic meanings, and in modern artistic practice aspects of “secondary” comprehension and filling with new meanings.

Methods

Methodology of the present study, in accordance with the set aim and objectives, is focused on semiotic, structural-functional and comparative approaches, which allow us to consider the patch phenomenon as one of the languages of culture that organizes a complex artistic text. In this regard, the issues of semantics and pragmatics are relevant: semantics of a patchwork product is considered through the prism of symbolic language, and its pragmatics represents the relationship between the patch (a sign) and those who use it (an artist, a viewer), resulting in disclosure of artistic text meaning.

The main idea is that in traditional culture, a patch/patchwork product as an object/thing acts as a sign system, i.e. it carries information and thereby has a potential to reproduce the world in which they were created. The language of expressiveness is based on principles of artistry and aesthetics: color, shape, combination of constituent elements, etc., but, unfortunately, the limited volume of the article does not allow us to consider the whole set of ways to create a figurative vision of the product. From here, to understand the true meaning of the patchwork thing, the first part of the article looks at the symbolism

of the basic elements that make up the *quraq* (triangle, square, rhombus and their various combinations).

In the second part of the article, an attempt is made to explain the mechanisms of recreating traditional symbols in the contemporary art of Central Asia, which, first of all, means and shows its inexhaustible potential not only in enriching the visual language and artistic text, but also as one of the “relevant makers” of forgotten layers of artistic and aesthetic memory. The hermeneutical approach allows us to uncover forgotten meanings, to discover new ones in a different cultural and historical context.

Of course, general scientific methods of observation, comparison, analysis, and synthesis are also used in the study.

Discussion

Magic of geometry: signs and symbols of traditional *quraq*. One of the traditional types of visual communication — *quraq* — did not require special knowledge to understand; all information was perceived at an intuitive level (depending on the combined elements). The main set of the composition of *quraq* was based on basic geometric elements: triangle, square, rhombus, rectangle, etc., and then the combination of these elements has created a meaning, an encrypted code. On the one hand, these are the most popular motifs of the traditional art, and, on the other hand, it is easy to create any geometric pattern out of these elements. They have parallels in a number of ethnocultures of Central Asia. Without setting the task of considering all the elements, we will limit ourselves to the most popular ones.

Technically, the basis for making patterns of patchwork products was a module — a square or rectangle. It could consist of small fragments of fabric of different sizes: squares, rectangles,

triangles, etc. The simplest combinations of patches with different colors of fabric could give many variants of ornaments, which in traditional culture have their own names and contain different meanings. At the same time, of course, every element of visual communication expressed something. For example, a triangle called *tumar*, *tumarsha* is a powerful amulet of universal character that symbolizes reliability and strength. And also “the triangular shape of the amulet was associated with ancient magical and protective representations of phallic, hunting cults, and was also an established emblem of shamanic amulets of spiritual and vital forces of men” (Aliyeva, 136).

The same ornamental motif, for example a combination of triangles in one direction (the top of one resting at the base of another), according to A. K. Pisarchik and M. A. Khamidzhanova (215), had several names among Tajiks: *dumaki bosha* (a tail of a red-footed falcon), *rahak* (a path), *rahband* (closing the way for evil spirits); Kyrgyz and Kazakhs called it *tyrnaqatar* (a string of cranes). The latter can be considered as a visual projection of movement. In our opinion, the idea of a Road/Path appears in this motif, which can be interpreted differently depending on the use in the overall composition of the product. For example, as an edging motif (border) of the product it most likely expresses a protective function, a kind of “closing the way to evil forces”.

The motif of the triangle with the top up (usually *tau* – mountain) or their sequence, called *tuye orkesh* (camel hump), according to Kazakh, symbolizes prosperity, addition to the family and herd. As you know, the mountain in Turkic mythology is a symbol of the spiritual Path, the ascent of the spirit, while a chain of such figures can also mean protection. The figure itself is a divine sign, the personification of aspiration upward, and a symbol of life. In meaning, it is close

to the World Mountain, which unites all three worlds – heavenly, earthly and underground. And the triangle with the top down symbolized “the womb of a woman associated with ideas about fertility” (Fakhretdinova 55). The same triangular motif, called *emshek* (breast) by the Kazakhs, was also interpreted as a symbol of fertility. Thus, the triangle with the top up indicates the masculine origin, and the top down indicates the feminine one, i.e. the same figure expresses the opposition of masculine and feminine origins.

In turn, the combination of triangles, where their tops are directed in opposite directions, is called in Tajik *kelinu khushdoman* – a bride and a mother-in-law, since in families these representatives of two generations often quarrel and hold opposite views on everything, according to A. K. Pisarchik and M. A. Khamidzhanova (215).

Another element often found in *quraq* is a square (*sharshy*). The Kazakhs considered it a sign of the earth, home. J.-P. Roux notes that the Turkic concept of the structure of the World says that there is a Center of the World in the form of a square that covers the Celestial dome, with the exception of four corners (211–212). Perhaps that is why the square in the patchwork technique occurs in various combinations. The most popular one – a small square placed in the center of a large square contrasting in color – is called by the Tajiks *chashmaki gov* (an eye of a cow/ox); and the Kyrgyz and Kazakhs call it *bota koz* (an eye of a camel). According to experts, this is one of the oldest and most common elements of patchwork ornament – both geographically and in its application in a wide variety of things (Pisarchik and Khamidzhanova, 215). It is especially often found on children's things, pillows, blankets, wedding curtains. Another variant of the patchwork ornament *bota*

koz is a rhombus in a square. Hence, it is understood as a magical pattern personifying fertility, reproductive functions, and protection.

In big objects, it is combined with various shapes. In general, *sharshy* in the Turkic culture is a symbol of stability, which is associated with the four cardinal directions, corresponds to the elements of the earth and is a sign of the material world. The creation of an ornamental motif from a chain of squares, contrasting in color, in our opinion, is a visual metaphor of life or an artistic device that allows you to express the doubled and even tripled power of a sign/symbol. It is noteworthy that the complex medallion from *bota koz* is called by the Kyrgyz *kattama quraq* (apparently from *katlama quraq*, i.e. *quraq* in the form of puff pastry), experts say (Pisarchik and Khamidzhanova 216).

The combination of a square and triangles forming a star-shaped figure is called *zhuldyz* by the Kazakhs; *guli guza* by Tajiks (cotton pattern), who also named a composite and multi-patterned one *guli chandgula*; and Kyrgyz called it *chulduzquraq* (star pattern). It seems that the “imprinting” of the cotton flower in the *quraqs*, for example, among the Tajiks, is explained by the direct dependence of well-being on the harvest, and among the Kyrgyz and Kazakhs, the stars express sacralization of heavenly bodies as such influencing the successful pastoral activity of nomads.

Another most popular motif of patchwork is the rhombus. In it (the connection of the bases of two triangles), some scholars see a union of opposites – male and female, heavenly and earthly symbolizing the union of two worlds, the beginning of a new life (Boguslavskaya 137). In addition, scholars note that the rhombus is the oldest image of a person (according to informants of Pisarchik and Khamidzhanova 219). Analyzing some Karakalpak artifacts, I. Boguslavskaya believes that the rhombus,

as the most stable element of the ornaments of the Karakalpak applied art, is associated with the ideas of the Ancestral Mother and is a symbol of fertility and family (138). For example, a carpet with a rhombic ornament is considered a symbol of the Umai Turkic goddess.

The Kazakh *quraq* often uses the motif of *ush koz* (three eyes). The motif of three rhombuses is a classic technique in the decorative and applied arts of many peoples of Eurasia symbolizing the tree of life. Three rhombuses connected in one chain vertically personified the three-part system of the universe embodied in the world tree, writes A. M. Sekeyeva (176). But, in general, rhythmic repetition of the same element can be considered as a way to strengthen the main idea that demonstrates the special power of the composition. Also, *ush koz* can demonstrate the idea of the all-seeing eye (the divine principle).

The Kazakhs call a chain of four rhombuses *tort tuligi say*; in our opinion, it metaphorically reflects the expression *tort tulik – ma*. This is a popular understanding of the sacredness of four types of livestock: camels, horses, cows and sheep-goats. They, being the main source of life support, also served as a kind of zoomarkers of the sacred world, because in the understanding of the Kazakhs: *shki – saytannan* (goat – from the devil); *koi – ottan* (ram – from the fire); *tuye – sordan* (camel – from the earth); *zhylky – zhelden* (horse – from the wind); *siyr – sudan* (cow – from water). In this form, the nomads imagined four natural elements: fire, air, earth and water, and such a motif in *quraq* was often used in the decoration of pillowcases. In this case, the motif is intended to reflect the idea – “to increase wealth, to give offspring”, to bring in a “fertile beginning”, A. M. Sekeyeva notes (178).

Another common motif in the patchwork technique of the peoples of Central Asia

is the cross, the crosspiece. This element symbolizes “the basic laws of being, the solar symbol, as well as the symbol of the center, a sign ordering space, giving orientation, pointing to the four cardinal directions” (Sekeyeva 182). It is known that in various mythological systems, the world center was endowed with maximum sacred power, was a source of order, a place of creation. At the same time, the sign center could be marked by another smaller sign of the same size, clearly acting as a microcosm and the “source” of the entire image. Thus, the cruciform figures known from ceramic decor since the Neolithic time were associated with an idea of the Sun, and, accordingly, heavenly, divine patronage, which was reflected not only in the *quraq*, but also in the entire decorative and applied art of Central Asia.

One of the variants of the cross among the Kazakhs is called *bestanba*, which is mainly interpreted as a sign – the center of ordered space, the presence of the family head. In general, there are about more than 40 variants of the ornament of Kazakh patchwork quilts, which reflect the most significant cultural universals: protection of the sky (*zhuldyz* – star, *ay* – moon, etc.), ideas of fertility (*irek* – zigzag, *kempir kosak* – rainbow, etc.), protection and prosperity (*kos muyiz* – motif of paired horns, *koshkar muyiz* – motif of a ram’s horn, etc.) and many others.

The traditional name of the technique – *quraq* derived from the word *quru* revealed two meanings of this word. The first one – “death”, “to die”, “to disappear”, “to vanish”, “to be destroyed”, and the other one – “creation”, “to create”, “to compose”, “to build”, “to connect” – demonstrate two mutually exclusive semantic meanings: “from destruction to creation”, which is basically laid down in the very semantic content of patchwork products: from death to birth, from chaos to harmony, from a funeral to a wedding,

etc., which we interpret as a symbolic expression of the world duality, and the patchwork itself is according to I. V. Oktyabrskaya and Z. K. Suraganova is a material expression of “symbol of the balance of opposites” (437). In addition, the patchwork sewing among Azerbaijanis called *gurama* (literally tied, connected) also reflects the idea of connecting/uniting parts into a whole. This perfectly reflects the tradition of distributing rags (*zhyrtys*) to all those present at important events – a wedding, a birth of a baby, a funeral of the very old people – as common among many peoples of Central Asia. It was believed that the multiplicity of patches affects abundance: the increase of offspring, the multiplication of property, producing offspring of livestock, etc. Women of Central Asia still believe that receiving scraps from any celebration presupposes a speedy and successful holding of such a celebration already in their family, and “not-receiving” it can turn into a deep offense and cause for disagreement in the women’s community.

In general, the ornamental composition of the *quraq* and its elegance depended on the level of skill, but all its technical nuances preserved the understanding of the patchwork product as a reflection of the Universe, a family amulet, and its presence in the dowry is interpreted as a kind of a talisman of a young, newly created family.

As can be seen from the above materials, sometimes one element and its combinations by different ethnocultures (even living in one region) projects several meanings, i.e. compositions can be multi-valued, and detailed identification of all levels of meaning seems to us a very difficult task due to the lack of a full amount of information for modern scholars on the peculiarities of the traditional patchwork technique of the region. Unfortunately, the earliest artifacts date

back to the end of the XIX century – the beginning of the XX century (without taking into account the elements of patchwork found in the Pazyryk mounds). Thus, the meaning perception of meaning of a visual appeal depends on many cultural, historical, and situational nuances; it is very ephemeral and can change depending on the context.

However, it is unequivocal that in traditional culture, works of art were closely associated with magic and ritual (wedding, funeral, the practice of venerating sacred places, etc.), and frequently repeating the same visual metaphors reflect stable formulas for describing certain plots and ideas about the World, which had a great pragmatic value.

Due to its relatively simple and harmonious structure, *quraq* has become widely spread all over the world; and a succinctly philosophically “unwanted” patch (“not sewn” into the system of the universe) is expressed in the Kazakh concept of *zhety zhut* (seven troubles): an unwanted word, a depopulated land, a lake without birds, a people without a leader, a brave husband deprived of his homeland, an old man deprived of his peers and – unstitched patches. So, according to E. Gyul, unstitched patches are perceived as the destruction of ties – kindred, social, natural. In turn, the sewn *quraq* is a model and a guarantor of the integrity of the world (84).

Results

Creating a New Harmony: *quraq* in the Contemporary Art of Central Asia. *Quraq* as a symbol and image often appears in paintings of Central Asia. An example of this is the work of a number of artists: Meirzhan Nurgozhin, Duzhan Magzumov, Zuhur Khabibulanev, Maksujon Mirmukhamedov, Yuritanbek Shigayeva, Gulnur Mukazhanova and many others.

Quraq korpe literally becomes one of the iconic elements of work of Kazakh artist Meirzhan Nurgozhin. These are such works as *Red Shoes* (2017); *Baldauren* (2019); *To the Hunt* (2019); *Patchwork Quilt* (2019), and the latter has many earlier author’s versions; *Guest* (2021), etc. In almost any painting by the artist, *quraq* is associated with childhood, with children. Analyzing his work, G. K. Shalabayeva writes: in Meirzhan’s works, it is felt that the pictures of the world and nature drawn by him come from within, from the soul, from memory, that everything that he draws is familiar to him not from postcard views for tourists, they come from his childhood. As a boy, he spent all his summer holidays with his relatives – shepherds in a village and on pastures. Hence, there is deep folk flavor, the national mentality.

The artist plays with the plot of the *quraq korpe* in various ways: any work where the artist uses the *quraq korpe* is firmly connected with the world of childhood, creating a special flavor and, as it were, centering and emphasizing the visual narrative of the Universe, starting from home. The *To the Hunt* (see fig. 1) captures a game of children, where two boys are sitting on a horse on a bright *quraq korpe*, and a little girl is watching everything that is happening. Here, *quraq* with its naturally bright structure contrasts sharply with the almost monotonously blue sky, attracting viewers attention but still not distracting viewers from the plot – the children’s games. *Quraq korpe* for an artist is a thing, undoubtedly, connected with children, with childhood memories – bright, shining joyful colors like the blanket itself.

The composition of a Kokshetau artist – Duzhan Magzumov of *Azhemnin Tany* (2008) – attracts attention, which we consider as a kind of continuation of the eternal spiritual path of each of us. This path begins with our birth and lasts a lifetime. The work is devoted to the



Fig. 1. Meyrzhhan Nurgozhin. "On the Hunt". 2019. Canvas, oil. Source: <https://zhaukhar.kz>

mundane and at the same time deeply sacred process of preparing the morning meal by *Azhe*. Against the background of a powerful tree – the earthly embodiment of the World Tree – *Bayterek*, white mare and *kubi* (dishes for whipping *kumis*), *Azhe* is bending over and melting *samauryrn*. At the first glance, a small patchwork quilt – *quraq korpe*, which an elderly woman is holding in her hands, catches the eye. Such a *korpe* in the traditional culture of the Kazakhs represents the Universe, the macrocosm in miniature. By sewing bright fabric scraps into a single canvas for the *korpe*, Kazakh women seemed to revive the archaic myths of creation, each time repeating the ritual where the Creator-Tengri creates the sun, the moon, rainbow, rain, clouds, flowers and everything around. So everyone starts their day with the act of creation. She performs ordinary magic every morning, connecting scraps of momentary events into a life canvas. Moreover, it preserves the life and way of life of the native *Kokshe*, and with it the universe of Kazakh culture as a whole.

Elements of *quraq* are also present in the paintings of the famous Tajik artist Zuhur Khabibulayev. For example, his *Bazaar* (1972), which depicts sellers of traditional textiles and a little boy looking at what is happening with curiosity. The central figure is a woman in a bright

turquoise dress, holding a small *korpe* in her hands, and the whole background of the painting is covered with blurred, but perceptible *kurok*, combining the composition into a single whole – a motley picture of life. In general, all the artist's works are distinguished by their energy, color preferences, and dynamic drawing (*Hotel Nurek*, 1962; *Pamir Still Life*, 1964; *Bahor*, 1967; *Thirst*, 1972), etc.

The theme of Khabibulayev's art is life in all its diversity, where the particularity of the trigger as a colouristic device occupies a special place for expressing his creative ideas and intentions. Thus, an indirect influence of the traditional *quraq* is also expressed in the artistic techniques of artists. An example of this is the work of another Tajik artist Maksudzhon Mirmukhamedov, whose works are built on the principle of a patchwork canvas – a combination of bright and contrasting colors, as well as various geometric shapes. These are *Family Hearth* (2022), *Pomegranate Love* (2022), etc.

The work of Kyrgyz artists also stands out in the line under study. For example, Juristanbek Shigayev expresses an idea of connecting the parts into a whole in a slightly different form: a synthesis of traditional folk ornaments, predominantly geometric in form. His creative method is clearly traced in such works as *Manas* (2002), *Manas's Tamga* (2002) and others.

The Uzbek *kurok* comes to life in a modern way in the work of the famous artist, graphic artist, and master of patchwork sewing Toir Sharipov. The source of his inspiration is traditional Uzbek textiles, through which he reflects the images, signs and stylistics of traditional culture in the best possible way. "Through the interpretation of the language of textiles in his works, he creates his own special world in which people can turn into an ornament and, conversely, cities gather from scraps, and we begin to feel their rhythms,

sounds...”, said art critic K. Akilova (Akilova 2022) at the artist’s exhibition.

The creations of an outstanding artist of modern Uzbekistan – Vyacheslav (Yura) Usseinov, who fruitfully experiments in a variety of techniques: tapestry, knitting, patchwork, etc., are no less interesting. He is rightfully called the discoverer of a new direction – fractal verismo, the essence of which lies in a simple idea – copying and scaling simple shapes and their various combinations. This idea, in our opinion, is quite correlated with the rules of shaping in the traditional patchwork of the peoples of Central Asia.

Such projects of the artist as: *Ossuary for Texts and Dust* (2020), *Coastline: Dry Dung Fuel* (2021), etc. are attractive. If in the first project, the artist, taking the meaning of an ancient burial vessel as a conceptual basis, projects it onto the modern construction boom and pandemic, then in the second, the author refers to the dung exclusively in a positive way, as a traditional energy carrier. But, nevertheless, the artist in this project seeks to emphasize the problem of the “indefinite”, connecting the “dung age” and the “era of global energies” with an artistic line.

In the context of this study, the following works of Usseinov are significant: *The Spring* (2001), *Based on Samarkand Architecture* (2008), *Based on Bukhara Architecture* (2009), *Geometry of Time* (2011), *Abduction of the Swastika* (2013) and many others. Some of the listed works of the author are made in a real patchwork technique, while other techniques of patchwork sewing are used as a formative element of the artistic space.

The Usseinov’s work of *The Spring* (2001), made in a mixed technique, is an almost square textile fabric, where a diamond-shaped figure enclosed in a square is placed in the center (see fig. 2). The predominant blue and light-blue color of the central figure resembles the “eye” of a spring – a source

of the purest water, metaphysically – a source of fertile energy.

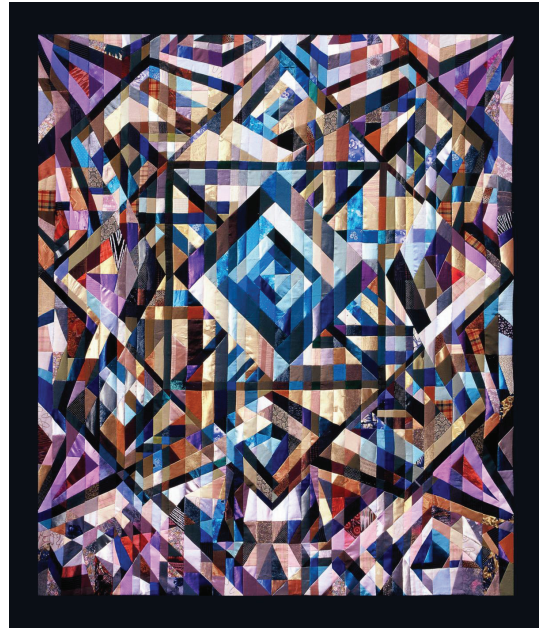


Fig. 2. Vyacheslav (Yura) Usseinov. “The Spring”. 2001. Mixed media.

Source: http://useinov.uz/images/pages/fractal_objects/pohishenie_svastiki/32-po-motivam-samarkandskoj-arkhitektury.jpg

Conceptually, such works of the artist as *Based on Samarkand Architecture* (2008) and *Based on Bukhara Architecture* (2009) are solved identically. The mysterious image of these ancient cities could not be better conveyed with the help of patchwork technique. Peering into the geometric patterns of these textile canvases, it’s like “walking” through the ancient streets of Samarkand and Bukhara, absorbing their especial aura.

Exploring the phenomenon of *quraq* in work of contemporary artists of Central Asia, it is impossible not to mention a work of another Kazakh artist – Sultan Ilyayev. Describing his multifaceted work, art critic K. Mukazhanova writes: “A diverse set of visual elements, given in various variations, refers to Kazakh ornaments, with its invariable rapports. And the color elegance – to the *quraq-korpe*, patchwork quilt, to the *bau* and *bascur*, and to the entire interior of the yurt, abundant with ornamented

things” (15). It would be legitimate to add here that not only the color, but also the principle of dividing space itself, and in some paintings there are direct analogs with the Kazakh *quraq korpe*. We would include such works of the author as *At the Mirror* (2012), *Bride* (2013), *Aul* (2007), *Kobyz-dombra* (2010), etc.

Patchwork mosaic as a formative technique can be traced in other genres of visual art – murals. For example, Kazakhstani artists Yerzhan Tanayev and Akkali Zakir (Tigrohaud crew creative group) create murals that decorate the buildings of Astana, Almaty, Karaganda, and other cities of Kazakhstan. For example, the image of the great Kazakh *kuishi* Kurmangazy was built by artists precisely on the principle of patchwork mosaic, where warm yellow-brown colors dominate: the color of *kobyz*, wood and sun. As the artists themselves admit, such a technique requires the viewer to be attentive, it is necessary to “peer” into the geometry of shape and color in order to catch all the nuances of composition and image.

In the studied aspect, the works of Gulnur Mukazhanova also require attention. In her project with the symbolic name of *False Hope, or the Moment of the Present* (2019), 28 canvases made of brocade, lurex and velour were presented. In choosing bright and shiny materials, the artist refers to the Kazakh custom of presenting pieces of fabrics as gifts for weddings and other celebrations. However, Mukazhanova clarifies, these fabrics are so impractical that most often they are simply overdone. This is how the ancient rite in the modern world turns into a formal exchange of information, E. Minkina notes. Perhaps that is why in the artist’s work *The Moment of the Present* (see fig. 3) we no longer see a clearly structured space, but a kind of chaotic color composition. But, nevertheless, pieces of these tissues, in the words of M. A. Blumin, “generate

vibrations and fluctuations of spatial zones” (646).

Of course, the patch and the technique of its execution inspire not only artists of Central Asia. In Art History, we know many examples of creative experiments that have led to various discoveries. One of such productive examples is the work of Sonia and Robert Delaunay. Describing their work, M. A. Blyumin notes that their experiments with patchwork technique led to the creation of the first simultaneous works. ...the patchwork quilt played a special role in the development of avant-garde art, becoming an artifact with a powerful creative potential, the scientist writes (649).



Fig. 3. Gulnur Mukazhanova. “The Moment of the Present”, 2020. Brocade, lurex, velour, pins, collage, mixed media. Fragment. Source: gulnurmukazhanova.com

Conclusion

In this article, an attempt was made to comprehend the phenomenon of *quraq* from the point of view of the semiotic approach, where all the “information” transmitted through it is interpreted by us in the most general way as a relationship between a sign carrier (patch) and the whole community, where the patch is allocated the role and functions of a certain “harmonizer” of relations designed to protect and protect people and also contribute to the social affirmation, “legitimization” of the changes that it fixes (wedding, birth, funeral, initiation, etc.).

Therefore, in our opinion, until today in the minds of the peoples of Central Asia, the conviction remained that with the help of a cloth patch – the most important ceremonial element, it is possible to achieve the desired goals and have a beneficial effect on the course of certain events in a person’s life, which is reflected in modern art. It is sometimes directly, and sometimes indirectly in the form of an artistic device.

Used in the creation of images of contemporary art in Central Asia,

the *quraq* is a visual metaphor can be considered as an artistic means by which people treat each other, with Higher Powers, asking for the same thing as many centuries ago: to grant light and harmony, to drive away darkness, to provide protection... And here the technologies of the realization of the artwork do not matter. The idea of a visual message is essential, and it is known that it does not depend on technology.

Авторлардың үлесі

Ж. Н. Шайгозова – идеяны, негізгі мақсаттар мен міндеттерді тұжырымдау, мақала үшін алынған мәліметтерді жинау және түсіндіру, зерттеу жүргізу.

А. І. Ибрагимов – қолжазбаны безендіру, графикалық материалмен жұмыс, мәтінді өңдеу және редакциялау.

Вклад авторов

Ж. Н. Шайгозова – формулировка идеи, ключевых целей и задач, сбор и интерпретация полученных данных для статьи, проведение исследования.

А. И. Ибрагимов – оформление рукописи, работа с графическим материалом, переработка и редактирование текста.

Contribution of authors

Sh. Z. Shaigozova – formulation of the idea, key goals and objectives, collection and interpretation of the data, obtained for the article, conducting research.

A. I. Ibragimov – manuscript formatting, work with graphic material, text processing and editing.

References

- Agibayeva, Aigerim, and Natalia Volodeva. "Creative Interpretation of Decorative Elements of Central Asian Traditional Costume in Collections of Modern Fashion Designer." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 3, no. 4, 2018, www.cajas.kz/journal/article/view/171. Accessed 23 December 2022. (In Russian)
- Akhmedova, Nigora. "Tradicionnii tekstil v konceptualnom diskurse Centralnoi Azii." ["Traditional Textiles in the Conceptual Discourse of Central Asia."] *Theory and Concept of Creative Space in Decorative and Applied Art and Contemporary Artistic Practices*, proceedings of the International Scientific Conference. 26 April 2022, T. K. Zhurgenov KazNAA, edited by Kaldygul Orazkulova. Almaty, T. K. Zhurgenov KazNAA, 2022, pp. 132–138. (In Russian)
- Aklova, Kamolla. "Sovremennye khudozhniki Uzbekistana. Toir Sharipov." ["Contemporary Artists of Uzbekistan. Toir Sharipov."] *Risunoc.com*, www.risunoc.com/2014/12/toir-sharipov.html. Accessed 25 December 2022. (In Russian)
- Aliabieva, Liudmila, and Anna Furse. "Fashion Meets Performance: Costume, Clothing and the Performing Body." *PRAXEMA. Journal of Visual Semiotics*, issue 3 (33), 2022, pp. 153–168. DOI: 10.23951/2312-7899-2022-3-153-168. (In Russian)
- Alieva, Zafara. *Zhenskie yuvelirnye ukrasheniya karakalpakov XIX–XX vv. [Karakalpak Women's Jewelry of the XIX–XX Centuries]*. 2004. Tashkent. Scientific Research Institute of Art Studies of the Academy of Arts of Uzbekistan, PhD thesis. www.dissercat.com/content/istoriya-ravzitiya-yuvelirnogo-iskusstva-tadzhikov. Accessed 25 December 2022. (In Russian)
- Bayburin, Albert. "Semioticheskie aspekty funktsionirovaniya veshchei." ["Semiotic Aspects of the Functioning of Things."] *Etnograficheskoe izuchenie znakovykh sredstv kultury [Ethnographic Study of Iconic Means of Culture]*, edited by Alexander Mylnikov. Leningrad, Nauka, 1989, pp. 63–101. (In Russian)
- Blumin, Marina. "From a Patchwork Blanket to Avant-Garde Art." *Actual Problems of Theory and History of Art*, vol. 8, 2018, pp. 645–651. DOI: 10.18688/aa188-7-63. (In Russian)
- Boguslavskaya, Irina. *Karakalpakskiy ornament: obraz i smysl [Karakalpak Ornament: Image and Meaning]*. Almaty, MITSAI, 2019. (In Russian)
- Buscemi, Francesco. "The Aryan Race of Animals. The Role Played by Colour in the Visual Semiotics of Nazi Propaganda." *The American Journal of Semiotics*, vol. 37, no. 3–4, 2021, pp. 329–350. DOI: 10.5840/ajs20223775.
- Dumnova, Elnara. "Visualization of Traditional Aesthetic Principles in Modern Architecture of Japan." *PRAXEMA. Journal of Visual Semiotics*, issue 4 (34), 2022, pp. 82–101. DOI: 10.23951/2312-7899-2022-4-82-101. (In Russian)
- Fakhretdinova, Dilyara. *Yuvelirnoe iskusstvo Uzbekistana [Jewelry Art of Uzbekistan]*. Tashkent, Publishing House of Literature and Art, 1988. (In Russian)
- Gyul, Elmira. "Patchwork Miracle the Union of Recycling." *Uzbekistan Airways*, no. 1, 2019, pp. 80–85. (In English)

Kotlyar, Elena. "Ethno-Cultural Parallels in the Semiotics of the Architectural Decor of Modern Style Period in Simferopol." *PRAXEMA. Journal of Visual Semiotics*, issue 3 (21), 2019, pp. 98–112. DOI: 10.23951/2312-7899-2019-3-98-112.

Lotman, Mikhail. *Struktura khudozhestvennogo teksta. Analiz poeticheskogo teksta [The Structure of a Literary Text. Analysis of the Poetic Text]*. St. Petersburg, Azbuka-Atticus, 2018. (In Russian)

Minkina, Elmira. "Pechvork i khudozhestvennye praktiki. Chast' I." ["Patchwork and Artistic Practices. Part I."] *Artgid*, 25 July 2022, www.artguide.com/posts/2444. Accessed 25 December 2022. (In Russian)

Mukazhanova, Kulzhazira. "Kartina mira Sultana Ilyaeva." ["The Picture of the World of Sultan Ilyayev."] *Album: Sultan Ilyayev*. Almaty, Elnur Media Center, 2021, pp. 8–19. (In Russian)

Mukhtarova, Gaini. "Mozaichnaya kartina mira loskutnogo shitya 'quraq'." ["Mosaic Picture of the World of Patchwork Sewing 'Quraq'."] *Nasledie Velikoy Stepi [Heritage of the Great Steppe]*, edited by Anarbek Ongaruly. Astana, National Museum of the Republic of Kazakhstan, 2017, pp. 123–132. (In Russian)

Naurzbayeva, Almira, and Aman Ibragimov. "Contemporary Kazakh Crafts in the Focus of Ethno-Symbolism: Methodological Aspects." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 7, no. 2, 2022, pp. 28–40. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.575.

Oktyabrskaya, Irina, and Zubayda Suraganova. "Kurak i zhyrtys v traditsionnoi kazakhskoi kulture." ["Quraq and Zhyrtys in Traditional Kazakh Culture."] *Problemy arkhologii, etnografii, antropologii Sibiri i sopredelnykh territorii [Problems of Archeology, Ethnography, Anthropology of Siberia and Adjacent Territories]*, vol. 16, 2010, pp. 435–438. (In Russian)

Pissarchik, Antonina, and Mukaddama Khamidzhanova. "Uzornye izdeliya iz kusochkov materii (kuroma ili kurak)." ["Patterned Products Made of Pieces of Cloth (Kuroma or Quraq)."] *Tadjiki Karategina and Darvaza [Tadjiks of Karategin and Darvaza]*, edited by Antonina Pissarchik. Dushanbe, Publishing House Donish, 1970, pp. 203–224. (In Russian)

Roux, Jean-Paul. "Tängri: Essai sur le Ciel-Dieu des Peuples Altaïques." *Revue de l'Histoire des Religions*, no. 2, 1956, pp. 173–212. DOI: 10.3406/rhr.1956.7087. (In French)

Sadykova, Gulzat. *Simvoly v kyrgyzskoi kulture [Symbols in Kyrgyz Culture]*. Bishkek, Kyrgyz State University of Construction, Transport and Architecture, 2014. (In Russian)

Sekeyeva, Anar. *Traditsionnye loskutnye izdeliya kazakhov [Traditional Patchwork Products of Kazakhs]*. Almaty, Almatykitap, 2022. (In Russian)

Shalabayeva, Gulmira. "'Tsvetushchie sady i znoinoe leto'. K voprosu ob osobennostyakh tvorcheskogo metoda." ["'Blooming Gardens and Sultry Summer.' On the Question of the Features of the Creative Method."] *Kasteyev readings*, proceedings of the science and practical conference. 2015, A. Kasteyev State Museum of Arts, Almaty, pp. 4–23 (In Russian)

Skaggs, Steven. "The Semiotics of Visual Identity." *The American Journal of Semiotics*, vol. 35, no. 3–4, 2019, pp. 277–307. DOI: 10.5840/ajs20201257.

Terletskiy, Nikolay. "K voprosu o roli loskutov tkani (latta-band) na mazarakh Tsentralnoi Azii." ["On the Question of the Role of Cloth Patches (Latta Bands) in the Mazars of Central Asia."] *Lavrovskii sbornik: Materialy Sredneaziatsko-Kavkazskikh issledovaniy. Etnologiya, istoriya, arkhologiya, kulturologiya* [The Lavrov Collection: Materials of Central Asian-Caucasian Studies. Ethnology, History, Archeology, Cultural Studies], edited by Inga Stassevich. St. Petersburg, MAE RAN, 2007, pp. 118–122. (In Russian)

Volodeva, Natalya, et al. "Traditional Kazakh Costume as the Objectification of the Mythopoetical Model of the World." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 3, no. 1, 2018, www.cajas.kz/journal/article/view/24. Accessed 23 December, 2022. (In Russian)

Zantides, Evripides. "Signs of National Identity in the Graphic Design of Cypriot Print Advertisements." *The American Journal of Semiotics*, vol. 36, no. 3/4, 2020, pp. 315–349. DOI: 10.5840/ajs202112667.

Жанерке Шайгозова

Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университеті (Алматы, Қазақстан)

Аман Ибрагимов

Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университеті (Алматы, Қазақстан)

**ОРТАЛЫҚ АЗИЯНЫҢ ЗАМАНАУИ ӨНЕРІНДЕГІ «ҚҰРАҚ»:
СИМВОЛДЫҚ ТІЛ ЖӘНЕ КӨРКЕМ МӘТІН**

Аңдатпа. Қазақтарда «құрақ» деп аталатын маталар қиығы және олардан жасалған бұйымдар Орталық Азия халықтарының мәдени тәжірибесінде бұрын және қазір ерекше орын алады, ал бүгін заманауи өнерде бейне ретінде де, көркемдік тәсіл ретінде де қайта өркендеп жатыр. Бұл оның кең экспрессивті техникалық және көркемдік, семантикалық және коммуникативті мүмкіндіктерімен түсіндіріледі.

Мақала авторлары «құрақ» термині ретінде дәстүрлі құрақ құрау техникасы және осы техникада орындалған барлық бұйымдар деп түсінеді. Семиотика тұрғысынан заманауи өнер туындыларын талдау құрақ (белгі және символ ретінде) этномәдени ақпаратты кодтаудың әртүрлі тәсілдерін көрсетуге қабілетті екенін айқындады.

Бұл зерттеудің негізгі әдістемелік құралы семиотикалық тәсіл болып табылады. Мұнда құрақ семантика деңгейінде символдық тілдің белгісі ретінде қарастырылады, ал прагматика тұрғысынан белгі (құрақ) мен оны қолданатындар (суретші, көрермендер) арасындағы қатынасты бейнелейтін мәтін ретінде қарастырылады. Зерттеуде, сонымен қатар, бақылау, салыстыру, талдау және синтездеудің жалпы ғылыми әдістері қолданылды. Бұл тәсіл заманауи визуалды өнерді зерттеуде өзекті деп ойлаймыз.

Орталық Азияның заманауи суретшілерінің семиотикалық көзқарасы мен көркемдік тәжірибесіне сүйене отырып, бұл зерттеу отандық мәдениеттану мен өнертанудың жаңа векторларын көрсетуге бағытталған.

Дәстүрлі құрақ бұйымдары саласындағы зерттеу материалдары Ресей этнографиялық мұражайының (2019–2021 жж.) қорларында, Қазақстанның бірқатар өлкетану мұражайларында, сондай-ақ халықаралық құрақ көрпе мұражайында (Небраска, АҚШ) ұсынылған Орталық Азия аймағының онлайн коллекцияларын зерттеу бойынша далалық зерттеулерінен алынды.

Мақала Қазақстан Республикасы Жоғары білім және ғылым министрлігінің АР09259280 «Қазақ мәдениетінің тілдері этникалық бірегейліктің негізі ретінде: семиотика және семантикасы» жобасы аясында дайындалған.

Тірек сөздер: өнер, Орталық Азия, маталар құрағы, құрақ, салт-дәстүрлік тәжірибе, мәдениет тілі, көркем мәтін.

Дәйексөз үшін: Шайгозова, Жанерке, және Ибрагимов, Аман. «Орталық Азияның заманауи өнеріндегі “құрақ”: символдық тіл және көркем мәтін». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, № 1, 2023, 49–65 б. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.653.

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.

Жанерке Шайгозова

Казахский национальный педагогический университет имени Абая (Алматы, Казахстан)

Аман Ибрагимов

Казахский национальный педагогический университет имени Абая (Алматы, Казахстан)

**«ҚҰРАҚ» В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ:
СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ**

Аннотация. Лоскут ткани и изделия из него, называемые у казахов «құрақ», в прошлом и сейчас занимают особое место в культурной практике народов Центральной Азии, а сегодня происходит его ренессанс в современном искусстве как в качестве самого образа, так и в качестве художественного приема. Это объясняется его широкими выразительными технико-художественными, семантическими и коммуникативными возможностями.

Под общим термином «құрақ» авторы статьи понимают традиционную лоскутную технику как таковую и все многообразие изделий, выполненных в этой технике. Анализ современных произведений искусства с точки зрения семиотики показал, что лоскут (как знак и как символ) способен продемонстрировать различные способы кодировки этнокультурной информации.

Основным методологическим инструментом настоящего исследования выступает семиотический подход, где лоскут на уровне семантики рассматривается как знак символического языка, а с позиции прагматики как текст, репрезентирующий отношения между знаком (лоскутом) и теми, кто его использует (художником, зрителем). В исследовании также использованы и общенаучные методы наблюдения, сравнения, анализа и синтеза. Думается, что этот подход актуален в исследовании современного визуального искусства.

Опираясь на семиотический подход и художественный опыт современных художников Центральной Азии, данное исследование стремится продемонстрировать новые векторы отечественной культурологии и искусствоведения.

Материалом изучения в области традиционных лоскутных изделий выступили полевые исследования по изучению фондов Российского этнографического музея (2019–2021), ряда краеведческих музеев Казахстана, а также онлайн-коллекции Центрально-Азиатского региона, представленные в Международном музее лоскутного одеяла (Небраска, США).

Статья подготовлена в рамках проекта Министерства высшего образования и науки Республики Казахстан АР09259280 «Языки казахской культуры как основа этнической идентичности: семиотика и семантика».

Ключевые слова: искусство, Центральная Азия, лоскут ткани, құрақ, ритуально-обрядовая практика, язык культуры, художественный текст.

Для цитирования: Шайгозова, Жанерке, и Аман Ибрагимов. «Құрақ» в современном искусстве Центральной Азии: символический язык и художественный текст». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, № 1, 2023, с. 49–65. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.653.

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

Авторлар туралы мәлімет:

Жанерке Наурызбаевна Шайгозова — педагогика ғылымдарының кандидаты, Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университетінің көркемдік білім беру кафедрасының қауымдастырылған профессоры (Алматы, Қазақстан)

Аман Илесович Ибрагимов — педагогика ғылымдарының кандидаты, Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университетінің көркемдік білім беру кафедрасының аға оқытушысы (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Жанерке Наурызбаевна Шайгозова — кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор кафедры художественного образования Института искусств, культуры и спорта Казахского национального педагогического университета имени Абая (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-8167-7598
email: zanna_73@mail.ru

Аман Илесович Ибрагимов — кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры художественного образования Института искусств, культуры и спорта Казахского национального педагогического университета имени Абая (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0003-3203-4961
email: aman.07@inbox.ru

Authors' bio:

Zhanerke N. Shaigozova — PhD, Art Education Department, Institute of Arts, Culture and Sports, Abay Kazakh National Pedagogical University (Almaty, Kazakhstan)

Aman I. Ibragimov — PhD, Art Education Department, Institute of Arts, Culture and Sports, Abay Kazakh National Pedagogical University (Almaty, Kazakhstan)

КАЗАХСКАЯ (КИІЗ ҮЙ) И КЫРГЫЗСКАЯ (БОЗ ҮЙ) ЮРТА В АСПЕКТЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО СЕМИОЗИСА

Альмира Наурзбаева¹

¹ Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
(Алматы, Казахстан)

Аннотация. Казахская (киіз үй) и кыргызская (боз үй) юрта, представляя собой предметный мир культуры, выступают как текст, с каждым прочтением которого открываются его новые смыслы. Цель данного исследования в том, чтобы рассмотреть возможности анализа этнокультурного кода и семиозиса юрты в аспекте методологии культурной семиотики Юрия Лотмана, основанной на «презумпции семиотичности», обеспечивающей перспективы междисциплинарного подхода к феномену текста и культуры.

Семиология и ее возможности находить новые способы «разглядеть» мир, сокрытый в знаках, актуализировала обращение к языковой картине мира как вербально выраженной национальной картине мира. В юрте переплетались архитектурное мастерство, архитектура, искусство. В центре анализа концептосфера как подсистема семиосферы. Используются методы визуальной семиотики в сочетании с принципами геосемиотики, которая рассматривает принципы социального означивания пространства. Использован также частный аспект метода визуальной антропологии для толкования цветообозначения кыргызской юрты.

Неслучаен акцент на этническом (казахском и кыргызском) назывании юрты, поскольку только в аутентичном языковом выражении культурный артефакт может обсуждаться как концепт. Юрта рассматривается как концепт «дом», обладающий универсальным и этнически особым значением, заключенный в его этимологии. Рассмотрен вопрос о причинах различия в номинировании юрты в казахском и кыргызском языках: «киіз үй» и «боз үй».

Поиск этнокультурной стратегии семиозиса казахской киіз үй и кыргызской боз үй юрты показал перспективность применения семиотических стратегий в изучении как объектов современной культурной среды, так и артефактов традиционной культуры. Новые подходы позволят преодолеть стереотипы в толковании смыслов культурных знаков.

Ключевые слова: семиозис, казахская юрта (киіз үй), кыргызская юрта (боз үй), этнокультура, концепт, семиосфера, геосемиотика.

Для цитирования: Наурзбаева, Альмира. «Казахская (киіз үй) и кыргызская (боз үй) юрта в аспекте этнокультурного семиозиса». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, № 1, 2023, с. 66–81. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.673.

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

Введение

В ноябре 2014 года ЮНЕСКО признала традиционные знания и навыки изготовления казахской и кыргызской юрты нематериальным достоянием человечества, поскольку это древнейшее кочевое жилище тюркских народов хранит ценности культуры и комплекс представлений о мире и человеке, пространстве и времени, гармонии неба и земли, жизни и смерти. Юрта изучалась и изучается в разных аспектах научных интересов, проявляемых к материальной культуре кочевых тюркских народов. Между тем с расширением стратегий семиотических подходов открываются новые возможности предметной сферы изучения языка культуры. Предметом обсуждения в данной статье является традиционное жилище казахов *кнiз уй* и кыргызов *боз уй* в аспекте семиозиса пространства, закодированного в языке «сокрытых» знаний этих народов.

Кнiз уй и *боз уй*, рассматриваемые в призме семиотических очевидностей, выступают как текст, каждое прочтение которого открывает все новые потаенные смыслы его вербальных и невербальных знаков. Прежде всего акцент делается на собственном этническом назывании жилищ, поскольку в них запечатлен глубинный смысл и они тем самым рассматриваются как концепты культуры. А также есть убежденность в том, что использование названий артефактов культуры в этнической терминологии более корректно, поскольку в данном случае названия юрты и все ее структурные составляющие номинированы народами, исходя не только из особенностей ее практического назначения, а шире — знаковой природы «долингвистического пространства языка» (по терминологии известного семиолога Ю. Кристевой) (285), и внутренними смыслами сакральной природы юрты, точнее — дома (*уй*).

Знаковая система как концептосфера объединяет языковое сознание, эстетико-символические традиции того или иного этноса. Этим обусловлена обращенность к семиотическим принципам исследования и их безграничным возможностям находить новые способы «разглядеть» мир, сокрытый в знаках. Языковая картина мира, отражающая национальную картину мира, представлена языковыми единицами разных уровней. И, соответственно, наше миропонимание частично находится в плену у языковой картины мира.

В центре проводимого анализа концептосфера как структурный элемент семиосферы, в которой закодированы в разных конфигурациях культурно значимые смыслы, ментальный мир, этноязыковое сознание. В нашем рассмотрении находится концепт «юрта/дом» в прочтении различных культурных традиций. В классической науке оседлость и кочевничество традиционно предстают как два различных типа культурного обустройства мира. Поэтому интерес вызывает вопрос об универсальном и этнически особенном в концептосфере «юрта/дом».

Наряду с этим *кнiз уй* и *боз уй* представляют интерес и как предметная область семиотики пространства, которую именно эта особенность сближает с визуальной семиотикой, поскольку здесь органически сплелись и взаимодействуют природные и культурные факторы, участвующие в процессе семиозиса и обнаруживаемые в различных сферах семиотического анализа.

Тем самым, следуя основным принципам семиотического подхода к изучаемому объекту, в данном исследовании предпринимается попытка рассматривать *кнiз уй* и *боз уй* в призме пространственного семиозиса не только как способ семиотизации пространства, но и саму их семиосферу как множественность взаимодействующих неоднородных языков и знаков культуры.

Методы

Рассматриваемый объект и поставленные задачи определили методологические подходы исследования, которые в первую очередь опираются на комплекс семиотических подходов в установлении предметных границ изучения казахской и кыргызской юрты в рамках этносемиозиса. Этот подход обусловлен тем, что целесообразным видится, во-первых, понимание семиотики как метода анализа механизмов смыслопорождения в культуре. Исходным моментом такого анализа является понимание культуры как «семиосферы», т. е. как пространства непрерывного смыслопорождения в процессе взаимодействия различных языков культуры и её текстов (Лотман, 152; Merkoulouva, 655).

Во-вторых, концептосфера, понимаемая Д. Лихачевым (5) как совокупность концептов нации, выходящей за пределы собственно семантической сферы, представленной языковыми значениями слов, позволяет рассматривать различие языковой концептуализации как совокупность приемов семантического представления плана содержания лексических единиц в разных культурах (Вежбицкая 238). Предлагаемый подход лежит в основе методологии этнолингвокультурологии, которая, по сути, является междисциплинарной и вбирает в свой ресурс, соответственно, подходы как этнолингвистики, так и лингвосомиотики. В частности, лингвистическая процедура неизбежна в понимании происхождения основных концептов данного исследования — «юрта», казахского «киіз үй» и кыргызского «боз үй» для того, чтобы понять, почему один и тот же артефакт имеет различные наименования, и объяснить причины этого лексического расхождения.

В-третьих, в связи с тем, что в кыргызском наименовании юрты делается акцент

на цветовом ее определении, т. е. с точки зрения лингвистики выражено лексемой «боз» — «серый», актуализируется вопрос о символике этого цвета в культуре кыргызов, что выводит анализ на подходы «визуальной семиотики, ориентированной на зрительную модальность ощущений и пересекаемой с семиотикой пространства» в предметной сфере (Чертов 88).

В-четвертых, продуктивным видится представление Ю. Лотмана о том, что фундаментальной основой семиозиса и исходной точкой любой семиотической системы является не отдельный знак, а отношение знаков, формирующих семиотическое пространство (152).

В-пятых, пожалуй, эффективно могут проявиться «социосемиотические стратегии», указывающие «на важность исследования семиотических аспектов пространства и места путем тщательного изучения социального значения знаков в материальном мире» (Skrede and Andersen). В частности, этот методологический посыл новейших стратегий, применимых в исследовании по большей части формирования семиотического пространства городской среды, применим в рассмотрении вопроса о семиотике пространства юрты, традиционно рассматриваемого вне учета важного компонента семиозиса — знакового потенциала геосреды, вне стратегии так называемой «геосемиотики» (Piege).

Таким образом, исходные позиции методологии данного исследования могут быть представлены в следующих основных тезисах:

- культура семиотична и выступает как знаковая система;
- культура и текст тождественны;
- задача семиотического исследования в изучении вопроса: как язык передает модели мира и как человек понимает прочитанный текст;
- семиосфера — семиотическое пространство, оно неоднородно

- и включает в себя различные неравномерные семиотические подсистемы;
- существуют «ядерные структуры» и некое неструктурированное семиотическое пространство культуры.

Обсуждение

Не утихает научный интерес в изучении различных аспектов юрты как феномена культуры тюркских кочевых народов. Вполне объяснимо, что этнография и этнология в первую очередь оказались заинтересованными в изучении жилища разных народов и интерес к юрте, безусловно, не оказался без должного внимания. Интересно отметить, что не только описанием юрты, ее строением и внутренним убранством, но и поиском исконного названия жилища, его этимологией интересовались такие этнографы, как Peter Simon Pallas (Петр Симон Паллас; 1741–1811), к которому апеллирует немецкий антрополог Richard Karutz (Рихард Карутц; 1867–1945) в своем труде «Среди киргизов и туркмен на Мангышлаке» (218).

В частности, главу «Аул и кибитка» он начинает с уяснения происхождения названий «палатки» (так он сам называет жилища местных людей) — «кибитка» и «юрта». Р. Карутц пишет, что используются оба этих названия, но на Мангышлаке кибиткой называют само жилище, а юртой — место, где оно было установлено и оставлено пустым после ухода аула. Несколько сомнительной видится подобная интерпретация использования местными казахами названий своего жилища. Между тем Р. Карутц сам выражает сомнение в этимологии этих понятий: «Происходит ли слово “кибитка” от калмыцкого “кибит”, что обозначает “небольшую мелочную лавку”, как полагает Паллас, или оно киргизского происхождения, мне трудно решить» (74).

Думается, что этнографы и антропологи, не владевшие местным языком и пользовавшиеся услугами переводчиков, не всегда могли быть уверенными в точности значений иноязычных для них слов и выражений. Вместе с тем в этимологических словарях происхождение слова «кибитка» связывается с тюркским «kebit», означающим лавку, магазин. И как в свое время перед Р. Карутцем, так и сегодня остается нерешенным вопрос об исконном значении слова «кибитка», которое интерпретируется то как жилище кочевника, т. е. юрта, то как лавка.

Авторы этимологических и толковых словарей (Даль, Ушаков, Шанский и др.) связывают происхождение слова «юрта» от тюркского «jurt» (юрт, журт — *каз.*), которое в одних случаях означало место стоянки, в других — переносное жилище тюркских и монгольских кочевых народов. Следует отметить, что в самих тюркских языках слово «jurt» (юрт, журт) означает род, семья, шире — народ, родовые земли, родина. Тем самым мы имеем результат переноса названия жилища кочевых тюрков, использовавшихся европейскими учеными-этнографами: результат подобного словообразования — рождение общеупотребительного термина «юрта». В этом словарном значении «юрта» интерпретируется только как переносное жилище кочевников, оставив за границами восприятия его первородного сакрального и ценностно нагруженного смысла. Для человека понятие «дом» больше, чем жилище: он символизирует макро- и микрокосм его бытия.

Нелишне вспомнить слова Плутарха в «Пире семи мудрецов», где он рассказывает о словесной дуэли Эзопа и Анахарсиса. Последний в ответ на насмешливую реплику Эзопа о том, что у того нет дома, «и бездомностью своею он гордится; а живет он в повозке так, как Солнце,

говорят, в своей колеснице объезжает в одну пору одну сторону неба, а в другую пору — другую». На что Анахарсис ответил, что бог, с которым сравнивает его Эзоп, — «этот бог или единственный свободный, или хотя бы самый свободный из богов: он живет по собственному закону, он всевластен и никому не подвластен, он царствует и держит бразды. ...Ты же смотришь на изделия каменщиков и плотников и говоришь, будто дом — это именно это, а не то, что обретается внутри, — дети, супруги, друзья, служители и все прочее, что, будучи устроено сообща, разумно и здравомысленно, даже в муравьиной куче или птичьем гнезде называлось бы хорошим и счастливым домом» (Плутарх 252).

Понятия «дом» и «бездомность» возникают в этом контексте не только как универсальная по своей природе символическая бинарная оппозиция, но и как конфликт интерпретации языка иного культурного типа: здесь — оседлого и кочевого. Между тем концепт «дом» имеет свою универсальную архетипическую матрицу значения, которая, безусловно, в контексте различных культурных целостностей (этнических, религиозных, цивилизационно ориентированных) получает свою вариативную систему значений и смысла. Так, Е. Шутова и И. Степанова в статье «Дом и бездомье в философско-антропологической рефлексии» обосновывают идею того, что «Дом являлся одним из важнейших системообразующих факторов антропосоциогенеза» (104). Утверждая, что «человек и его Дом оказываются тесно связанными между собой, ибо человек различных исторических эпох создает свое место в мире, которое он окультуривает в виде Дома», и его можно «рассматривать как объективацию сущности человека». Вместе с тем к историческим типам бездомья наряду с путешествиями,

странствиями, скитальчеством, странничеством, паломничеством, пилигримством, миграцией, бродяжничеством, бомжееством и т. д. исследователи отнесли и кочевье (Шутова и Степанова 107).

Подобная комбинация утверждений рождает следующее умозаключение: антропосоциогенез обошел каким-то образом стороной целый социокультурный тип конно-кочевой цивилизации, сыгравшей свою интегрирующую роль в формировании новых сообществ Евразии (пожалуй, и не только), и ее культурно-историческую вариативность. Думается, что подобного рода стереотипы, которые зачастую бытуют в научном дискурсе, связаны с отягощенностью централизованной парадигмой. Она трудно изживаема, поскольку сама наука и, прежде всего, социогуманитарная логоцентристская методология имеет собственное измерение мира, опирающееся на гуманистический посыл с позиции урбанизированного мироустройства. К примеру, науки этнология, этнография, культурная антропология и другие в этом ряду «мыслят» зачастую и «говорят» на языке исследователя, находящегося под диктатом научной эпистемы.

О. Шпенглер некогда делился мыслью о том, что западному мыслителю недостает прозрения в исторической относительности собственных выводов, «которые и сами являются выражением *одного-единственного, и только этого одного*, существования; знания необходимых границ их значимости; убеждения, что его «непреложные истины» и «вечные достижения» истинны только для него и вечны в его аспекте мира и что долг его — искать за ними истины, с такою же уверенностью высказанные человеком других культур (60). Понятно, что критический дискурс западного мира О. Шпенглера был следствием процесса европейского самопознания в кризисную

эпоху, сопровождавшегося попытками представить мир в разнообразии культурных целостностей и форм. Однако сам О. Шпенглер отмечал, что «морфология всемирной истории неминуемо становится универсальной символикой», так же как и его философия является отображением западной души ее цивилизационной стадии, «чем и определяется ее мировоззренческое содержание, ее практические последствия и сфера ее значимости» (61).

Если рассматривать юрту как жилище кочевников через призму описания ее этимологии в общепринятом назывании — «юрта» как производного из общетюркского «jurt», то ресурс семиозиса сведется к поиску только тех оснований, которые формируют ее в рамках ограниченной концептосферы. Юрта в этой интерпретации предстает только как символическое отождествление с родом, местом рождения, семейным устройством, родителями и родными и т. п. Поэтому более корректным, отвечающим целям исследования, видится предпринимаемый здесь анализ в аспекте этнически обусловленного семиозиса, поскольку знаковая система как концептосфера объединяет и языковое сознание, и эстетико-символические традиции того или иного этноса.

Результаты

Казахи называют юрту «киіз үй», а кыргызы — «боз үй». И в том, и в другом назывании үй означает «дом», что подтверждается сведениями из «Этимологического словаря тюркских языков» (Севортян 513). Концепт «дом» в мировой культуре имеет свои устойчивые универсалии или так называемые «архетипические» коды. В частности, это связано с тем, что архетип дома — сакрально означенное пространство: это его качество соотносят с сакральностью мирового

древа, с представлениями о священной оси мира. И, как известно, дом относят к «ключевым концептам» культуры, которые активно изучаются в различных гуманитарных науках. «Ключевые концепты культуры — это закодированные в слова особенности миропонимания и мировосприятия, характерные для некоторого общества (или языковой общности), представляющие собою “бесценные ключи» к пониманию культуры”, — ссылаясь на лингвокультурологическую теорию А. Вежбицкой, утверждают авторы статьи «Концепт “дом” в гуманитарных науках: анализ понятийного, ценностного и образного компонентов» (Потураева и Шерина). И то, что концепт «үй» — «дом» во всех значениях основных концептуальных универсалий для кочевых тюркских народов является ключевым и не может вызывать особых вопросов, если не руководствоваться «лингвистическими» или «культурными» стереотипами. Казус «бездомности» для кочевых тюрков, скорее всего, будет связан только с вынужденным покиданием родовых мест, отлучением от рода, семьи, поскольку дом для них не пристанище.

Как известно, жилища с древности строились вокруг условной, символически означенной оси мира, которая обеспечивала связь между тремя уровнями: небесным, земным и подземным. Тем самым и пространству дома придавался сакральный смысл. Также оппозиция «верх-низ» является важной в осмыслении структуры Вселенной (верх — небо, низ — земля, а также верх — небо, низ — преисподняя, середина — земля, соединяющая небо и преисподнюю) (Иванов и Топоров 98–100), проецировалась на символическое пространство дома.

Сакральный смысл дома для тюркских кочевников также заложен в семиозисе пространства, опирающегося на так

называемое «долингвистическое пространство языка», что Ю. Кристева называет «генотекстом», понимаемым «как бесконечное означающее» (Кристева 194). Другими словами, дом как сакральное пространство онтологического мира кочевых тюрков имеет такую же универсальную природу пространственного семиозиса, где «ядерные структуры», погруженные в неупорядоченный знаково-символический мир культуры, берут на себя функции кодирования этого пространства и тем самым приводят его к потенциально развиваемому состоянию означивания и смыслопорождения.

В частности, процесс семиозиса пространства юрты прослеживается в воображаемой модели Космоса, запечатленного в трехструктурной тенгрианской картине мира: известны памятники древнетюркской письменности, в которых воспроизводится миф о сотворении «сынов человеческих» между «голубым небом» (Тенгри) и «бурой землей» (Умай). Именно эта трехчастная вертикаль и несла функцию «ядерной структуры» и являлась ключом, кодом пространственного семиозиса как «проекция» на макро- и микромир семиотического пространства дома кочевника.

Безусловно, макрокосм кочевника в первородности семиозиса — мифологически закрепленная картина мира, выступающая как структурная матрица идеологем. Микромир, концентрируемый вокруг упорядочивания жизни социума, в свою очередь, незримо присутствует в процессе семиозиса и отличается особой семиотической динамикой, т. е. ресурсом семиотизации многомерного социального пространства с позиции диахронии. Тем самым юрта может рассматриваться не только как артефакт, символизирующий культуру кочевников, но и объект, «который указывает на важность исследования

семиотических аспектов пространства и места путем тщательного изучения социального значения знаков в материальном мире» (Skrede and Andersen).

В аспекте социального семиозиса попытаемся рассмотреть казахский *книз үй* и кыргызский *боз үй*. Думается, что излишне доказывать, поскольку это общеизвестный факт, что в общих чертах и формой конструкции, орнаментами, убранством и самим материалом покрытия — *книз* (войлок) — они идентичны. Между тем интересен факт номинирования юрты разными лексическими единицами одного и того же визуального признака в казахском и кыргызском языках, т. е. имеющееся различие лексического выражения одного и того же понятия идентичных реалий в родственных языках. По-видимому, здесь мы сталкиваемся с разными акцентами пространственной семиотизации и ее вербального означивания. Принимая во внимание факт того, что существуют различные системы семиотизации пространства, обратимся к внутренней логике пространственного кодирования и его концептуальным основаниям кочевых тюрков.

«Книз үй» дословно — войлочный дом, т. е. название по преобладающему материалу внешнего и внутреннего покрытия. Безусловно, здесь более сложная семантическая позиция участвующих в номинировании юрты коннотаций. Первое значение: указываемый материал служит определенным маркером, поскольку существовали и другие разновидности домов, изготовленных из других материалов, к примеру, «агаш үй» (деревянный), «жер үй» (непереносной, построенный на земле).

Второе значение указывает на то, что символической доминантой является материал (шерсть) изготовления войлока, который отсылает к знаку

сакрального животного (приносимого в жертву). Соответственно, мыслительно-образная проекция наделяет свойствами сакрального и само пространство юрты. Практически вся палитра казахского орнамента, запечатлевшая картину мира кочевых тюрков, их сакральные знания, вписана в изделия из шерсти.

Кыргызы называют юрту «боз үй», буквально — серый дом. Акцент в наименовании сделан на цветовой символике. Особенность подобного номинирования дома видится в роли символики цвета в языковом сознании кыргызского народа, а также в пространственной семиотизации объектов окружающего мира. Кыргызский исследователь К. Саматов отмечал, что серый «в тюркских языках охватывает длинный цветовой спектр: серый — беловато-серый — голубой — серо-коричневый — рыжеватый — бело-красный — бледный. Кроме этих чисто цветовых сем ей присущи семы “мгла в воздухе”, “сумерки, заря”, “нетронутая земля, целина, залежная земля”, которые возникли и на основе цветового признака» (Саматов 106).

Можно заметить, что вариативность сем, возникших на основе серого, передает широкий спектр его геосимволического потенциала в тюркских языках. По мнению К. Саматова, «редкая встречаемость серого цвета в чистом виде в окружающей действительности и смежность ряда (беловатых, сероватых, голубоватых, желтоватых) тонов еще в далекой древности привели к тому, что боз — “серый” кроме чисто серого обозначало серый с примесью как ахроматических, так и хроматических цветов, и указывает также на потерю собственной семы “белый”» (Саматов 106).

«Боз» (серый) как ахроматический цвет с широким спектром символического цветоделения оказался и в номинировании кыргызской юрты. Думается, что в этом

можно наблюдать сложный процесс семиотизации пространства, основанный на комплексе принципов взаимодействия природных и культурных факторов. Особенность серого как нейтрального цвета заключается в том, что он, «оказывая физическое, оптическое и эмоциональное воздействие на зрительный орган человека, вызывает различные эстетические чувства» (Миронова; Цойгнер). И, думается, этот фактор в именовании юрты сопряжен с особенностями природной картины проживания кыргызов, с преобладанием горного и предгорного ландшафта, с богатой цветовой палитрой, динамика которой изменчива в течение суток и времени года. Это, безусловно, влияет и на цветовосприятие: на фоне полихроматичной картины ландшафта на серой юрте концентрируется глаз как на устойчивой, спокойной цветовой доминанте. Тем самым это демонстрирует стратегию геосемиотики, формирующей визуально-пространственный код, который в данном случае связан с цветовой сферой визуального восприятия, закрепленного в языковом сознании в форме лингвистических концептов.

Также можно предположить, что серый передает натуральный цвет овечьей шерсти (белый, коричневый, черный и их оттенки), что в полной мере коррелирует со смыслом наименования казахской юрты с символическим доминированием материала (шерсть) изготовления войлока. В этом случае также можно говорить о символике цвета, закрепленной в языковом сознании, истоки которого восходят к мифо-ритуальным представлениям далеких предков кыргызов (Guardiano).

Как показал анализ, концепт «үй» (дом) и у казахов, и у кыргызов как своего рода семиотический архетип имеет универсальные символические смыслы. Являясь ключевым в концептосфере культуры этих народов,

закрепленный в их языковом сознании, он выступает как один из компонентов семиозиса социального пространства. Этнокультурные особенности семиосферы юрты закреплены за лексемами «киіз» и «боз», которые указывают на семиотический ресурс кодирующих структур, в данном случае ориентированных на визуальную модальность.

Заключение

Особенность семиотических исследований заключается в некой конвенциональности принятия того, что «смыслы не являются замороженными и фиксированными вещами, которые должны быть извлечены и расшифрованы аналитиками» (Skrede and Andersen). Более того, исследование семиозиса, рассматриваемого как кодирование предметного мира и пространственных форм, позволяет обнаруживать их обусловленность

определенными культурными значениями, языковым сознанием, визуальными представлениями и другими модальностями антропологических «измерений» мира.

Тем самым можно констатировать, что предпринятый в статье поиск этнокультурной стратегии семиозиса на примере рассмотрения казахской *киіз үй* и кыргызской *боз үй* юрты, показал перспективность применения семиотических стратегий не только в изучении семиосферы современного социально означенного пространства, но и объектов, артефактов так называемой традиционной культуры, в частности тюркского кочевого мира. Это позволяет расширить границы понимания смыслов, содержащихся в знаках, языке любой культурной целостности или ее фрагмента, а также служит преодолению устоявшихся стереотипов в их толковании, поскольку знаки и культурные коды несут в себе множественный потенциал смыслов.

Список источников

- Eicher-Catt, Deborah. "Peirce, Dewey, and the Aesthetics of Semioethics." *The American Journal of Semiotics*, vol. 37, no. 3, 2021, pp. 161–192. DOI: 10.5840/ajs20223475.
- Guardiano, Nicholas. "Transcendentalist Encounters with a Universe of Signs." *The American Journal of Semiotics*, vol. 37, no. 1–2, 2021, pp. 5–45. DOI: 10.5840/ajs202172772.
- Karutz, Richard. *Sredi kirgizov i turkmenov na Mangyshlake [Among the Kirghiz and Turkmen in Mangyshlak]*. Transl. from German by Evgeniya Petri, St. Petersburg, Publication of A. F. Devrient, 1810. (In Russian)
- Kristeva, Yuliya. *Semiotika: Issledovaniya po semanalizu [Semiotics: Research on Semanalysis]*. Transl. from French by Elna Orlova. Moscow, Akademicheskyy Proekt, 2013. (In Russian)
- Merkoulova, Inna. "Looking at the Stars in the Twenty-First Century: Lotman's Semiotics, Progress and Utopia." *Social Semiotics*, vol. 32, no. 5, 20 October 2022, pp. 655–670. DOI: 10.1080/10350330.2022.2157173.
- Skrede, Joar, and Bengt Andersen. "Visualising the Past for the Future: a Social Semiotic Reading of Urban Heritage." *Social Semiotics*, 2022. DOI: 10.1080/10350330.2022.2035654.
- Вежбицкая, Анна. *Язык. Культура. Познание*. Москва, Русские словари, 1997.
- Даль, Владимир. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Том IV. Москва, Русский язык, 1980.
- Иванов, Вячеслав, и Владимир Топоров. *Славянские языковые моделирующие системы (древний период)*. Москва, Наука, 1965.
- Каруц, Рихард. *Среди киргизов и туркменов на Мангышлаке*. Перевод с немецкого Евгения Петри. Санкт-Петербург, Издательство А. Ф. Девриена, 1911.
- Кристева, Юлия. *Семиотика. Исследования по семанализу*. Перевод с французского Эльны Орловой. Москва, Академический проект, 2015.
- Лихачев, Дмитрий. «Концептосфера русского языка». *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка*, т. 52, № 1, 1993, с. 3–9.
- Лотман, Юрий. *Семиосфера*. Санкт-Петербург, Искусство-СПБ, 2000.
- Миронова, Ленина. *Цветоведение*. Минск, Вышэйшая школа, 1984.
- Плутарх. *Застольные беседы*. Ленинград, Наука, 1990.
- Потураева, Евгения, и Евгения Шерина. «Концепт "Дом" в гуманитарных науках: анализ понятийного, ценностного и образного компонентов». *Современные проблемы науки и образования*, № 6, 2014, www.science-education.ru/ru/article/view?id=16663. Дата доступа 25 февраля 2023.
- Саматов, Кубатбек. «Лексемы, выражающие ахроматические цвета ак "белый", кара "черный" и боз "серый" в кыргызском языке». *Проблемы современной науки и образования*, № 10 (52), 2016, с. 97–109, www.ipi1.ru/images/PDF/2016/52/PMSE-10-52.pdf. Дата доступа 25 февраля 2023.

- Севортян, Эрванд. *Этимологический словарь тюркских языков*. Москва, Наука, 1974.
- Ушаков, Дмитрий. *Толковый словарь современного русского языка*. Москва, Аделант, 2014.
- Цойгнер, Герхард. *Учение о цвете (популярный очерк)*. Перевод с немецкого Э. Н. Зеликиной. Москва, Издательство литературы по строительству, 1971.
- Чертов, Леонид. «Семиотизация пространства и визуальные коды». Чертов, Леонид. *Знаковая призма. Статьи по общей и пространственной семиотике*. Москва, Языки славянской культуры, 2014, с. 87–91.
- Шанский, Николай. *Этимологический словарь русского языка*. 2-е издание. Москва, Дрофа, 2000.
- Шпенглер, Освальд. «Пессимизм?» *Европейский альманах*. История. Традиции. Культура. Москва, Наука, 1991.
- Шутова, Елена, и Инга Степанова. «Дом и бездомье в философско-антропологической рефлексии». *Вестник Курганского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки»*, выпуск 7, № 3, 2011, с. 104–109.

References

- Chertov, Leonid. "Semiotizatsiya prostranstva and vizualnie kody." ["Semiotization of Space and Visual Codes."] Chertov, Leonid. *Stati po obshey and prostranvennoy semiotiki [Article on Common and Spacial Semiotics]*. Moscow, Yazyki slavyanskoi kulturi, 2014, pp. 87–97. (In Russian)
- Dal, Vladimir. *Tolkovyi Slovar Zhivogo Velikorusskogo Yazyka [Explanatory Dictionary of the Live Great Russian Language]*. Moscow, Russkiy yazyk, 1980. (In Russian)
- Eicher-Catt, Deborah. "Peirce, Dewey, and the Aesthetics of Semioethics." *The American Journal of Semiotics*, vol. 37, no. 3, 2021, pp. 161–192. DOI: 10.5840/ajs20223475.
- Guardiano, Nicholas. "Transcendentalist Encounters with a Universe of Signs." *The American Journal of Semiotics*, vol. 37, no. 1–2, 2021, pp. 5–45. DOI: 10.5840/ajs202172772.
- Ivanov, Vyacheslav, and Vladimir Toporov. *Slavyanskiye yazykovyye modeliruyushchiye sistemy (drevniy period) [Slavic Language Modeling Systems (Ancient Period)]*. Moscow, Nauka, 1965. (In Russian)
- Karutz, Richard. *Sredi kirgizov i turkmenov na Mangyshlake [Among the Kirghiz and Turkmen in Mangyshlak]*. Transl. from German by Evgeniya Petri, St. Petersburg, Publication of A. F. Devrient, 1810. (In Russian)
- Kristeva, Yuliya. *Semiotika: Issledovaniya po semanalizu [Semiotics: Research on Semanalysis]*. Transl. from French by Elna Orlova. Moscow, Akademicheskiy Proekt, 2013. (In Russian)
- Likhachev, Dmitriy. "Ot teorii slovesnosti k strukture teksta." ["From Theory of Folklore to Structure of Text."] *Kontseptosfera russkogo yazyka [Conceptosphere of the Russian Language]*. Moscow, Akademia, 1993, pp. 3–9. (In Russian)
- Lotman, Yuriy. *Semiosfera. Kultura i vzryv. Vnutri myslyashchikh mirov. Stati, Issledovaniya, Zametki. [Semiosphere. Culture and Explosion. Inside Thinking Worlds. Articles. Studies, Notes]*. St. Petersburg, Isskustvo-SPB, 2000. (In Russian)
- Merkoulova, Inna. "Looking at the Stars in the Twenty-First Century: Lotman's Semiotics, Progress and Utopia." *Social Semiotics*, vol. 32, no. 5, 20 October 2022, pp. 655–670. DOI: 10.1080/10350330.2022.2157173.
- Mironova, Lenina. *Tsvetovedenie [Color Science]*. Minsk, Vysheyshaya Shkola, 1984. (In Russian)
- Plutarchus, Lucius. *Zastolnyye besedy [Table Talks]*. Transl. from Greek by Nina Braginskaya, et al. Leningrad, Nauka, 1990. (In Russian)
- Poturayeva, Yevgeniya, and Yevgeniya Sherina. "Kontsept "Dom" v gumanitarnykh Naukakh: analiz ponyatiynogo, tsennostnogo i obraznogo komponentov [Concept "Home" in the Humanities: Analysis of Conceptual, Value and Image Components.]" *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya [Modern Problems of Science and Education]*, no. 6, 2014, www.science-education.ru/ru/article/view?id=16663. Accessed 3 September 2023. (In Russian)

Samatov, Kubatbek. "Leksemy, vyrazhayushchiye akhromaticheskiye tsveta ak "belyi", kara "chernyi" i boz "seryi" v kyrgyzskom yazyke" ["Lexemes Expressing Achromatic Colours Ak "White", Kara "Black" and Boz "Grey" in Kyrgyz Language."] *Problems of Modern Science and Education*, no. 10 (52), 2016, www.ipi1.ru/s/10-00-00-filologicheskie-nauki/691-leksemy-vyrazhayushchie-akhromaticheskie.html. Accessed 9 March 2023 (In Russian)

Sevortian, Ervand. *Etimologicheskii slovar tyurkskih yazikov [Etymological Dictionary of Turkic Languages]*. Moscow, Nauka, 1974. (In Russian)

Shansky, Nikolai. *Etimologicheskii Onlain Slovar Russkogo Yazika [Etymological Dictionary of the Russian Language]*. Moscow, Drofa, 2000. (In Russian)

Shutova, Elena, and Inga Stepanova. "Dom i bezdome v filosofsko antropologicheskoi refleksii [Home and Homelessness in Philosophical and Anthropological Reflection.]" *Bulletin of KSU*, no. 7, 2011, pp. 104–109. DOI: 10.22363/2312-8011-2017-14-3-483–492. (In Russian)

Skrede, Joar, and Bengt Andersen. "Visualising the Past for the Future: a Social Semiotic Reading of Urban Heritage." *Social Semiotics*, 2022. DOI: 10.1080/10350330.2022.2035654.

Spengler, Oswald. *Pessimizm? [Pessimism?]*. Moscow, Nauka, 1991. (In Russian)

Ushakov, Dmitriy. *Tolkovyi slovar sovremennogo russkogo yazika. [the Explanatory Dictionary of the Modern Russian Language]*. Moscow, Russkiy yazyk, 2014. (In Russian)

Wierzbicka, Anna, editor. *Yazyk. Kultura. Poznaniye [Language. Culture. Cognition]*. Moscow, Russkie Slovari 1997. (In Russian)

Zoigner, Gerhard. *Uchenie o tsvete (Populyarnii Ocherk) [The Doctrine of Color (A Popular Essay)]*. Moscow, Izdatelstvo literatury po stroitelstvu, 1980. (In Russian)

Альмира Наурзбаева

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

ЭТНОМӘДЕНИ СЕМИОЗИС АСПЕКТІСІНДЕГІ ҚАЗАҚ КИИЗ ҮЙ ЖӘНЕ ҚЫРҒЫЗ БОЗ ҮЙІ

Аңдатпа. Қазақ киіз үй және қырғыз боз үйі әр оқылым сайын жаңа мағыналары ашылатын мәдениеттің пәндік әлемін бейнелейтін мәтін ретінде әрекет етеді. Сондықтан зерттеудің мақсаты Юрий Лотманның мәдени семиотикасының объективі арқылы киіз үйдің этномәдени кодын және семиозын талдаудың әдіснамалық негізін жасау болып табылады.

Семиология және оның белгілерде жасырылған әлемді «көрудің» жаңа тәсілдерін табу мүмкіндігі ұлттық әлем бейнесін әлемнің тілдік бейнесінде үндеу өзекті болды. Талдау негізі – концептосфера, семиосфераның қосалқы жүйесі. Кеңістіктің әлеуметтік белгілеу қағидаларын қарастыратын геосемиотика қағидалары визуалды семиотика әдістемелерімен үндестіріліп қолданылды. Сондай-ақ қырғыз киіз үйінің түс белгісін түсіндіру үшін визуалды антропология әдісінің жеке аспектісі қолданылды.

Киіз үйдің этникалық (қазақ және қырғыз) атауына баса назар аудару кездейсоқ емес, өйткені мәдени жәдігер тек шынайы тілде тұжырымдама ретінде талқылануы мүмкін. Киіз үй жалпы «үй» тұжырымдамасы ретінде қарастырылады, оның этимологиясында әмбебап және этникалық ерекше маңызы бар. Қазақ және қырғыз тілдеріндегі киіз үйді номинациялаудағы айырмашылықтың себептері: «киіз үй» және «боз үй» мәселесі қаралды.

Қазақ киіз үйі мен қырғыз боз үйінің семиозисының этномәдени стратегиясын іздеу қазіргі мәдени ортаның объектілерін де, дәстүрлі мәдениеттің жәдігерлерін де зерттеуде семиотикалық стратегияларды қолданудың перспективасын көрсетті. Жаңа тәсілдер мәдени белгілердің мағыналарын түсіндірудегі стереотиптерді жеңуге мүмкіндік береді.

Тірек сөздер: семиозис, қазақ киіз үйі, қырғыз боз үйі, этномәдениет, тұжырымдама, семиосфера, геосемиотика.

Дәйексөз үшін: Наурзбаева, Альмира. «Этномәдени семиозис аспектісіндегі қазақ киіз үй және қырғыз боз үйі». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, № 1, 2023, 44–45 б. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.673.

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.

Almira Naurzbayeva

Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

KAZAKH (KIIIZ UY) AND KYRGYZ (BOZ UY) YURTS IN TERMS OF ETHNO-CULTURAL SEMIOSIS

Abstract. The kazakh (*kiiz uy*) and kyrgyz (*boz uy*) yurt, representing the object world of culture, act as a text, with each reading of which its new meanings are revealed. The study aim is to consider the possibilities of analyzing the ethno-cultural code and semiosis of the yurt in the aspect of Yuri Lotman's methodology of cultural semiotics, based on the "presumption of semiotics", which provides prospects for an interdisciplinary approach to the phenomenon of text and culture.

Semiology and its ability to find new ways to "discern" the world, hidden in signs, has made the reference to the language picture of the world as a verbally expressed national picture of the world. The yurt interlaced architecture mastery, architecture, art. The analysis focuses on the conceptosphere as a subsystem of the semiosphere. The methods of visual semiotics combined with the principles of geosemiotics, which considers the principles of social signification of space, are used. A particular aspect of the visual anthropology method is also used to interpret a colour denotation of the kyrgyz yurt.

The emphasis on the ethnic (kazakh and kyrgyz) name of the yurt is not accidental, as only in authentic linguistic expression ca cultural artefact can be discussed as a concept. The yurt is considered as a concept of "home", which has a universal and ethnically specific meaning contained in its etymology. The issue of reasons for the nomination difference in the yurt in the kazakh and kyrgyz languages: (*kiiz uy*) and (*boz uy*) is considered.

The search for ethno-cultural semiosis strategies for the kazakh *kiiz uy* and the kyrgyz *boz uy* yurt has shown the promising application of semiotic strategies in the study of both objects of modern cultural environment and artifacts of traditional culture. New approaches will allow to overcome stereotypes in the interpretation of meanings of cultural signs.

Keywords: semiosis, kazakh yurt (*kiiz uy*), kyrgyz yurt (*boz uy*) ethnoculture, concept, semiosphere, geosemiotics.

Cite: Naurzbayeva, Almira. "Kazakh (Kiiz Uy) and Kyrgyz (Boz Uy) Yurts in Terms of Ethno-Cultural Semiosis." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 8, no. 1, 2023, pp. 66–81. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.673.

The author has read and approved the final version of the manuscript and declares that there is no conflict of interests.

Автор туралы мәлімет:

Альмира Бекетқызы Наурзбаева — философия ғылымдарының докторы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының әлеуметтік-гуманитарлық пәндер кафедрасының профессоры (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторе:

Альмира Бекетовна Наурзбаева — доктор философских наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Author's bio:

Almira B. Naurzbayeva — PhD, Professor, Social and Humanitarian Disciplines Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

БЫСТРЫЕ РИСУНКИ РАСИЛЬБЕКА ЕСТЕМЕСОВА (К ПРОБЛЕМАТИКЕ «ПАМЯТЬ НАЦИИ»)

Светлана Шкляева¹

¹ Независимый исследователь
(Алматы, Казахстан)

Аннотация. Графика Расильбека Естемесова – это своеобразное явление развития спонтанного быстрого линейного рисунка в истории современной графики Казахстана. Обращение в исследовании к работам художника как к визуализированной практике эйдетической памяти автора, воспроизводящего образы национального этоса, проводится впервые, что позволяет назвать работу актуальной.

Целями исследования стали «чтение контекстов» рисунков, позволяющее понять ценностные ориентиры творчества художника, и анализ приёмов авторского метода графика. В общей методологии написания статьи использованы разные способы изучения работ художника: визуальный искусствоведческий анализ, метод формально-типологической систематизации, приёмы интерпретативного подхода, феноменологический метод, семиотический анализ, сравнительно-сопоставительный метод. В статье многие смысловые решения композиций рисунков художника сопоставлялись с выводами исследователей – философов, этнологов, мифологов, изучающих психологию творчества и особенные черты, присущие характеру статуса идентичности казахского народа. Благодаря такому сравнению выявлено соответствие между спонтанными эйдетическими образами, дополненными визуальными символическими мифологическими и фольклорными репрезентациями художника, и теоретическими положениями исследований ученых.

Показаны отличительные особенности художественного языка «интеллектуально-чувственных» рисунков автора: выразительная техника передачи упрощенных форм в скором рисунке шариковой гелевой ручкой; точность в нанесении эмоциональных мимических линий лица, характерных жестов, движения фигур; неожиданность импровизации в компьютерной инверсии. Рисунки художника можно обозначить как определенный современный содержательный опыт в создании графических образов, релевантных одной из возможных практик обозначения казахской идентичности в культуре страны и кросс-культурном общении.

Ключевые слова: быстрые рисунки, чтение контекста, феноменологический метод, художественный язык, казахская идентичность.

Для цитирования: Шкляева, Светлана. «Быстрые рисунки Расильбека Естемесова (к проблематике “Память нации”)». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, № 1, 2023, с. 82–100. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.659.

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

Введение

Значительное историческое событие — распад Советского государства 30 лет тому назад — повлияло на изменение многих направлений исследований гуманитарных наук и развития искусства постсоветских стран. В независимой Республике Казахстан активное внимание учёных и художников обращено на восстановление этнической культурной идентичности, связанной с цивилизационным пространством. На фоне развернутых масштабных научных исследований этнологов, философов, историков, лингвистов, искусствоведов и многих других специалистов интересны работы казахстанских художников, обращающихся к темам прошлого и современности страны. В живописи, скульптуре, графике, прикладном искусстве, contemporary art — немало художников, по-своему осмысляющих события истории и культуры страны.

Среди них Расильбек Абделиевич Естемесов — художник из Шымкента, третьего мегаполиса Казахстана. Он один из тех, кто, увлечённый линейным стилем графики Пикассо, Дюбюффе и других художников модернизма XX века, начал создавать свои спонтанные быстрые рисунки много лет тому назад. За эти годы творчества у художника определились темы, связанные с различными визуальными образами. Они воплощены не только в многочисленных рисунках, но и в гобеленах, скульптурах малых форм и произведениях *street art* (Шымкент, Алматы, Усть-Каменогорск). Узнаваемые образы творчества художника отражают его жизнь в окружении родного народа, не утратившего свои древние традиции, несмотря на социальные, экономические и культурные изменения, которые происходили не один раз на протяжении XX — начала XXI века в истории страны.

Обширная тематика графического творчества художника вызывает несколько вопросов, которые стали целями изучения быстрых рисунков Естемесова. Главные из них, с одной стороны, — это постижение контекстного смысла графического опыта художника, увлечённого поэтикой традиционной повседневности народа и его миропониманием; другой вопрос — так ли достоверны авторские впечатления, изложенные в композициях, в отражении образов родного народа по сравнению с теоретическими положениями исследований ученых? Можно ли спонтанное творчество художника, не делающего предварительные эскизы в решении образов, как в других жанрах оригинальной станковой графики, считать релевантным одной из возможных практик, конституирующих представления в обозначении казахской идентичности в культуре страны? А, с другой стороны, авторская манера выполнения быстрых рисунков, тождественная свободе визуального языка самовыражения, позволяет обратить внимание на анализ формальных приемов, используемых художником.

Методы

Материалом для статьи послужили рисунки, выполненные художником на протяжении первых двух десятилетий XXI века. Их множественное количество обусловило применение в статье метода формально-типологической систематизации, которая определила основные тематические серии, повторяемые и дополняемые художником в разные годы творчества. Визуальный анализ вкупе с некоторыми принципами гештальта послужил для определения основных творческих приемов художника. В процессе работы над статьей было осознано то, что многие зрители, не знакомые близко с казахской традиционной культурой

и не углубленные в постижение смысла образов, часто видят только внешнее, обозначенное художником. Поэтому для нас было важно определить контекстное ценностное чтение (Э. Холл) рисунков Р. Естемесова. Культурно-исторический метод исследования контекста, в частности поведенческих традиций, обозначил понимание подхода художника к меняющимся событиям в жизни народа, но при этом сохраняющего черты преемственности культуры общения, семейных ценностей, увлечений. В статье использованы также приемы интерпретативного подхода (К. Гирц), или «насыщенного описания» (*“thick description”*), применяемого в этнографии. Феноменологический метод (Э. Гуссерль, П. Рикёр и др.) и семиотический анализ (Ю. Лотман, Р. Барт и др.) использовались при рассмотрении многих образов и знаков в композициях графика.

Важной для автора была позиция рассмотрения работ с точки зрения, по К. Гирцу, «внешнего наблюдателя» (выражение здесь довольно условно применено, конечно), полвека в своей жизни проживающего в многонациональном Казахстане.

Дискуссия

Графика Р. Естемесова в разные годы привлекала внимание многих интеллектуальных современников (Х. Труспекова, Б. Килибаев, Н. Камалова, Ж. Елюбаева, В. Симаков и др.). В эмоционально и ситуативно написанных текстах для альбомов по искусству, выставок художника, СМИ и других изданий и созданных телевизионных фильмах и передачах

отметим восторженное отношение к творчеству и мастерству быстрого рисунка художника.

Действительно, авторские рисунки представляют сложный синтез знания духовного склада и собственного жизненного опыта, транслируемого художником в визуальные образы этоса нации (или её характера, этики и эстетики, отношения к самой себе и своему миру) благодаря, видимо, свойствам врождённой эйдетической памяти и мнемоническим техникам. Для нас это неисследованный опыт совмещения удивительных явлений, в которых реальные образы часто преобразуются в воображаемые, поэтические, и потому дополненные художником символическими знаками и смыслами. «Чтение контекста» (Э. Холл) рисунков художника способствует дешифровке информации, помогающей понять «изнутри» духовную культуру и этнопсихологию казахского народа. Э. Холл пишет: «Контекст — это информация, которая окружает событие и неразрывно связана со значением этого события. Элементы, которые объединяются для создания заданного значения — события и контекст — находятся в разных пропорциях в зависимости от культуры» (Hall 7). Холл относит многие культуры Востока к высококонтекстуальным, обладающим вниманием к деталям событий и, по сути дела, создающим разнообразие в значении контекстуальной информации, углубляющей смысл восприятия характерных элементов той или иной культуры.

Э. Хирш, создавший известную теорию культурной грамотности, позволяющей понять ценностные ориентиры, в том числе психологической и социальной идентичности любой культуры, полагает, что подобные знания необходимы для коммуникации, и они рассматриваются учёным как «способность понять главную

информацию, необходимую для того, чтобы стать истинным гражданином...» (Hirsch 82). Он ввел понятия «эксплицитная и имплицитная информация, кросс-культурное общение».

Для понимания смысла многих графических работ Р. Естемесова важно обратить внимание на некоторые выводы анализа актуальной проблемы изучения и классификации концепта «память», разрабатываемых учеными XX и начала XXI века — М. Хальбваксом, А. Варбургом, Ю. Лотманом, А. Ассман, Я. Ассманом и П. Нора, П. Рикёром и многими другими исследователями.

Так, Я. Ассман полагает, что «общества, вырабатывая культуру памяти о прошлом, продуцируют собственные воображаемые образы и проносят свою идентичность сквозь смену поколений; и делают они это, что для нас наиболее важно, совершенно по-разному» (Ассман 17). Понятно, что один из этих случаев «разного», отмеченного учёным, может относиться к опыту казахстанских художников и, в частности, к графическому творчеству Р. Естемесова. У П. Нора читаем: «Память укоренена в конкретном, в пространстве, жесте, образе и объекте» (Нора 20).

Обращаясь к исследованиям наших дней, отметим многочисленные публикации Астрид Эрлл, основавшей Франкфуртскую платформу исследований памяти в 2011 году. В одной из её публикаций 2022 года упоминается о проведении исследований эксплицитной коллективной памяти, однако она пишет, ссылаясь на другие исследования, что существует в значительной степени скрытый мир «имплицитной коллективной памяти». Исследовательница говорит, что «высокая эффективность» — это центральный атрибут имплицитной памяти. В то же время такие мощные «быстрые» формы памяти часто остаются полностью скрытыми.

Они бессознательны, непреднамеренны и неконтролируемы» (Astrid Erll). Это ценное замечание А. Эрлл, которое помогает нашему пониманию при попытке объяснить характер спонтанного творчества Р. Естемесова и его наблюдательность, способность воплотить собственное воспоминание в художественный замысел.

В исследованиях «культурной памяти», проведенных алматинскими искусствоведами, отметим Грантовый проект ИЛИ КН МОН РК «Культурная память как духовный ресурс национальной идеи “Мәңгілік Ел” в современном изобразительном искусстве и архитектуре Казахстана»; статьи, опубликованные в зарубежном издании (Sharipova, et al) и в казахстанских рецензируемых научных журналах. В них авторы рассматривают разные аспекты проблематики культурной памяти, читаемые в произведениях графики, скульптуры. Так, например, в произведениях, повествующих о голоде 20-х годов прошлого века в Казахстане, исследуются «формы репрезентации культурной травмы как метафоры и аффективного переживания» (Шарипова, и др., «Осмысление трагических моментов национальной истории в графике и монументальной скульптуре Казахстана»). В другой статье авторы анализируют поиски современных художников Казахстана, описывая роль интертекстуальности как одной из категорий пространства культурной памяти (Шарипова, и др., «Интертекстуальность в современном искусстве Казахстана в аспекте культурной памяти»).

Результаты

Графика художника

«Константный текст» (Лотман) творчества Расильбека Естемесова трансформирован и актуализирован

в огромнейшем количестве графических листов. Художник обладает редкой эйдетической памятью и свои рисунки выполняет легко и свободно, но только тогда, «когда поёт душа». Именно в эти моменты происходит особое действие творчества, соединяющее внутренние видения и моментальные представления Расильбека в выразительную форму художественного образа рисунка. У Федерико Цуккарро, художника и теоретика маньеризма, есть определение понятия «внутренней формы», или «внутреннего рисунка»: «...наряду с этим природным внешним рисунком прежде всего необходим внутренний интеллектуально-чувственный рисунок, но он, как более далекий от частных, совершенен» (Эстетика Ренессанса 532). «Интеллектуально-чувственные» рисунки художника — это особая направленность его графического творчества, в нём интересны проявления национальной психологии, традиционности, включающей поэтичность восприятия мира и повседневности. «В понимании казахов будни — в их неизменной череде с неизменными обычными заботами и радостями желанны, благословенны» (Нурланова 12). Сюжеты бытия народа в графических композициях часто дополнены образами авторской фантазии, отраженной в мифологической символике и фольклорных представлениях. Именно это качество творчества художника заставляет вспомнить И. П. Ильина, отметившего, что «специфика лакановского понимания языкового сознания прежде всего состоит в том, что она вытекает из его представления о структуре человеческой психики как сфере сложного и противоречивого взаимодействия трех составляющих: Воображаемого, Символического и Реального» (Ильин 67).

Графические листы художника (как правило, он использует обычную

писчую бумагу международного стандарта ISO 216 — 210 x 297 мм) отличаются разными техниками выполнения при постоянном применении линии шариковой ручки (заправленной гелем), признанной одним из лучших мировых изобретений и доступной для любого желающего. Это открытие 1932 года венгерского журналиста Ласло Биро, пожалуй, впервые в практике графического творчества применил известный французский художник Ж. Дюбуфффе (*Jean Dubuffet*). Техника спонтанно-бессознательного рисования граффитов (*hourloupe*) синей и красной шариковой ручкой повлияла на создание коллажей, полистироловых фигур и объектов знаменитого художника. Но содержание композиций рисунков Расильбека Естемесова абсолютно другое — это настоящая проникновенная графическая ода художника всему этническому, отраженному в сюжетах неспешного патриархального традиционного бытия с устойчивым укладом доброй и заботливой семьи с её луноликими красавицами-хозяйками и славными мастерицами, семейным музицированием, сценами детства, милого сердцу. Любовные темы, образы общения, творчества, тенгрианской мифологии, казахского фольклора и т. д. также значимы для художника — это особенные эпизоды многомерного национального духовного мировосприятия, той многоликой жизни народа, богатого своей историей, традициями, культурой, особым мирозерцанием и миропониманием...

Линия, нередко цветная, — основная выразительная техника рисунка шариковой ручкой художника — в некоторых работах дополняется выявлением слегка намеченного объема фигур и фона. Выбранный контраст к линии, которая меняется иногда в своих градациях толщины, — «кудрявые» спиралеобразные

элементы или разнонаправленный прямой короткий штрих, иногда фроттаж — создают тональный переход к небольшой глубине пространства и расположенных в ней фигур, вызывая особое ощущение негомогенности воздушной среды. Штрих, завитки используются художником как особый метод формирования зрительного впечатления этнической орнаментики традиционной одежды или предметных деталей.

В его рисунках можно проследить то, что некая незавершенность, стилизация и схематизм передачи характерных жестов, движения фигур в формах скорого рисунка становятся авторским методом, и «незавершенные процессы запоминаются лучше» («эффект Зейгарник» в гештальтпсихологии). Они становятся важными доминантами его изобразительного языка. Упрощенность в передаче характерных черт, как-то: глаз, носа, губ и т. д. — изобретательна и влияет на точность в нанесении невероятно эмоциональной линии с её удивительными изгибами и поворотами, обобщениями и не лишает художественные образы переданной живой мимической палитры и этнической красоты, и что важно — психологичности.

Иногда художник пользуется компьютерной цветовой инверсией ахроматических линейных черно-белых или цветowych пятен акварельных рисунков, в результате чего свечения в мониторе ярких неоновых бело-черных либо открытых сочных красок превращают земные замыслы художника в неожиданные и вневременные своей нереальностью магические сцены с фантастическим ажурным кружевом, сплетающим в единое целое тонкую вязь «кудрявых» и прямых штрихов.

Устойчивый набор применяемых символов, размещенных на голове, плечах изображенных героев композиций — стилизованных

изображений черепахи, птицы со снесёнными яйцами либо несущей в клюве веточку с листочками и ягодками, оберега тумар, — встречается во многих работах разных серий художника, например, *Балалы ұй-Базар (Многодетная семья, 2012)*, *Мәңгілік сарыны (Знак вечности, 2007)* и т. д. Иногда он объединяет символы в одном рисунке, например, *Тумар (Оберег, 2010)*, где сидящая на черепахе пташка изображена с оберегом в клювике.

Непременные мифо-фольклорные семантические атрибуты многих композиций художника — одухотворенные характерные образы тотемных (и нетотемных) птиц и животных, участвующих в сюжетах и дополняющих смысл контекста графических композиций. Разные птицы, быки, кони, верблюды, тигры, черепахи, рыбы, змеи, архары и ослики — так велико по количеству многообразие изображений пернатых и животных в его композициях. Когда-то, в давние времена, «люди сравнивали себя с животными и птицами, считали их такими же разумными существами» (Бисенбаев 111).

Графические серии в творчестве художника

Серия графических композиций *Детство* — особенная в творчестве художника, ибо любая казахская семья самым главным своим счастьем считает детей. С ранних тенгрианских времен любовь к детям обратилась в особый культ почитания. Большим горем было отсутствие детей в семье, и турки, как известно, готовы были отдать всё, что имели, за скорое появление наследника в семье (Бисенбаев 127). Ребёнок как благословение, как послание небес, тщательно оберегаемое в колыбели матью, — частый сюжет в рисунках, например, *Бесік (Колыбель, 2013)* и др. Не зря

художник показывает нам звёздно-лунное небо, колыбель, расположенную на спине мифологической черепахи, хранительницы земного устоя. В казахских семьях существует особый обряд — положить ребёнка в колыбель — бесікке салу: «...колыбель ребенка — дверь Вселенной (баланың бесігі — кең дүниенің есігі — Төле би)» (Нурланова 15). Обычно так поют собравшиеся на этом празднике с благопожеланиями женщины. Защищенность ребёнка в любящей семье, внимание к нему — темы многих других сюжетных рисунков: *Ана болу (Материнство, 2015)* (см. рис. 1), *Балалық шақ (Детство, 2019)* и др.

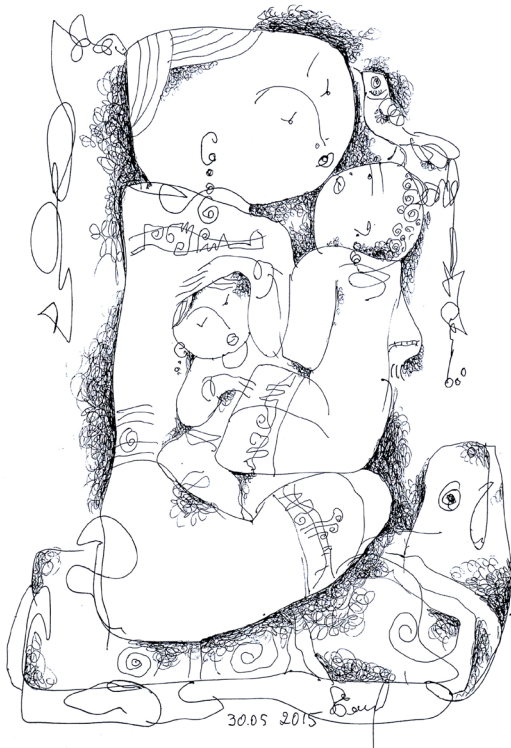


Рис. 1. Материнство. Бумага, шариковая гелевая ручка. 21 x 30. 2015.

Детские образы самые частые в композициях сюжетов других серий художника — *Материнство*, *Семейные ценности* и т. д.

В поэтической серии *Девичество* образы юных и стройных, луноликих и длинноколых казахских красавиц отличаются выразительной точностью

быстро скользящей одухотворяющей линии. Ритм используемых вертикалей в рисунках создает ощущение хрупкой изящности. Рисунки серии автор называет народными именами девушек, например, *Нәзік (Нежность, 2013)*.

Трогательно сидящая девушка с поднятыми в молитве руками, изображённая на темном фоне низкого ночного неба с сияющими звёздами и убывающей Луной. Имя девушки — *Арман (Мечта, 2005)*, но о чём она сокровенно просит звёзды и Луну? Издревле на территории Казахстана особое значение для женщин имел распространенный культ звезд и Луны. Звезда зажигается по решению Тенгри, когда рождается ребёнок, освещает ему путь в жизни и падает, когда завершается земной путь человека (Бисенбаев 11, 14, 69). У Луны, важного мифологического персонажа, просили желанных детей. Возможно, девушка спрашивает «благословения луны и звезд в свадебном обряде: “айың тусыноңынан — жұлдызың тусынсолынан” — луна пусть благословенно взойдет справа, да звезды благословят слева» (Нурланова 18), что мы и видим с нашей точки зрения в рассмотрении рисунка (см. рис. 2).



Рис. 2. Мечта. Бумага, шариковая гелевая ручка. 21 x 30. 2005.

Рисунки серии, которую мы назвали *Влюблённость*, довольно значительны в количестве листов-посвящений. Любовная графическая лирика художника отличается особой чувственностью (а иногда в ней встречаются довольно откровенные сцены). Но, увы, «любовная речь находится сегодня в предельном одиночестве» (Барт 21) в современном искусстве. Хотя «самые красивые, самые мелодичные, самые задушевные песни у казахского народа — это песни о любви» (Сейдимбек 192). Подобные темы так же чувственно звучат в рисунках *Құштарлық (Страсть, 2006)*, *Ғашықтар (Влюбленные, 2009)*, *Ғашықтар 2 (Влюбленные 2, 2019; инверсия)* (см. рис. 3), *Арбау (Искушение, 2014)*, *Үміт (Надежда, 2014)*, *Айлы түн (Лунная ночь, 2017)* и многих других.

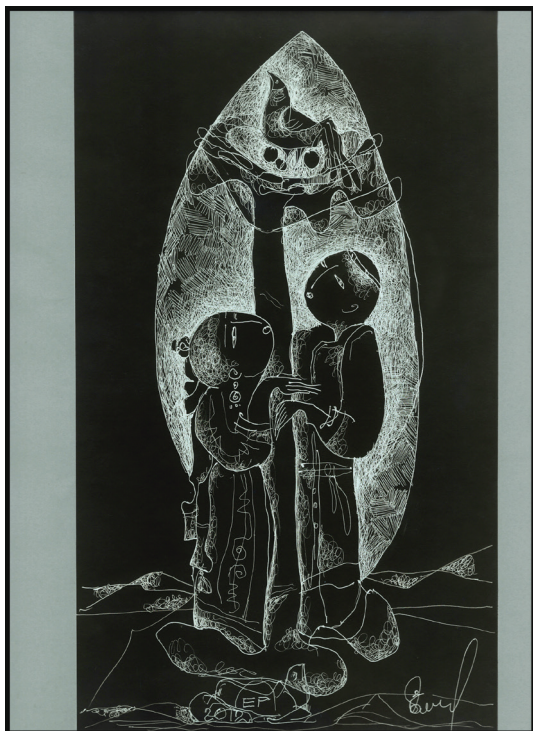


Рис. 3. Влюбленные 2. Бумага, шариковая гелевая ручка. 21 x 30. 2019.

Образ быка — символ творящего начала во многих мифологиях мира, в том числе и тюркских племен, — известен в открытых археологами памятниках искусства петроглифики

эпохи бронзы, ранних кочевников и древних тюрков в разных областях Казахстана (Тамгалы, Ешкиольмес, горы Павлодарского Прииртышья и т. д.). «Многие тюркские племена считали своим предком быка» (Бисенбаев 117). Идея персонификации творящего начала в образ быка прозвучала в рисунке художника *Буқа кейпі (Образ быка, 2010)*.

Суть другой мифологемы, в истоке древнегреческой, у художника в рисунке *Европаны ұрлау (Похищение Европы, 2012)* превращается в фольклорное сказание на народный лад — спящая луноликая казахская красавица возлежит на рогах быка, защищенного оберегом тұмар на шее (см. рис. 4). Тема похищения прекрасной Европы неоднократно в графике художника — бык с цветами и птицей на рогах бережно несет растерянную девушку на рисунке *Қуаныш (Радость, 2014)*.



Рис. 4. Похищение Европы. Бумага, шариковая гелевая ручка. 21 x 30. 2012.

Вполне органична и не совсем случайна городская сцена встречи двух влюблённых-велосипедистов — ценность увиденного и запомнившегося жизненного случая художником в том, что он превратился в выразительный рисунок-экспромт с обобщенными деталями в рисунке *Серуенде (Прогулка, 2013)*. Этот рисунок впоследствии стал сюжетом графического мурала на торцовой стене стандартного бетонного дома советского периода

Шымкента, родного города художника (см. рис. 5).



Рис. 5. Прогулка. Бумага, шариковая гелевая ручка. 21 x 30. 2013.

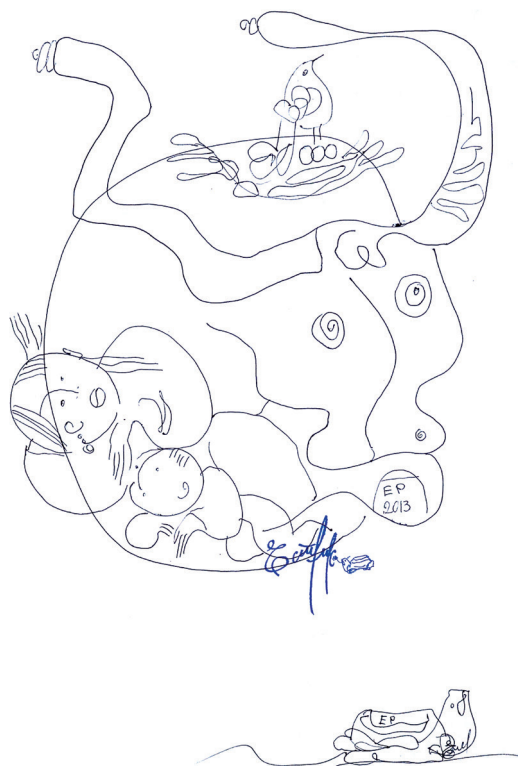


Рис. 6. Любовь матери. Бумага, шариковая гелевая ручка. 21 x 30. 2013.

В цикле *Материнство* показана безграничная любовь матери к своему ребёнку. В рисунке *Ана махаббаты (Любовь матери, 2013)* художник объединяет единой круговой линией фигуру мифологического быка и округлые формы фигур лежащих матери и ребенка (см. рис. 6). Образ быка как действенного персонажа творения жизни дополнен символом божественного верха — на его спине расположено гнездо птицы, оберегающей снесенные ею яйца. Пульсирующие линии окружностей многих рисунков Расильбека вторят нашему зрительскому принципу восприятия фигуры круга, вызывающего чувство умиротворения.

Серия под названием *Семейные ценности* — это рисунки, в которых запечатлены и любовь к детям в семье, и повседневная доброжелательность к ним, иногда с проявленной долей ироничной смешливости; показаны сцены семейного музицирования и общения; творческие действия и состояния и т. д.

Часто, как в рисунке *Отбасы бейнесі (Семейный портрет, 2013)*, он показывает

характерные круглые лица с удлинёнными разрезами больших глаз, маленькими пухлыми губами, отражая современные этнические черты южан Казахстана (см. рис. 7). Долгая история этногенеза племён, проживавших на территории Казахстана в древности и средневековье, — индоевропейских, тюркских, монгольских — повлияла на сложение особого облика людей самой большой по площади центральноазиатской страны (Исмагулов 33). Погрудный портрет с плавными движениями матери и отца, обращёнными к центру композиции — маленькому сыну, выразителен в деталях и вольных отступлениях от них в асимметричных построениях.

С семейными ценностями связаны различные решенные художником образы женщины — мастерицы, неустанной труженицы либо, с долей мягкой, но меткой иронии, капризной жены — *Шебер (Мастерица, 2015)*, *Бақытты отбасы (Счастливая семья, 2017)*, *Жауапкершілік (Ответственность, 2014)*.



Рис. 7. Семейный портрет. Бумага, шариковая гелевая ручка. 21 x 30. 2013.

Лукавая улыбка всё замечающего художника-творца видится в рисунке *Жауапкершілік (Ответственность, 2014)*. Авторский язык графического мышления художника богат иносказаниями, сопоставимыми, что очевидно, с устными традициями образности смеховой культуры народа. Он показывает молодую жену-красавицу, капризно вопрошающую о чём-то своем Луну, в национальном традиционном головном уборе *кимешек*, который носят женщины, уже имеющие детей, метафорично восседающую на скорченной под тяжестью непомерной ноши спине уставшего, но терпеливого и ответственного мужа. Тонкая линия, усиленная неоднородными нажимами, спиралеобразный завиток, создающий особое ощущение пространственности, штрих, как особый метод формирования впечатления орнаментированности народной одежды, предметных деталей, трёхъярусное построение композиции — избранные приёмы графического творчества художника.

Во многих рисунках этой серии художник показывает увлеченно занимающихся игрой на национальных музыкальных инструментах — *домбре*, *кобызе*. Врождённая музыкальность казахского народа общеизвестна, и её отмечают многие исследователи — музыковеды, этнологи, философы и др. До сих пор жива семейная традиция музицирования в домашних условиях.

Инструментальная музыка — от нежной до глубоко щемящей, пение — это то, что характерно для дружеского общения и торжественных встреч в народе. Игра на *кобызе* — инструменте, по преданиям, изобретенном первошаманом Коркытом, в легендах у народов Центральной Азии отождествляется с воплощением бессмертия. Иногда «...слушателю кажется, что он слышит не инструмент, а некую нематериальную субстанцию, именуемую Духом» (Аманов и Мухамбетова 113). Именно это состояние можно увидеть в рисунках художника *Дала әуені (Мелодия степей, 2016)*, *Қобыз үні (Звуки кобызы, 2020)*, *Таңғы әуен (Утренняя мелодия, 2019)* (см. рис. 8) и др.

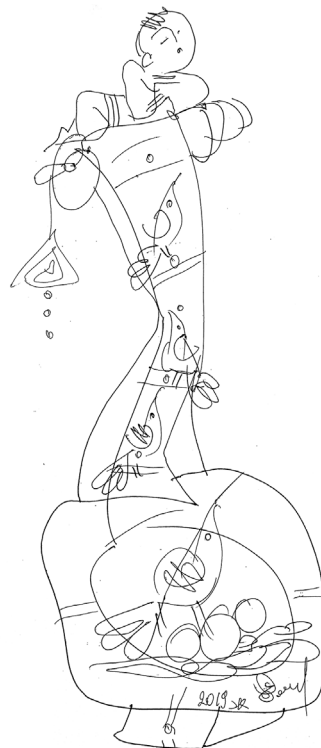


Рис. 8. Утренняя мелодия. Бумага, шариковая гелевая ручка. 21 x 30. 2019.

К серии графики *Жизнь народа* мы отнесли мифологические, коммуникативные образы или тюркские сакральные и народные бытовые сюжеты. «Жажда помнить превращает каждого в историка самого себя»

(Нора 32), так можно обозначить авторскую визуализацию художником «усредненной повседневности» в этой группе рисунков.

В рисунке *Бэйтерек (Древо жизни, 2010)* мифологический сюжет показан художником в формах фольклорных существ с птицей Самрук также в трехрогом венце на вершине Древа. Усиленная оптика линии и штриха, положенного в виде темного и светлого пятна, создают впечатление орнаментальных построений в символике трехчастного деления мира. Рисунок *Тәңірге табыну (Поклонение, 2013)* представляет нам главных древнетюркских божеств в образах каменных изваяний — Тенгри, властелина и создателя всего живого на земле, по сакральным поверьям древних тюрков, и Умай, богиню в трехрогом венце, покровительницу детей, обращенную к верховному богу неба (см. рис. 9). Эти сакральные образы увлекают художника возможностью трактовать их в авторской иконографической манере. Он «оживляет» своё изображение изваяния повелителя Тенгри фигурками птицы, змеи, архара, котика, привнося какое-то эмоциональное, едва ли не семейное начало в сцену поклонения-просьбы Умай.

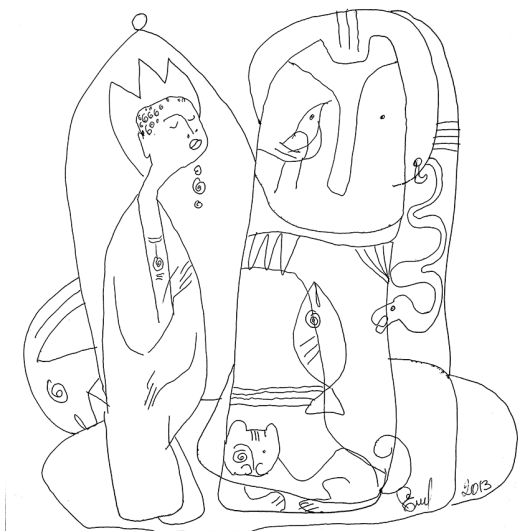


Рис. 9. Поклонение. Бумага, шариковая гелевая ручка. 21 x 30. 2013.

Фольклорный сюжет на тему прошлой кочевой жизни казахов отразился в рисунке художника *Жорыққа атану (В поход, 2012)*. Образ круглолицего мечтательного путника на ослике в национальной одежде и головном уборе — тубетейке с едва намеченной строчкой орнамента, с посохом *ай мунай*, завершенным птичкой, украшением тумар на шее животного — признаками божественного присутствия и участия в земном деянии — напоминает героев волшебных казахских сказок со счастливым концом (см. рис. 10). В них герой, «...выезжая из дому по другим причинам, возвращается домой с женой из далекого, иного мира, т. е. из другого рода...» (Казкабасов 56), что актуально в повседневном бытии народа. Нельзя было жениться на девушке, имеющей с женихом какие-либо родственные связи. «Казахи, случалось, искали невесту даже не в соседнем племени, а в другом жузе» (Бисенбаев 169).

Интересны и другие рисунки этой серии — *Ғайбадатшылар (Сплетницы, 2015)* (см. рис. 11), *Саудагер (Торговец, 2013)* (см. рис. 12).



Рис. 10. В поход. Бумага, шариковая гелевая ручка. 21 x 30. 2012.

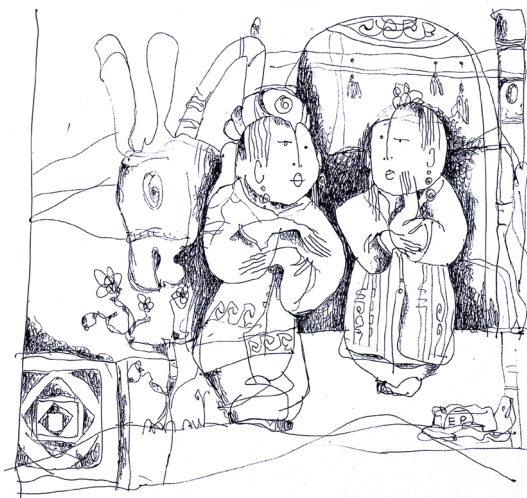


Рис. 11. Сплетницы. Бумага, шариковая гелевая ручка. 21 x 30. 2015.

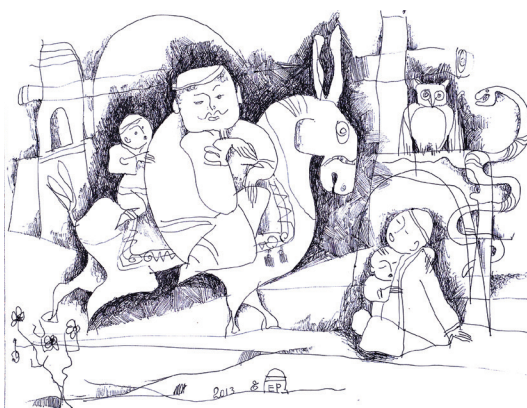


Рис. 12. Торговец. Бумага, шариковая гелевая ручка. 21 x 30. 2013.

В культуре казахского народа особое значение имеет искусство общения. «Именно общение – іштесу – является содержательной сущностью устной культуры, в нем заложено нечто из “мира высших целей”, ибо несравненно живое общение, и ничего нет на свете, что можно было бы ему противопоставить по значению» (Нурланова 24). Идея «живого общения» присуща многим работам художника – *Ерлер сұхбаты* (*Мужская беседа*, 2015) (см. рис. 13), *Құрбылар* (*Подруги*, 2018), *Кездесу* (*Встреча*, 2021) и др.

В ряду работ этой большой серии художника отметим рисунки, посвященные всепоглощающему творческому состоянию, некоей



Рис. 13. Мужская беседа. Бумага, шариковая гелевая ручка. 21 x 30. 2015.

отстранённости от обыденности, например, *Автопортрет* (2020) (см. рис. 14), *Шабыт 2* (*Вдохновение 2*, 2019) (см. рис. 15), *Шабыт 9* (*Вдохновение 9*, 2019), *Самғау* (*Полет*, 2009), *Данышпан* (*Гений*, 2015) и т. д., где эмоциональный порыв изображённых творцов выражен экспрессией линий.

Понятно, что жизнь народа богата событиями и «созерцание как богатая мироотношенческая культура имело место благодаря развитому воображению» (Нурланова 8) – эта интенция могла бы быть тезисной в рассмотрении невероятного количества других рисунков



Рис. 14. Автопортрет. Бумага, шариковая гелевая ручка. 21 x 30. 2020.

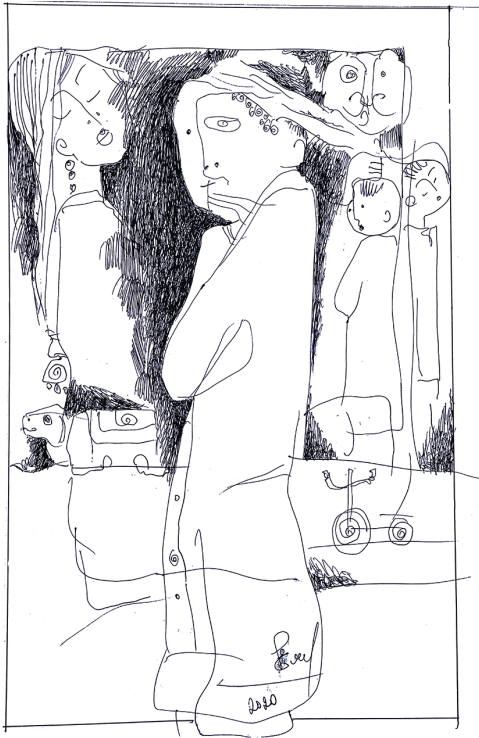


Рис. 15. Вдохновение 2. Бумага, шариковая гелевая ручка. 21 x 30. 2019.

художника. Например, *Үрпактар сабақтастығы (Преемственность поколений, 2013)*, *Үрпақ (Поколение, 2020)*, *Тілек (Пожелание, 2013)*, *Сүйінші (Радостная весть, 2012)*, *Шежіре (Летопись, 2009)*, *Емші (Целитель, 2020)* и т. д. И «...здесь следует указать, что образная форма, в отличие от понятийной, благодаря своей целостности выражает мир и мир отношений во всей полноте не страдает “недостаточностью”, присущей понятийной форме» (Нурланова 6). Это замечание К. Ш. Нурлановой особенно важно для дальнейшего анализа творчества художника, действительно сумевшего показать в своих «интеллектуально-чувственных» быстрых рисунках многогранный «душевно-духовный» мир обычной повседневности родного народа.

Заключение

Предпринятое «контекстное чтение» спонтанных решений в быстрых

рисунках Р. Естемесова показывает, что различные эйдетические представления художника — это часто образы реальной действительности жизни народа и его миропонимания, но пережитые в активном творческом сознании и дополненные символами и смыслами воображения графика, репрезентирующего сюжеты и мифологии, и фольклора, и образность собственной мысли. Его художественные образы, безусловно, — это результат синтеза уникальных свойств авторской этнической психологии, выраженной в сюжетах рисунков, и графического мастерства, отточенного в многолетнем неустанном труде.

Эстетика мгновенных стилизованных рисунков, модернистских по духу, позволяет сполна оценить «душевно-духовную» и природную физическую красоту народа, его традиционные мировоззренческие и семейные ценности, поэтику повседневности; символы, связанные с древними сакральными образами и фольклором; смешение локальных национальных образов с сюжетами мифологем. В творчестве Р. Естемесова разные темы современности и «культурной памяти» в художественных образах композиций прочувствованы, с одной стороны, с тонкой поэтической выразительностью импровизации графика, а с другой — сравнимы с достоверностью эмпирических выводов исследователей.

Анализ формальных приёмов его авторского отличительного подхода к созданию работ показал, что, несмотря на скорость выполнения и незавершенность рисунков, художник владеет техникой использования выразительной, пластичной и точной поставленной линии, создающей целую палитру эмоционального позитивного посыла зрителю.

Быстрые рисунки художника — яркое проявление культурной «памяти нации» — можно рассматривать

как определённый содержательный художественный опыт в создании графических образов, релевантных одной из возможных творческих практик

обозначения казахской идентичности в культуре страны и кросс-культурном общении.

Список источников

ErlI, Astrid. "The Hidden Power of Implicit Collective Memory." *Memory, Mind & Media*, vol. 1, 2022, pp. 1–17. DOI: 10.1017/mem.2022.7.

Hall, Edward, and Mildred Hall. *Hidden Differences Doing Business with the Japanese*. Garden City, Anchor Books Editions, 1987.

Hirsch, Eric, et al. *The New Dictionary of Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*. Boston & New-York, Houghton Mifflin, 2002.

Sharipova, Dilyara, 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. 2020, pp. 1–10. DOI: 10.21659/rupkatha.v12n1.16.

Аманов, Багдаулет, и Асия Мухамбетова. *Казахская традиционная музыка и XX век*. Алматы, Дайк-Пресс, 2002.

Ассман, Ян. *Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*. Перевод с немецкого Марии Сокольской. Москва, Языки славянской культуры, 2004.

Барт, Ролан. *Фрагменты речи влюбленного*. Перевод с французского Виктора Лапицкого. Москва, Ad Marginem, 1999, www.bookscafe.net/read/rolan_bart-fragmenty_rechi_vlyublennogo-236383.html#p2. Дата доступа 15 сентября 2022.

Бисенбаев, Асылбек. *Мифы древних тюрков*. 3-е изд. Алматы, Мектеп, 2018.

Ильин, Илья. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Москва, Интрада, 1998.

Исмагулов, Оразак, и др. «Антропологическое развитие казахского народа и глубина его этноисторических истоков». *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*, т. 21, № 68, 2019, с. 32–42.

Нора, Пьер. «Проблематика мест памяти». Нора, Пьер, и др. *Франция-память*. Перевод с французского Дины Хапаевой. Санкт-Петербург, Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999, с. 17–50, www.mipt.ru/education/chair/philosophy/upload/бес/poga1-arph7asf0ow.pdf. Дата доступа 06 августа 2022.

Нурланова, Канат. «Человек и мир: казахская национальная идея». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 2, № 2, 2017, с. 5–33.

Сейдимбек, Акселеу. *Мир казахов. Этнокультурологическое переосмысление*. Астана, Фолиант, 2011.

Шарипова, Диляра, и др. «Актуализация национального фольклора в графике и комиксе Казахстана». *Keruen*, т. 74, № 1, 2022, с. 253–264. DOI: 10.53871/2078-8134.2022.1-20.

Шарипова, Диляра, и др. «Интертекстуальность в современном искусстве Казахстана в аспекте культурной памяти». *Вестник Казахского национального женского педагогического университета*, № 2 (86), 2021, с. 179–190. DOI: 10.52512/2306-5079-2021-86-2-179-190.

Шарипова, Диляра, и др. «Осмысление трагических моментов национальной истории в графике и монументальной скульптуре Казахстана». *Вестник Казахского национального женского педагогического университета*, № 1 (81), 2020, с. 315–320.

Эстетика Ренессанса. Антология в 2-х томах. Т. 2. Редактор-составитель Вячеслав Шестаков. Москва, Искусство, 1981.

References

Amanov, Bagdaulet, and Assiya Mukhambetova. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek [Kazakh Traditional Music and the XX Century]*. Almaty, Dayk-Press, 2002. (In Russian)

Assman, Jan. *Kulturnaya pamyat: Pismo, pamyat o proshlom i politicheskaya identichnost v vysokikh kulturakh drevnosti [Cultural memory: Writing, Memory of the Past and Political Identity in the High Cultures of Antiquity]*. Transl. from German by Mariya Sokolskaya. Moscow, Yazyki slavyanskoj kultury, 2004. (In Russian)

Barthes, Roland. *Fragmenty rechi vlyublennogo [Fragments of a Lover's Speech]*. Transl. from French by Victor Lapitskiy. Moscow, Ad Marginem, 1999, www.bookscafe.net/read/rolan_bart-fragmenty_rechi_vlyublennogo-236383.html#p2. Accessed 15 September 2022. (In Russian)

Bissenbayev, Asylbek. *Mify drevnikh tyurkov [Myths of the ancient Turks]*. Almaty, Mektep, 2018. (In Russian)

Erlл, Astrid. “The Hidden Power of Implicit Collective Memory.” *Memory, Mind & Media*, vol. 1, 2022, pp. 1–17. DOI: 10.1017/mem.2022.7.

- Estetika Renessansa [Renaissance Aesthetics]*, edited by Vyacheslav Shestakov, vol. 2. Moscow, Iskusstvo, 1981, pp. 530–535. (In Russian)
- Hall, Edward, and Mildred Hall. *Hidden Differences Doing Business with the Japanese*. Garden City, Anchor Books Editions, 1987.
- Hirsch, Eric, et al. *The New Dictionary of Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*. Boston & New-York, Houghton Mifflin, 2002.
- Ilyin, Ilya. *Postmodernizm ot istokov do kontsa stoletiya: evolyutsiya nauchnogo mifa [Postmodernism from its Origins to the End of the Century: the Evolution of a Scientific Myth]*. Moscow, Intrada, 1998. (In Russian)
- Ismagulov, Orazak, et al. “Antropologicheskoye razvitiye kazakhskogo naroda i glubina yego etnoistoricheskikh istokov.” [“Anthropological Development of the Kazakh People and the Depth of its Ethnohistorical Origins.”] *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk*, vol. 21, no. 68, 2019, pp. 32–42. (In Russian)
- Nora, Pierre. “Problematika mest pamyati.” [“Problems of Memory Locations.”] Nora, Pierre, et al. *Frantsiya-pamyat [France-Memory]*. Transl. from French by Dina Khapayeva. Saint Petersburg, Sankt-Petersburgskiy universitet, 1999, pp. 17–50.
- Nurlanov, Kanat. “Man and the World: the Kazakh National Idea.” *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 2, no. 2, 2017, pp. 5–33. (In Russian)
- Seydimbek, Akseleu. *Mir kazakhov. Etnokulturnoye pereosmysleniye [The World of Kazakhs. Ethno-cultural Reinterpretation]*. Astana, Foliant, 2011. (In Russian)
- Sharipova, Dilyara, 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. 2020, pp. 1–10. DOI: 10.21659/rupkatha.v12n1.16. (In Russian)
- Sharipova, Dilyara, et al. “Tragic Moments of National History in Graphics and Monumental Sculpture of Kazakhstan.” *Bulletin of Kazakh National Women’s Teacher Training University*, vol. 81, no. 1, 2020, www.vestnik.kazmkpu.kz/jour/article/view/435/400. Accessed 19 January 2023. (In Russian)
- Sharipova, Dilyara, et al. “Actualization of National Folklore in Graphics and Comics of Kazakhstan.” *Keruen*, vol. 74, no. 1, 2022, pp. 253–264. DOI: [org/10.53871/2078-8134.2022.1-20](https://doi.org/10.53871/2078-8134.2022.1-20). (In Russian)
- Sharipova, Dilyara, et al. “Intertextuality in Contemporary Art of Kazakhstan in the Aspect of Cultural Memory.”] *Bulletin of Kazakh National Women’s Teacher Training University*, vol. 86, no. 2, 2021, pp. 179–190. DOI: 10.52512/2306-5079-2021-86-2-179-190. (In Russian)

Светлана Шкляева

Тәуелсіз зерттеуші (Алматы, Қазақстан)

РАСИЛЬБЕК ЕСТЕМЕСОВТЫҢ ЖЫЛДАМ СУРЕТТЕРІ («ҰЛТ ЖАДЫ» МӘСЕЛЕСІНЕ)

Аңдатпа. Расильбек Естемесов графикасы – бұл Қазақстанның заманауи графика тарихындағы жылдам сызықтық сурет дамуының өзіндік құбылысы.

Зерттеуде автордың ұлттық этикалық бейнелерді жаңғыртатын эйдетикалық жадының визуалданған тәжірибесі ретінде суретшінің шығармаларына сілтеме бірінші рет жүргізіліп жатқан жұмысты өзекті деп атауға мүмкіндік береді.

Суретші шығармашылығының тұтас бағдары мен графиканың авторлық тәсілін талдау әдісін ұғынуға мүмкіндік беретін суреттердің «мәнмәтінін оқу» зерттеу мақсатына айналады. Мақала жазудың жалпы әдістемесінде суретші жұмыстарын қарастырудың әртүрлі әдістері пайдаланылған: визуалды өнертанушылық талдау, формалды және типологиялық жүйелеу әдісі, интерпретациялық тәсіл амалдары, феноменологиялық әдіс, семиотикалық әдіс, салыстырмалы-сабақтастық әдіс. Мақалада суретшінің көптеген сурет композицияларының мағыналық шешімі шығармашылық психологияны қарастыратын қазақ халқының бірегейлік дәрежесінің сипатына тән философ, этнолог, мифолог зерттеушілердің қорытындыларымен сәйкестендірілген. Осындай салыстырулардың арқасында суретшінің визуалды символикалық мифологиялық және фольклорлық репрезентацияларымен, және ғалымдардың теориялық ұсыныстарының зерттеулерімен толықтырылған өзіндік эйдетикалық бейнелер арасындағы сәйкестіктер анықталды.

Автордың «интеллектуалды-сезімдік» суреттерінің көркем тілінің айқын ерекшеліктері көрсетілген: шарикті гель қаламсаппен салынған жылдам суреттерде шартты пішіндерді жеткізудің мәнерлі техникасы; қимыл мен дене әрекетінің сипатына тән бет ажарының мимикалық эмоционалдық сызықтарына түсірудің дәлдігі; компьютерлік инверсиядағы күтпеген импровизациясы.

Суретшінің суреттері елдің мәдениетіндегі және кросс-мәдени қатынастағы қазақ мәдениетінің бірегейлігін белгілеудің релевантты тәжірибелерінің біріне сәйкес келетін графикалық бейнелерді жасаудағы белгілі бір заманауи мағыналы тәжірибе ретінде белгіленуі мүмкін.

Тірек сөздер: жылдам суреттер, мәнмәтінді оқу, феноменологиялық әдіс, көркем тіл, қазақ бірегейлік.

Дәйексөз үшін: Шкляева, Светлана. «Рәсілбек Естемесовтың жылдам суреттері («Ұлт жады» мәселесіне)». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, № 1, 2023, 82–100 б. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.659.

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.

Svetlana Shklyayeva

Independent Scholar (Almaty, Kazakhstan)

QUICK DRAWINGS BY RASSILBEK YESTEMESSOV (TO THE PROBLEM OF “MEMORY OF THE NATION”)

Abstract. The graphics of Rassilbek Yestemessov is a peculiar phenomenon of the development of a spontaneous fast linear drawing in the modern graphic history of Kazakhstan. The reference in the study to the artist's works as a visualized practice of the author's eidetic memory, reproducing the national ethos images, is carried out for the first time, which makes it possible to call the work relevant.

The study aims to become “reading the contexts” of the drawings, which allows understanding the value orientations of the artist's work, and analyzing the techniques of the author's graphics method. The writing article methodology includes variety of the methods such as visual art history analysis, method of formal typological systematization, interpretative approach techniques, phenomenological method, semiotic analysis, comparison and collation method. In the article many semantic solutions of the artist's drawings compositions were compared with the conclusions of several researchers – philosophers, ethnologists, mythologists, who study psychology of creativity and special features inherent in the nature of the identity status of the Kazakh people. Due to this comparison, a correspondence was revealed between the spontaneous eidetic images, supplemented by visual symbolic the artist's mythological and folklore representations and theoretical provisions of scholar researches.

The distinctive features of the artistic language of the “intellectual-sensual” drawings are shown: variety expressive techniques of transferring simplified forms into a quick drawing with a ballpoint gel pen; accuracy in mimetic facial lines, characteristic gestures, movement of figures; and unexpectedness of improvisation in a computer inversion. The artist's drawings can be designated as a certain contemporary rich experience in creating graphic images that are relevant to both possible practices for designating the Kazakh identity in the country's culture and cross-cultural communication.

Keywords: quick drawings, context reading, phenomenological method, artistic language, Kazakh identity.

Cite: Shklyayeva, Svetlana. “Quick Drawings by Rassilbek Yestemessov (to the Problem of ‘Memory of the Nation’).” *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 8, no. 1, 2023, pp. 82–100. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.659.

The author has read and approved the final version of the manuscript and declares that there is no conflict of interests.

Автор туралы мәлімет:

Светлана Аркадьевна Шкляева — өнертану кандидаты, тәуелсіз зерттеуші (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторе:

Светлана Аркадьевна Шкляева — кандидат искусствоведения, независимый исследователь (Алматы, Казахстан)

Author's bio:

Svetlana A. Shklyayeva — PhD in Arts, Independent Scholar (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0001-8629-6372
email: swetlana.shklyaewa@yandex.kz



ГЕНЕЗИС ХУДОЖЕСТВЕННО- ГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ: ДРЕВНИЙ «СКИФСКИЙ ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ» И СОВРЕМЕННЫЙ КАЗАХСКИЙ ОРНАМЕНТ В НОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Есболат Дүйсебай¹

¹ Евразийский национальный университет имени Л. Н. Гумилева
(Астана, Казахстан)

Аннотация. В эпоху глобализации в архитектуре установилась тенденция унификаций, где индустриальная технология вытеснила этнокультурную семантику. Работы казахстанских архитекторов в русле больших архитектур стилей «хай-тек», «деконструктивизм» или других популярных течений не способствуют эстетическому многообразию лика искусственной среды обитания в масштабе страны, ведут к художественному однообразию архитектуры городов и препятствуют раскрытию эстетического кода народа в созвездии культур народов мира.

Методология базируется на исследовании архитектуры как феномена, тесно связанного с генезисом культуры. Работа основана на структурно-аналитическом методе, состоящем из взаимосвязанных звеньев, объединенных общей концепцией.

Современная творческая прямолинейность и научно-концептуальная схематичность архитектуры привели к безликости городов, отсутствию региональной эстетической адресности. Актуализировался вопрос научно обоснованного и креативного решения проблемы формы и содержания новой архитектуры. Для раскрытия идейного содержания архитектуры как искусства в статье сделан акцент на генезисе культуры нашего народа. В поиске этнокультурного своеобразия архитектуры исследован генезис казахской художественно-графической культуры, который восходит к скифской эпохе.

Исследования генезиса кочевнического искусства стиля Степной Скифии, понимаемого как язык искусства, как метод построения и осмысления архитектурных форм, легли в основу эстетической концепции архитектуры Казахстана. В процесс поиска художественного образа архитектуры привлечен «звериный стиль» (этнокультурное наследие мирового уровня) в органической связи с пластикой казахского орнамента.

Методическое использование языка «звериного стиля», применение в композициях сложных приемов «зооморфных превращений» обогатили семантику новой архитектуры Казахстана. Бионическая пластика казахского орнамента, созвучная стилю сакской эпохи, позволила создавать поэтические архитектурные формы, подражающие гению природы.

Ключевые слова: глобализация, многоцветие культур, деконструктивизм, генезис культуры, «звериный стиль» Степной Скифии, казахский орнамент, образ архитектуры, семантика, традиции, бионика.

Для цитирования: Дүйсебай, Есболат. «Генезис художественно-графической культуры: древний «скифский звериный стиль» и современный казахский орнамент в новой архитектуре». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, № 1, 2023, с. 101–118. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.655.

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

Введение

В современном развитии архитектуры, где индустриальная технология окончательно начала довлеть над эстетикой, то есть художественно-образной семантикой, остро встал вопрос поиска этнокультурного своеобразия архитектуры (Омуралиев и Воличенко 195).

Монотонность и однообразие архитектуры не только массовой застройки, но и социально значимой архитектуры общегородского масштаба привели к безликости городов, отсутствию не только национально-культурной, но и их региональной эстетической адресности (Дуцев 12).

Глобальная унификация или «интернационализация» архитектуры под большие современные стили «хай-тек» и «деконструктивизм» или другие модные течения не способствует эстетическому многоцветию культур народов мира.

Сегодня для полномасштабного научно обоснованного и креативного решения изложенной проблемы новой архитектуры Казахстана важно обратиться к генезису культуры нашего народа (Дүйсебай, «Древние традиции и современные тенденции в архитектуре Казахстана»).

В рамках работы подробно освещаются пути привлечения в архитектурный язык

Казахстана бесценного этнокультурного наследия «звериного стиля» Степной Скифии в органической связи с пластикой современного казахского орнамента.

Целью исследования является изучение протооснов казахской художественно-графической культуры и выявление ее художественной семантики для разработки концепции самобытной архитектурной эстетики, способной формировать новый художественный язык архитектуры Казахстана.

Центральной идеей исследования кочевнического искусства является изучение проблемы «звериного стиля» Степной Скифии, понимаемого как язык искусства, как метод выражения отношения общества к окружающему миру (Королькова 35). В итоге семантика «звериного стиля» легла в основу эстетической концепции новой архитектуры Казахстана как способ понимания и принцип построения архитектурных форм.

Для достижения цели необходимо системно изучить вопросы эстетики мировосприятия народа и на этой основе решить следующие задачи:

- изучить и анализировать художественно-графический язык «звериного стиля» скифской эпохи по археологическим материалам и литературным источникам;

- исследовать динамику взаимосвязи культурно-эстетических процессов периода становления общности тюркских народов и казахов по литературным источникам;
- установить морфологическую связь языка «звериного стиля» Степной Скифии с орнаментальным искусством современных казахов;
- освоить эстетическую семантику скифской эпохи и разработать новые концепции архитектуры на основе этнокультурных традиций и современных достижений цифровой эпохи;
- ввести в оборот евразийского научного пространства открытия и достижения казахской архитектуры XXI века.

В статье освящен основой вопрос наших исследований — изобразительная и стилистическая взаимосвязь между древним «звериным стилем» скифской эпохи и современным казахским орнаментом — графическим символом культуры. Тождественность художественного образа орнаментальной графики (см. рис. 1, 2) как связующий язык-символ подтверждает созвучие эстетического мировосприятия народов этих далеких эпох во времени и пространстве.



Рис. 1. Орнаментальная деталь уздечки. Скифское захоронение. Алтай. Долина Сургал.

Признавая огромное всемирное значение и общечеловеческие масштабы культуры Степной Скифии, в формате данной статьи мы ограничиваемся рассмотрением только художественно-

графического языка эпохи как этнокультурного эстетического кода, который может служить ключом в новой методике формирования архитектурного образа будущего.

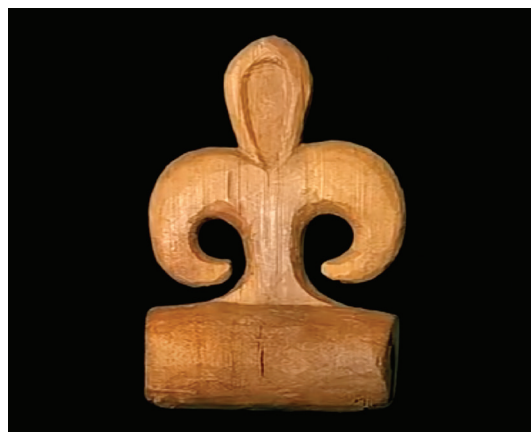


Рис. 2. Орнамент «кошкар муйиз». Деталь уздечки. Алтай. Долина Сургал.

Впервые в научный оборот и в творческое поле привлечено архаичное искусство кочевников Великой Степи как язык творчества и способ построения и понимания этнокультурных форм в новой эстетике архитектуры Казахстана. Полученные в ходе исследования новые художественные сведения архаичной культуры и графические артефакты легли в основу архитектурной концепции как метод креативного обращения современного общества к новым вызовам эстетического однообразия искусственной среды обитания.

Методы

Методология данной работы является звеном в общенаучной методологии исследования архитектуры как феномена, тесно связанного с генезисом национальной культуры. Общая методика исследования базируется на аналитическом методе, восходящем к системному подходу, и состоит из нескольких взаимосвязанных звеньев, объединенных общей концепцией.

В ходе исследования были использованы общелогические, теоретические и эмпирические методы, позволившие раскрыть поставленные задачи в освещении проблемы культурогенеза казахского народа.

Методологическая основа статьи базируется на фундаментальных трудах, посвященных исследованию этногенеза народов, и в частности взаимосвязи скифо-сакской, древнетюркской и современных культур. И в этой многовекторной культурологической и искусствоведческой проблеме нами выявлен основной вопрос — особенности духовного мировосприятия наших предков, принципы их эстетического самовыражения, основанные на уникальном художественно-графическом языке. В целом установлена преемственность и актуальность нравственных, духовных и эстетических установок, не потерявших свое значение и сегодня.

Было определено значение понятия «звериный стиль» далекой от нас по времени скифской эпохи и ее отношение к современной казахской культуре на основе аналитического изучения научных трудов. Крупнейший ученый Г. А. Фёдоров-Давыдов в своем фундаментальном труде «Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки

культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов» объективно определяет прямую связь «скифского звериного стиля» с искусством золотоордынской эпохи (3).

В исследовании были использованы общенаучные методы, такие как анализ, описание, сравнение, на основе которых сформирован главный вывод о том, что генезис казахской художественно-графической культуры восходит к скифской эпохе. Здесь уместно представить в качестве конкретной доказательной базы артефакты, найденные в скифской гробнице (археологи Турбат и Жискар) (см. рис. 1, 2, 3). Это детали конской сбруи, украшенной казахским орнаментом «кошкар муйиз». Данный артефакт является прототипом нашего современного орнамента, и здесь можно констатировать, что сквозь тысячелетия до настоящего времени казахи сохранили графический язык орнамента как национальный культурно-эстетический символ (Монгольская гробница).

В этом контексте с учетом артефактов, найденных казахстанскими археологами (Акишев, Самашев), можно подтвердить наличие тесной этнокультурной связи людей разных эпох с современной эстетикой мировосприятия и казахской культурой.



Рис. 3. Декоративная часть уздечки из орнаментов и грифонов. Алтай. Долина Сургал.

Обсуждение

Изучение и анализ художественно-графического языка «звериного стиля» скифской эпохи по археологическим материалам и литературным источникам показали уникальность этого художественного языка и стиля (Артамонов). Здесь следует отметить, что в современном искусствознании произведения данной эпохи признаны шедеврами мирового уровня.

Скифское искусство начали изучать давно, ещё в XVIII и XIX веках. Разным аспектам уникальных произведений выдающейся эпохи посвящено огромное количество ценных публикаций (Minns, Фармаковский, Ростовцев, Боровка, Артамонов). Для наших исследований важно выявление места эстетики скифской эпохи в генезисе казахской культуры.

Ответ на наш вопрос дает фундаментальный научный труд Г. А. Фёдорова-Давыдова «Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов». В предисловии к книге он пишет: «Четыре темы взяли мы из огромного и разностороннего материала — скифо-сибирский “звериный стиль”, искусство средневековых кочевников, монументальная скульптура тюрков и искусство золотоордынских городов. Связаны ли они между собой чем-либо, кроме географии? Нам представляется, что эти четыре темы, при всей их *изолированности*, относятся к проблеме изучения основных узловых моментов и вех в степном искусстве древности» (3). Далее автор логически подтверждает наличие этнокультурной связи разных эпох на просторах Великой Степи, и мы полностью разделяем логические выводы известного ученого.

Заявленная тема статьи охватывает генезис культуры: духовный уровень

взаимосвязи и родственная специфика художественного языка. Относительно художественно-графического языка Степной Скифии объективную оценку дал Фёдоров-Давыдов: «Искусство кочевников раннего средневековья даёт нам совсем другое искусство, совсем другое отношение к изобразительности. Без учёта этого процесса нельзя понять дух и природу народного искусства потомков алтайцев и кыпчаков, монголов и гузов, сарматов и алан» (Фёдоров-Давыдов). Здесь советский ученый подтвердил наличие другого «духа» и «природы» данного искусства и ее другое отношение к изобразительности, тем самым доказал наличие другого графического языка в искусстве потомков алтайцев и кыпчаков, априори современных казахов. Бесценные выводы ученого позволяют актуализировать значение культуры наших предков и в современной эстетике архитектуры Казахстана цифровых технологий.

Как известно, в советское время древнее искусство степей Евразии считалось пережитком: консервативное мышление и имперская идеология той эпохи запрещали прогрессивным ученым не только объективно исследовать на практике, но и говорить на эту тему. Фёдоров-Давыдов в заключении книги «Искусство кочевников и Золотой Орды» пишет: «Естественным продолжением нашей темы должно быть изучение пережитков древнего искусства степей Евразии в современном творчестве потомков древних населявших их народов». По поводу несостоявшегося изучения пережитков древнего искусства степей Евразии он с сожалением отмечает: «Но это выходит за рамки наших исследований» (25).

В период развития Советского Казахстана этнокультурные вопросы в архитектуре ограничивались на уровне украшения объема орнаментом

в качестве декоративного элемента. В советскую эпоху отдельными теоретиками рассматривались вопросы интернационального и национального (Яралов) или взаимосвязь и взаимообусловленность архитектуры и культуры (Хайт). Многомерное и глубокое изучение генезиса культуры, выявление тесной взаимосвязи этнокультуры с архитектурой не проводилось.

Сегодня, в эпоху глобализации, когда превалирует процесс нивелирования эстетических критериев в пользу технологий, освоение духа и природы графического языка «звериного стиля», без сомнения, откроет новые горизонты в творчестве архитекторов Казахстана.

Как известно, алтайское и казахстанское, современное скифам искусство «звериного стиля» открыли позже, и оно во всём мире вызвало удивление и восхищение. Новейшие открытия археологов на территории Казахстана (Акишев, Самашев) лишней раз демонстрируют мировому сообществу шедевры общечеловеческого масштаба и подтверждают очевидную духовную связь сакской культуры с эстетическими вкусами и символическими предпочтениями современных казахов. Результаты наших исследований подтверждают, что внедрение «духа» и «природы» искусства Степной Скифии и практическое освоение творческого языка великой эпохи окажет бесценное влияние на формирование эстетической концепции нашей архитектуры.

Результаты

Осознавая всемирное значение и общечеловеческие масштабы культуры Степной Скифии, в формате данной статьи мы рассматриваем только художественный язык эпохи как этнокультурный код, который может

служить ключом к формированию новой эстетики архитектурного образа. В этом главная задача современной архитектуры как искусства, рожденного на художественной семантике высокой культуры наших предков.

Анализ научных работ демонстрирует, что сдвиг в научном понимании искусства связан с зарождением культурной семантики, интерпретировавшей все художественное творчество как систему смыслоносущих текстов, а феномен художественного образа как специфический тип семантемы, несущей социально значимую информацию (Флиер 35). В процессе изучения культурной семантики рассматриваемой эпохи как системы смыслоносущих текстов важно было раскрыть смысловое значение общепринятого научного понятия «скифский звериный стиль». По поводу понятия системы известный специалист Е. Ф. Королькова в книге «Теоретические проблемы искусствознания и “звериный стиль” скифской эпохи» поясняет значение словосочетания следующим образом: «Несмотря на то что понятие “стиль” как таковое является частным по отношению к более общему понятию “художественное направление”, словосочетание “скифский звериный стиль” традиционно и конвенционально в научной литературе обозначает именно художественное направление, поскольку имеется в виду взаимозависимость формы и содержания» (23).

Для наших творческих изысканий взаимозависимости формы и содержания важно раскрытие идейного содержания искусства «скифского звериного стиля», система «видения» как метод художественного выражения нашими предками окружающего мира. Исследования системы «видения» скифской эпохи в разрезе взаимозависимости формы и содержания показали наличие композиционного принципа, известного сегодня

в искусствоведении как «зооморфное превращение», или прием *зооморфной трансформации*.

Творчество рассматривается как процесс, важный не только как понимание системы «видения», но и как освоение технических принципов композиции — принципа «зооморфное превращение», или приема зооморфной трансформации. Понятию «зооморфное превращение» специалисты дают следующее объяснение: это определенный стилистический прием (и его результаты), предполагающий такое вписывание изображения дополнительного животного (т. е. элемента «превращения») в какую-либо часть тела основного изображаемого животного, при котором учитывается и используется контур и фактура этой анатомической детали или сочетания деталей... и т. д. (Канторович 78).

Освоенный мастерами этнокультурных систем далекой эпохи метод эстетического выражения демонстрирует креативность их мышления, оригинальность выражения и делает их произведения уникальными (см. рис. 4).

Современной наукой установлено, что к генезису этнокультурных систем могут быть отнесены любые сообщества, складывающиеся по территориальному принципу, аккумуляции этого опыта в традициях, ценностях, чертах образа жизни и картин мира... и, *наконец, формирование на их базе системы образов идентичности* данного сообщества (Флиер).

В нашем комплексном исследовании генезиса этнокультурных систем в разрезе взаимозависимости культуры и архитектуры выявлена идентичность образов как система — казахское орнаментальное искусство и орнаментальные образы скифской эпохи. Следовательно, в наших исследованиях орнаментальное искусство рассматривается как стилеобразующая часть большого художественного направления «звериного стиля» Степной Скифии.

Этот вывод подтверждает артефакт Каргалинская диадема. Здесь приемы зооморфной трансформации «звериного стиля» ярко представлены изображениями зверей и птиц, например косули и утки, и созвучно переплетены

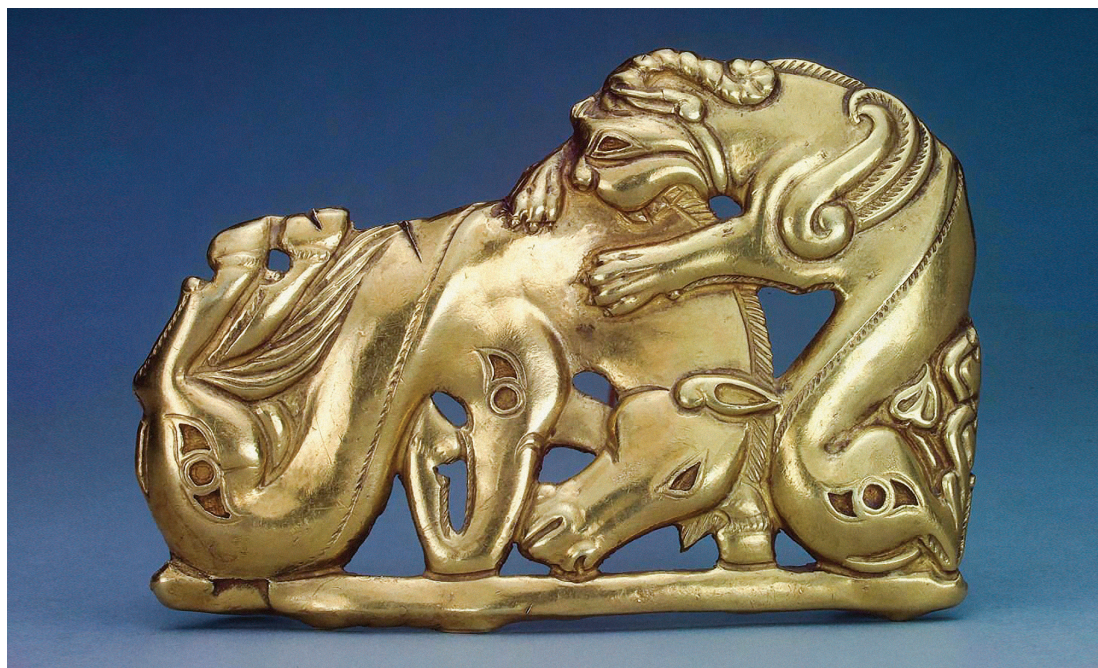


Рис. 4. Поясная пластина (левая). Сцена охоты животных. IV в. до н. э. Эрмитаж.

с образной пластикой казахского орнамента (см. рис. 5).

Дополнительным подтверждением выводов о тесной связи скифо-сакского «звериного стиля» с казахским орнаментом служит артефакт из Туэкта — кожаная фигурка рогатого тигра (см. рис. 6). Здесь не только графический язык, но и принцип создания произведения основаны на технологии вырезания ою. Само слово «ою» означает «вырезание», то есть и слово, и древнейшую технологию казахи сохранили до настоящего времени. Здесь очевидна идентичность системы образов казахов генезису этнокультурных систем далекой скифо-сакской эпохи.

Актуальность проведения научных исследований культурогенеза и «звериного стиля» в области творчества очевидна, так как эстетика архитектуры Казахстана нуждается как система в специфическом типе семантемы, несущей этнокультурную информацию (Дуйсебай, «Древние традиции и современные тенденции в архитектуре Казахстана»).

Художники Степной Скифии обладали уникальной философией видения, которой восхищаются даже известные мастера изобразительных искусств нашего времени — цифровой эпохи. Эпохи, когда избыток безадресной визуальной информации ведет к стереотипности творческого мышления, линейности критериев эстетической философии и в результате — однообразию всей среды обитания (изложенная проблема — тема отдельной статьи). Уникальный принцип и прием «зооморфной трансформации» в созвучии с пластикой казахского орнамента дает многомерную архитектурную композицию с богатым этнокультурным содержанием и поднимает художественное значение произведения на философский уровень.

В вопросах преемственности эстетики мировосприятия и творческого освоения наследия предков мы обращаемся

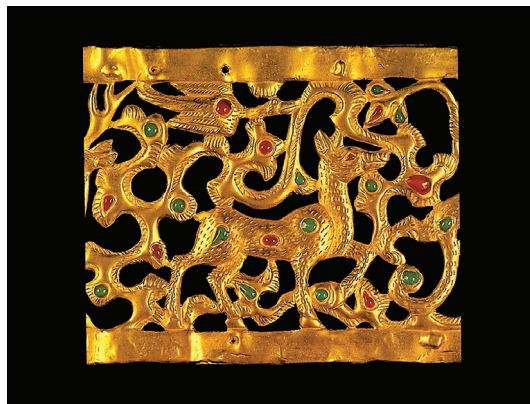


Рис. 5. Косуля и утка. Каргалинская диадема (фрагмент).

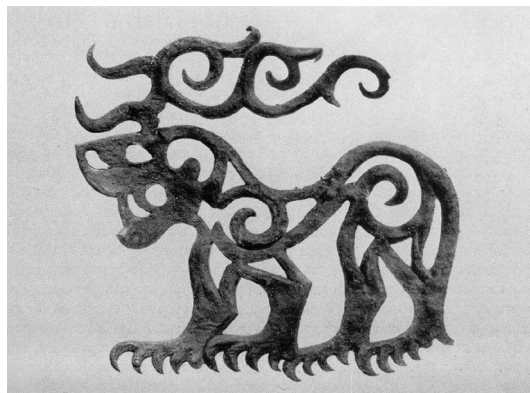


Рис. 6. Кожаная фигурка рогатого тигра. Туэкта, первый курган.

к законам развития философии культуры, где одно из явлений культурогенеза — культурная инноватика (творчество). Как известно, «под культурной инноватикой принято понимать новации, порожденные внутренними причинами социального саморазвития сообществ и инициативным творчеством отдельных авторов... Такого рода новации нередко приводят к весьма радикальному переструктурированию всей социальной организации, не разрушая его как культурную целостность» (Флиер 56).

В настоящее время наследие графической культуры скифской эпохи активно изучается, отдельные стилистические элементы и композиционные принципы интегрируются в дизайн одежды, малые архитектурные формы,

полиграфию и т. д. Наблюдаются примеры прямого включения в композиционные контексты в монументально-декоративном искусстве (Дуйсебай, «Древние традиции и современные тенденции в архитектуре Казахстана»).

В современном Казахстане назрела необходимость в творческом развитии бесценных эстетических взглядов и художественных традиций предков как культурной инноватики в художественном языке архитектуры с учетом современных эстетических ориентиров и достижений технологий.

В наших научных исследованиях и творческих изысканиях обращение к языку искусства «звериного стиля» Степной Скифии в способах построения и понимания архитектурных форм, в формировании авторской картины мира легли в основу концепции новой эстетики архитектуры Казахстана. В этом контексте активные приемы «зооморфных превращений», где изгиб или выпуклость предмета имели тенденцию превращаться в зооморфную деталь, а само животное превращалось в другое животное, демонстрируют и могут дать богатое сложноподчиненное выражение формы и содержания в архитектурных композициях современности.

Отдельные творческие поиски реализации эстетической концепции новой архитектуры представлены примером (см. рис. 7), демонстрирующим

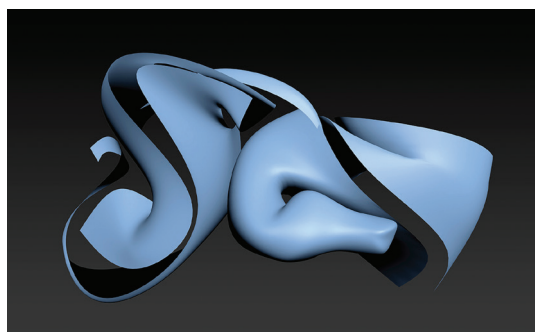


Рис. 7. Принцип трансформации скифской композиции в архитектурный образ.

принцип трансформации скифской композиции в архитектурный образ. Здесь изобразительный графический язык «сцены охоты животных» (см. рис. 4) представлен на языке пластической формы архитектурной композиции (исп. Шамрат).

Дальнейшие подробности творческих работ по практической реализации концептуальных положений наших научных исследований по теме, освещенной в данной статье, получат продолжение в последующих авторских проектах, книгах и статьях. Здесь нам важно было установить многомерную взаимосвязь и взаимообусловленность архитектуры и культуры для выявления эстетического ориентира развития новой архитектуры Казахстана.

В системной концепции наших творческих изысканий в плане взаимообусловленности культуры и архитектуры особое место занимает автохтонная орнаментальная культура казахов, имеющая стилистическую идентичность со всей этнокультурной системой скифской эпохи. Декоративные достижения или орнаментальный дух «звериного стиля» признают практически все ученые-исследователи, которые отмечают: «Она обуславливает также особое органическое слияние образа животного и предмета — отсюда ряд замечательных декоративных достижений “звериного стиля”, сохраняющих свою прелесть и сейчас» (Фёдоров-Давыдов 5).

Сквозь тысячелетия казахский орнамент — графический символ народа — сохранился до настоящего времени. Если обратиться к форме и содержанию казахского национального орнамента, то с древних времен он символизировал защиту от темных сил, приносил удачу в повседневной деятельности. Особенно значимой была символика в языческие времена. Сегодня орнаменты встречаются в одежде, используются в оберегах, украшениях, интерьерах и аксессуарах. Во время ритуальных обрядов — свадеб,

похорон или этнических праздников — все вокруг украшают орнаментами. Это часть истории казахского народа, дань его обычаям и традициям. Даже через столетия эта символика не утратит своей актуальности, потому что в ней — культурная самобытность народа.

Казахский орнамент как графический символ народа составляет основу в формообразующей семантике новой архитектуры. Для наших творческих поисков важна стилистическая пластика языка казахского орнамента, его узнаваемость или «читабельность» при формировании пространственного образа архитектуры. Здесь орнамент используется не как традиционный декоративный элемент в архитектуре советской эпохи, а является пластическим языком пространственного формообразования, становится конструктивной базой и структурной основой всей композиции. Орнамент образует пластичную составляющую трехмерной формы и является этнокультурным языком бионической архитектуры Казахстана новой эпохи.

Предварительные результаты наших творческих изысканий показывают, что новый образ архитектуры Казахстана в контексте развития мировой архитектурной мысли будет созвучен современным течениям — «архитектурной бионике» или так называемой «нелинейной архитектуре». Но наши архитектурные композиции будут иметь этнокультурную «читабельность» и отражать брутально-символические особенности языка эпохи Степной Скифии и стилистическую пластику казахского орнамента (см. рис. 8).

Эти композиционные принципы полностью пронизывают скифское искусство во всех проявлениях, являясь отличительным признаком данного художественного направления и оставаясь уникальной художественной ценностью и в нашу эпоху.

Художественный язык «звериного стиля» при осознанном творческом освоении и в синтезе с конструктивно-технологическими достижениями цифровой эпохи будет способствовать сотворению этнокультурной семантики архитектурных композиций и может дать



Рис. 8. Пространственная композиция «Дух архитектуры — ою». Авторский набросок.

уникальное образно-идейное содержание нашей архитектуры.

Заключение

В результате исследования в разрезе взаимообусловленности культуры и архитектуры выявлено место эстетики скифской эпохи в генезисе нашей культуры и значение стилистической идентичности автохтонной орнаментальной культуры казахов со всей системой скифской эпохи.

Скифо-сакская цивилизация кочевников охватывает огромное географическое пространство и многовековую историю и по праву является культурой мирового значения. От современных казахов данную эпоху отделяет огромный временной отрезок, но, несмотря на пространственно-временную удаленность, в нашем этнокультурном духе и эстетическом мировидении много общего. Изучать, понимать наше художественное наследие общечеловеческого масштаба — моральная обязанность каждой творческой личности, а развивать бесценное духовное наследие предков — долг каждого архитектора Казахстана.

Результаты проведенных научных исследований культурогенеза и «звериного стиля» в вопросах творческого формирования художественной среды обитания свидетельствуют, что эстетика архитектуры Казахстана как система нуждается в специфическом типе семантемы, несущем этнокультурную информацию.

На основе наших исследований можно сформулировать следующие выводы:

1. Генезис этнокультурных систем — скифский «звериный стиль», искусство раннесредневековых кочевников, монументальная скульптура тюрков, искусство золотоордынских городов — и автохтонная культура

современных казахов имеют идентичную художественно-графическую семантику.

2. Археологические материалы свидетельствуют об уникальности художественно-графического языка скифской эпохи. Древние художники Степной Скифии обладали уникальной философией видения, которой восхищаются современные мастера изобразительных искусств, живущие в цифровую эпоху. Дух этих шедевров мирового уровня должен быть освоен в эстетике всей искусственной среды обитания нового Казахстана.
3. Графический символ нашей культуры — казахский орнамент — целиком и полностью гармонирует с пластикой «звериного стиля» Степной Скифии. Тождественность художественного образа орнаментов разных эпох как связующий язык-символ подтверждает созвучие мировосприятия казахов с культурой далеких предков и творчески обязывает нас сохранять это бесценное достояние.
4. В Казахстане назрела необходимость в творческом развитии эстетических взглядов и художественных традиций предков (культурная инноватика) в художественном языке архитектуры с учетом современных эстетических ориентиров и достижений цифровых технологий.
5. Впервые в научный оборот и в творческое поле привлечено архаичное искусство кочевников Великой Степи как язык творчества и способ построения и понимания этнокультурных форм в новой эстетике архитектуры Казахстана.
6. Использование в современных архитектурно-художественных

образах богатого графического языка «звериного стиля», применение в композициях сложных приемов «зооморфных превращений» дает мощный импульс развитию новой архитектуры Казахстана.

7. Брутальная пластика традиционного казахского орнамента, созвучная «звериному стилю» скифо-сакской эпохи и имеющая бионическую пластику, содействует рождению поэтических архитектурных форм, подражающих гению природы.
8. Обращение к языку искусства «звериного стиля» Степной Скифии в способах построения архитектурных форм и в вопросах формирования авторской картины

мира составили основу концепции новой эстетики архитектуры Казахстана.

Результаты работы подтверждают, что внедрение «духа» и «природы» искусства Степной Скифии и практическое освоение творческого языка великой эпохи окажет бесценное влияние на формирование эстетической концепции нашей архитектуры и креативного решения вопросов эстетики искусственной среды обитания.

Творческое изучение наследия предков, философии их миропонимания, достойная оценка художественно-графической семантики скифской эпохи, практическое освоение и развитие ее на языке архитектуры — профессиональная задача наших архитекторов нового поколения.

Список источников

- Акишев, Алишер. *Искусство и мифология саков*. Алма-Ата, Наука, 1984.
- Артамонов, Михаил. *Сокровища саков. Аму-Дарьинский клад. Алтайские курганы. Минусинские бронзы. Сибирское золото*. Москва, Искусство, 1973.
- Архитектурная бионика*. Редактор Юрий Лебедев. Москва, Стройиздат, 1990.
- Гумилев, Лев. *Этнос, история и культура*. Москва, МИШЕЛЬ и К, 1994.
- Дуйсебай, Есболат. «Древние традиции и современные тенденции в архитектуре Казахстана». *Архитектура, строительство, дизайн*, № 4, 2004, с. 58–59.
- Дуйсебай, Есболат. «Современные тенденции в архитектурно-художественном моделировании». *Вестник науки Казахского агротехнического университета имени С. Сейфуллина*, № 4 (75), 2012, с. 72–77.
- Дуцев, Михаил. *Концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре*. 2014. Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, докторская диссертация.
- Иконников, Андрей. *Функция, форма, образ в архитектуре*. Москва, Стройиздат, 1986.
- «Казахский орнамент и его значение». *NUR.KZ*, 11 июля 2017, www.nur.kz/family/school/1551418-kazakhskiy-ornament-ego-znachenie/. Дата доступа 17 июля 2022.
- Канторович, Анатолий. «Классификация и типология элементов "зооморфных превращений" в зверином стиле степной Скифии». *Структурно-семиотические исследования в археологии. Институт археологии НАН Украины*. Т. 1. Донецк, ДонНУ, 2002, с. 77–130.
- Королькова, Елена. *Теоретические проблемы искусствознания и «звериный стиль» скифской эпохи. К формированию глоссария основных терминов и понятий*. Санкт-Петербург, б. и., 1996.
- Метленков, Николай. *Парадигмальная динамика архитектурного метода*. Москва, Архитектура и строительство России, 2018.
- «Монгольская гробница». *YouTube*, загружено Black Lion, 11 февраля 2022, www.youtube.com/watch?v=_WQ8jREoT-Q. Дата доступа 01 апреля 2022.
- Назарбаев, Нурсултан. «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания». *Akorda.kz*, 12 апреля 2017, www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya. Дата доступа 01 апреля 2022.
- Назарбаев, Нурсултан. «Семь граней Великой Степи». *КАЗИНФОРМ*, 21 ноября 2018, www.inform.kz/ru/stat-ya-prezidenta-respubliki-kazahstan-n-a-nazarbaeva-sem-graney-velikoy-stepi_a3462012. Дата доступа 01 апреля 2022.
- Омуралиев, Дуйшенбек, и Ольга Воличенко. *Мейнстримы новейшей архитектуры – двадцать первый век*. Saarbrücken, Palmarium Academic Publishing, 2013.

Фёдоров-Давыдов, Герман. *Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов*. Москва, Искусство, 1976.

Флиер, Андрей. *Культурология для культурологов: учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии*. Москва, Академический проект, 2000.

Шулембаева, Раушан. «Золото предков». *Казахстанская правда*, 08 октября 2021, www.kazpravda.kz/n/zoloto-predkov/. Дата доступа 18 марта 2022.

Яралов, Юрий. *Национальное и интернациональное в советской архитектуре*. Москва, Стройиздат, 1971.

References

Akishev, Alisher. *Iskusstvo i mifologija sakov [The Art and Mythology of the Saks]*. Alma-Ata, Nauka, 1984. (In Russian)

Arhitekturnaya bionika [Architectural Bionics], edited by Yuriy Lebedev. Moscow, Stroyizdat, 1990. (In Russian)

Artamonov, Mikhail. *Sokrovishcha Sakov. Amu-Darinskiy klad. Altayskiye kurgany. Minusinskiye bronzy. Sibirskoye zoloto [Treasures of Saks. Amu-Darya Treasure Hoard. Altai Burial Mounds. Minusinsk Bronzes. Siberian Gold]*. Moscow, Iskusstvo, 1973. (In Russian)

Dusebay, Yesbolat. "Drevniye traditsiy i sovremennyye tendentsii v arkhitekture Kazakhstana." ["Ancient Traditions and Modern Trends in Architecture Kazakhstan."] *Arhitektura, stroitelstvo, dizayn [Architecture, Construction, Design]*, no. 4, 2004, pp. 58–59. (In Russian)

Dusebay, Yesbolat. "Sovremennyye tendentsii v arkhitekturno-khudozhestvennom modelirovanii." ["Modern Trends in Architectural and Artistic Modeling."] *Herald of Science*, no. 4 (75), 2012, pp. 72–77, www.kazatu.edu.kz/assets/i/science/vn1204gum04.pdf. Accessed 13 January 2023. (In Russian)

Dutsev, Mikhail. *Kontseptsiya khudozhestvennoy integratsii v noveyshey arkhitekture [The Concept of 'Fields' as the Basis for Integration of Art in Contemporary Architecture]*. 2014, Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering, PhD Thesis, www.dissercat.com/content/kontseptsiya-khudozhestvennoi-integratsii-v-noveishei-arkhitekture. Accessed 8 March 2023. (In Russian)

Fedorov-Davydov, German. *Iskusstvo kochevnikov i Zolotoy Ordy. Ocherki kultury i iskusstva narodov Yevraziyskikh stepey i zolotoordynskikh gorodov [Art of the Nomads and the Golden Horde. Essays on the Culture and Art of the Peoples of the Eurasian Steppes and the Golden Horde Cities]*. Moscow, Iskusstvo, 1976. (In Russian)

Flier, Andrey. *Kulturologiya dlya kulturologov: uchebnoye posobiye dlya magistrantov i aspirantov, doktorantov i soiskateley, a takzhe prepodavateley kulturologi* [Cultural Studies for Culturologists: a Textbook for Undergraduate and Graduate Students, Doctoral and Postgraduate Students, as well as Teachers of Cultural Studies]. Moscow, Akademicheskiy proekt, 2000. (In Russian)

Gumilev, Lev. *Etnos, istoriya i kultura* [Ethnicity, History, and Culture]. Moscow, MISHEL i K, 1994. (In Russian)

Ikonnikov, Andrey. *Funktsiya, forma, obraz v arhitekture* [Function, Form and Image in Architecture]. Moscow, Stroyizdat, 1986. (In Russian)

Kantorovich, Anatoliy. "Klassifikatsiya i tipologiya elementov zoomorfnykh prevrashcheniy v zverinom stile stepnoy Skifi." ["Classification and Typology of the Elements of Zoomorphic Transformations in the Animal style of the Scythian Steppe."] *Strukturno-semioticheskie issledovaniya v arheologii* [Structural and Semiotic Research in Archeology], executive editor Alexander Evglevskiy. Donetsk, DonNU, 2002, pp. 77–130. (In Russian)

Korolkova, Elena. *Teoreticheskie problemy iskusstvoznaniya i "zverinyj stil" skifskoy epohi. K formirovaniyu glossariya osnovnykh terminov i ponjatij* [Theoretical Problems of Art History and the 'Animal Style' of the Scythian Epoch. Toward a Glossary of Key Terms and Concepts]. Saint-Petersburg, n. p. 1996. (In Russian)

Martsenyuk, Tatyana. "Kazakhskiy ornament i ego znachenie" ["Kazakh Ornament and its Meaning."] *NUR.KZ*, 11 July 2017, www.nur.kz/family/school/1551418-kazakhskiy-ornament-ego-znachenie/. Accessed 20 January 2023 (In Russian)

Metlenkov, Nikolay. *Paradigmalnaya dinamika arhitekturnogo metoda* [The Paradigm Dynamics of the Architectural Method]. Moscow, Arkhitektura i stroitelstvo Rossii, 2018. (In Russian)

"Mongolskaya grobnitsa." ["Mongolian tomb."] *YouTube*, uploaded by Black Lion, 11 February 2022, youtu.be/_WQ8jREoT-Q. Accessed 01 April 2022. (In Russian)

Nazarbayev, Nursultan. "Course towards the future: modernization of Kazakhstan's identity. *Akorda.kz*, 12 April 2017, www.akorda.kz/en/events/akorda_news/press_conferences/course-towards-the-future-modernization-of-kazakhstans-identity. Accessed 05 August 2020.

Nazarbayev, Nursultan. "Sem graney Velikoy Step." ["Seven Facets of the Great Steppe."] *KAZINFORM*, 21 November 2018, www.inform.kz/ru/stat-ya-prezidenta-respubliki-kazakhstan-n-a-nazarbaeva-sem-graney-velikoy-stepi_a3462012. Accessed 14 February 2023. (In Russian)

Omuraliyev, Duyshenbek, and Olga Volichenko. *Mejnstrimy noveyshey arhitektury – dvadtsat pervyi vek*. [The Mainstream of Modern Architecture-twenty-first Century]. Saarbrücken. Palmarium Academic Publishing, 2013. (In Russian)

Shulembayeva, Raushan. "Zoloto predkov." ["Ancestral Gold."] *Kazakhstanskaya Pravda*, 8 October 2021, www.kazpravda.kz/n/zoloto-predkov/. Accessed 13 January 2023. (In Russian)

Есболат Дүйсебай

Л. Н. Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университеті (Астана, Қазақстан)

КӨРКЕМ ЖӘНЕ ГРАФИКАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ ГЕНЕЗИСІ: ЖАҢА СӘУЛЕТ ӨНЕРІНДЕГІ ЕЖЕЛГІ «СКИФ АҢ СТИЛИ» ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚ ОЮ-ӨРНЕГІ

Аңдатпа. Сәулет өнерінде жаһандану дәуірінде этномәдени семантиканы өнеркәсіптік технология алмастырған біріздендіру үрдісі қалыптасты. Қазақ сәулетшілерінің «хай-тек», «деконструктивизм» немесе басқа ағымдардың үлкен сәулеттік стильдеріне сәйкес жұмысы әлем халықтары мәдениетінің эстетикалық алуан түрлілігіне ықпал етпейді, қалалар сәулетінің көркемдік біркелкілігіне әкеліп, әлем халықтары мәдениетінің шоқжұлдызындағы халықтың эстетикалық кодының ашылуына кедергі келтіреді.

Әдістеме сәулет өнерін мәдениет генезисымен тығыз байланысты құбылыс ретінде зерттеуге негізделген. Жұмыс ортақ ұғыммен біріктірілген өзара байланысты буындардан тұратын құрылымдық және аналитикалық әдіске негізделген.

Заманауи сәулеттің шығармашылық турашылығы мен ғылыми және тұжырымдамалық сызбашылығы қалалардың бет-бейнесінің, сонымен қатар аймақтық эстетикалық бағдарлаудың жоқтығына әкелді. Жаңа сәулеттің пішіні мен мазмұны мәселесін ғылыми негізделген және шығармашылықпен шешу мәселесі жаңартылды. Сәулет өнерінің өнер ретіндегі идеялық мазмұнын ашу үшін халқымыздың мәдениетінің генезисіне жүгінеміз. Сәулет өнерінің этномәдени ерекшелігін іздестіру барысында біз скиф дәуірінен бастау алатын қазақтың көркем және графикалық мәдениетінің генезисін зерттедік.

Өнер тілі ретінде, сәулет нысандарын салу және түсіну әдісі ретінде түсінілетін Скиф Дала стиліндегі көшпелілер өнерінің генезисін зерттеу Қазақстан сәулет өнерінің эстетикалық концепциясының негізін құрады.

Сәулет өнерінің көркем бейнесін іздестіру барысында қазақ ою-өрнегінің пластикасымен органикалық байланыста «аң стилін» (әлемдік деңгейдегі этномәдени мұра) тарту жолдары қарастырылды.

«Аң стилінің» әдістемелік қолданылуы, композицияларда «зооморфтық түрлендірулердің» күрделі әдістерін қолдану Қазақстанның жаңа сәулет өнерінің семантикасын байытуға мүмкіндік берді. Қазақ ою-өрнегінің сақ дәуірінің стилімен үйлесетін бионикалық пластикасы табиғат данышпанына еліктейтін поэтикалық сәулеттік пішіндерді жасауға мүмкіндік берді.

Тірек сөздер: жаһандану, мәдениеттер түрлілігі, деконструктивизм, мәдениеттің генезисі, Скиф Дала аң стилі, қазақтың ою-өрнегі, сәулет өнерінің бейнесі, семантика, дәстүрлер, бионика.

Дәйексөз үшін: Дүйсебай, Есболат. «Көркем және графикалық мәдениет генезисі: жаңа сәулет өнеріндегі ежелгі «скиф аң стилі» және қазіргі қазақ ою-өрнегі». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, № 1, 2023, 101–118 б. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.655.

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.

Yesbolat Duisebay

L. N. Gumilyov Eurasian National University (Astana, Kazakhstan)

GENESIS OF ARTISTIC AND GRAPHIC CULTURE: ANCIENT “SCYTHIAN ANIMAL STYLE” AND MODERN KAZAKH ORNAMENT IN NEW ARCHITECTURE

Abstract. In the era of globalizations there is a tendency of unifications in architecture, where industrial technology displaced ethnocultural semantics. The works of Kazakh architects in the mainstream of high-tech, deconstructivism or other popular trends does not contribute to aesthetic diversity of face of artificial habitat in the scale of country, leads to artistic sameness of cities architecture and prevents revealing of aesthetic code of people into the constellation of world's cultures.

The methodology is based on the study of architecture as a phenomenon closely related to the genesis of culture. The work is based on the structural-analytical method, consisting of several interconnected links, united by a common concept.

Modern creative straightforwardness and scientific-conceptualism schematic architecture has led to impersonality of the cities, the absence of regional aesthetic addressness. The question of scientifically substantiated and creative solutions of the problem of form and content of the new architecture was brought up to date. To reveal ideological content of architecture as an art we have turned to genesis of our nation's culture. In the search for architectural ethnocultural originality, we have investigated the genesis of Kazakh artistic and graphic culture that goes back to the Scythian Epoch.

The research of nomadic art genesis of the Steppe Scythian style, being understood as a “language” of art, as a method of building and understanding of architectural forms underlie for the architectural aesthetic concept in Kazakhstan. The world ethno-cultural heritage has been involved into a creative search for a new artistic image of the architecture – “Animal Style” of the Steppe Scythia in an organic connection with of modern Kazakh ornament plasticity.

A methodical using of the “Animal Style” language, application of complex ways of “zoomorphic transformations” in compositions has enriched semantics of new Kazakh architecture. Bionic plastic of the Kazakh ornament, consonant with the style of the Saka epoch, allowed the birth of the poetic architectural forms imitating the genius of nature.

Keywords: globalization, multicolored cultures, deconstructivism, genesis of culture, Steppe Scythian animal style, Kazakh ornament, architectural image, semantics, traditions, bionics.

Cite: Duisebay, Yesbolat. “Genesis of Artistic and Graphic Culture: Ancient ‘Scythian Animal Style’ and Modern Kazakh Ornament in New Architecture.” *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 8, no. 1, 2023, pp. 101–118. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.655.

The author has read and approved the final version of the manuscript and declares that there is no conflict of interests.

Автор туралы мәлімет:

**Есболат Құлсабырұлы
Дүйсебай** — сәулет докторы,
Л. Н. Гумилёв атындағы Еуразия
Ұлттық университетінің сәулет
кафедрасының профессоры
(Астана, Қазақстан)

Сведения об авторе:

**Есболат Құлсабырұлы
Дүйсебай** — доктор архитектуры,
профессор кафедры архитектуры
Евразийского национального
университета имени Л. Н. Гумилева
(Астана, Казахстан)

Author's bio:

Yesbolat K. Duisebay — PhD
in Architecture, Professor,
Architecture Department,
L. N. Gumilyov Eurasian
National University
(Astana, Kazakhstan)

ГОРИЗОНТЫ ТРАНСМЕДИАЛЬНОГО: ПОЭТИКА САОДАТ ИСМАИЛОВОЙ

Юлия Сорокина¹

¹ Казахская национальная академия искусств имени Т. Жургенова
(Алматы, Казахстан)

Аннотация. Статья посвящена творчеству одной из всемирно известных современных художниц Центральной Азии Саодат Исмаиловой. В 2022 году Саодат Исмаилова представляла региональную культуру сразу на нескольких ведущих площадках искусства – в программе 59-й Венецианской биеннале «Молоко сновидений», куратор Чечилия Алемани (Венеция, Италия), в программе одной из главных международных выставок *documenta 15*, куратор – индонезийский коллектив Ruangrupa (Кассель, Германия). В начале 2023 года открылась персональная выставка Саодат Исмаиловой «18 000 миров» в Eye Filmmuseum (Амстердам, Нидерланды) в связи с тем, что художнице был присужден Eye Art & Film Prize, который выдается за преодоление границ разных медиа.

Цель статьи – рассмотреть разнообразные грани трансмедиальной практики художницы, работающей как в кино, так и в современном искусстве (*contemporary art*). Автор решает задачи анализа творчества Исмаиловой, рассматривая такие аспекты, как контекст, лирический герой, медиум и послание. Методологически статья выстроена как критический анализ, предполагающий взаимообусловленность арт-критики, семиотики и герменевтики. Используются инструменты иконографического анализа, иконологии, фактографического метода, интервью с художницей. В круг, формирующий дискуссию статьи, вовлечены произведения различных мыслителей, так или иначе связанных с мифопоэтическим ареалом Исмаиловой, который рассматривается в дискурсе деколониального поворота, феминистических практик, эзотерического знания, экофильности, тотемизма и фитолатрии, синестезии восприятия. Как результат – холистический обзор творческого метода художницы, главными чертами которого можно назвать трансмедиальность, суггестию локальных образов и нарративов, создающих своего рода арт-экзорцизм.

Ключевые слова: трансмедиальность, деколониальный поворот, туранский тигр, чилла, Кырк Кыз, шашмаком, артхаус, видео-арт, современное искусство.

Для цитирования: Сорокина, Юлия. «Горизонты трансмедиального: поэтика Саодат Исмаиловой». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, № 1, 2023, с. 119–132. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.674.

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

«Два горизонта» — это название одного из проектов Саодат Исмаиловой, объединившего миф о стремлении к звездам преодолевшего смерть шамана Коркыта и современный космодром Байконур, откуда человек впервые полетел в космос¹. Трансгрессия горизонтов характерна для жизни и творчества самой художницы и кинематографистки, уроженки Узбекистана и жительницы Франции, но это и идентичность, и модус операнди личности, давно и много работающей на стыке научного исследования, эзотерического знания, современного искусства, кино и саунд-арта. Художница сознательно использует инверсию как основу для работы в разных областях творчества, как, впрочем, и своей идентификации. Здесь скорее можно предположить художественную экзистенцию в режиме трансмедиального потока, включающего все возможные творческие сущности и инструменты для создания синестезии восприятия некоего послания. Мифопоэтический язык Исмаиловой с трудом поддается анализу, но все же обладает рядом ярких направляющих линий.

Контекст

*Воспоминание, которое
выгравировано глубоко в моем теле...
которое живет под моей кожей,
в корнях моих ногтей и волос...
память, которую я пройду,
вместе с цветом моей кожи,
моими волнистыми волосами
и монгольским разрезом глаз...*

Саодат Исмаилова

Саодат Исмаилова — плоть от плоти той части Евразии, которая до конструктора

...нужно носить в себе еще хаос, чтобы быть
в состоянии родить танцующую звезду.
Фридрих Ницше. Так говорил Заратустра

СССР имела перетекающие границы и свободно циркулирующие этнические группы, объединенные общим культурным и религиозным наследием. Начиная с VI века н. э. эта территория чаще всего называлась Туркестан, то есть земля тюрков, и включала в себя пространство стран, которые в начале XX века, после Октябрьской революции 1917 года, вошли в состав Советского государства. Казахстан, Кыргызстан, Узбекистан, Туркменистан и Таджикистан были поделены искусственными границами и составляли новый топоним — Средняя Азия. После распада СССР это название, согласно международной терминологии, было заменено на термин «Центральная Азия», страны же остались искусственно разделенными, испытывая связанный с этим комплекс социально-политических проблем — межнациональные конфликты, статус национальных языков, экономические кризисы и т. д. В одном из своих интервью Саодат рассказывает о своем дедушке Абдул Азизе, родившемся в городе Туркестане еще до эпохи разделения тюркских народов. Он причислял себя не к стране, а к родному городу, говорил на чагатайском (староузбекском), персидском и арабском языках. От деда ей в наследство достались записи на узбекском, написанные арабскими буквами, поскольку алфавит тюркских языков менялся несколько раз за последние сто лет². Абдул Азиз претерпел все репрессии советского

¹ Коркыт — или Коркут-ата — один из главных героев тюркской мифологии, шаман, сказитель и создатель музыкального инструмента кобыза. Согласно преданию он искал бессмертия и мог левитировать. Исмаилова соединяет легенду с созданием космодрома Байконур, расположенного в месте ее действия.

режима и завещал своим внукам «не забывать, кто вы есть». Трагедия разделенного, исчезнувшего Туркестана олицетворяется образом туранского тигра в проекте Исмаиловой «Заколдованный», где территория воплощается в животное, исчезнувшее с лица земли в 1950-х. Экофильность, сакрализация окружающего мира — важная часть ее ментального круга. Возможно, подобное восприятие действительности происходит из детства, от общения с бабушкой Биби Рокиа, семья которой происходила из духовников, носителей религиозного знания. После установления советского режима, провозгласившего свободу от религии, а по сути, ее запрет, невозможно было открыто проповедовать, но бабушка трансформировала сакральные знания в сказки и мифы. Саодат говорит, что ее интерес к духовным практикам, постоянное возвращение к ним в фильмах предопределен бабушкиным влиянием и положением женщин в традиционных центральноазиатских семьях. После установления ислама как доминирующей религии на территории Туркестана произошло разделение общественных ниш для мужчин и женщин. Женщинам было запрещено присутствовать на мужских собраниях, участвовать в общественной жизни, в обсуждении важных социальных и теологических вопросов. Становление исламской идеологии произошло в мужском обществе, женщинам же предоставлялась возможность сбережения доисламских знаний — они оставались знахарками, ведуньями, целительницами. Именно женщины обеспечили слияние доисламских верований Туркестана, традиций зороастризма и шаманизма

с доминирующим на территории Центральной Азии исламом.

Женские имена в названиях, женские образы, женский предметный мир дают основание воспринимать Саодат Исмаилову как проводницу женского начала своих героинь, их чувств, их памяти, их проблематики и поиска себя в этом мире.

Лирический герой

Ты моя кровь.

Ты моя плоть.

Я твой дух.

Я твой меч.

Саодат Исмаилова,

Улугбек Садыков.

Монолог Гулаим

В большинстве своих фильмов Исмаилова рассказывает женские истории, скорее даже женские легенды. Случается, что неискушенные зрители принимают эти истории за автобиографические, распознают ее как исполнительницу главной роли, полностью отождествляя с лирическими героинями. Феномен растворения автора в лирическом герое, по-видимому, достигается предельным погружением художницы в материал, с которым она работает. Техника погружения содержит не только непосредственное изучение источников и связанных с ними артефактов, но и наполнение их тем флером ощущений, чувств и эмоций, которые невозможно артикулировать сухим сценарием, но можно наколдовать, создавая иллюзию присутствия, прикосновения, проживания и вживания.

Давшая традиционный сорокадневный обет молчания *chilla*, современная девушка Бибича остается в доме бабушки и пытается разобраться с тайной своего предназначения, пытается «услышать себя», поймать свой внутренний голос. За нее говорят горные пейзажи,

² В данный момент узбекский алфавит воспроизводится латиницей, казахский и кыргызский — кириллицей, но идут переговоры о переходе на общий алфавит.

интерьеры традиционного *дехканского*³ дома; бабушка, которая исцеляет и благословляет; тетя, растратившая свою идентичность; племянница, от одиночества шалющая назло всем. Исмаилова признается, что ей интересна была внутренняя сила экзорцизма, позволяющая распоряжаться своим решением и следовать ему в течение 40 дней. Художница как будто молчит вместе со своей героиней или перевоплощается в само молчание (см. рис. 1).



Рис. 1. Саодат Исмаилова. «Чилла». 2014.
Стилл из видео, 88 мин.

Каракалпакская амазонка Гулаим — героиня древнего эпоса «*Qurg Qyz*» («*Сорок девушек*»)⁴ — это даже не девушка вовсе, а скорее некая вечно трансформирующаяся субстанция, предстающая то в образе батыра (воина), то в образе змеи, то в образе лошади, то в образе птицы. Мы вместе с ней можем ощутить себя в тяжелой кольчуге, в чешуйчатой коже, с лоснящимся гнедым боком или парящими в небе, а можем подчиниться мелодике голоса за кадром, читающего монолог легендарной воительницы.

Сомнамбулическое состояние поддерживается погружением в созерцание древних руин *Qurg Qyz* — крепости сорока дев-воительниц, затерянных в степях Каракалпакстана. Трогательный, почти тактильный характер аудиовизуального материала, аттрактивное перевоплощение героини эпоса в четыре стихии бесконечности — огонь, землю, воздух и воду — зовут зрителя «пощупать» правдоподобность мифа, поверить в вечные истины любви к родине, героизм, победу добра над злом (см. рис. 2).

Вторят духоподъемному дуализму «*Qurg Qyz*» протагонисты одноименного музыкального перформанса. Здесь героями

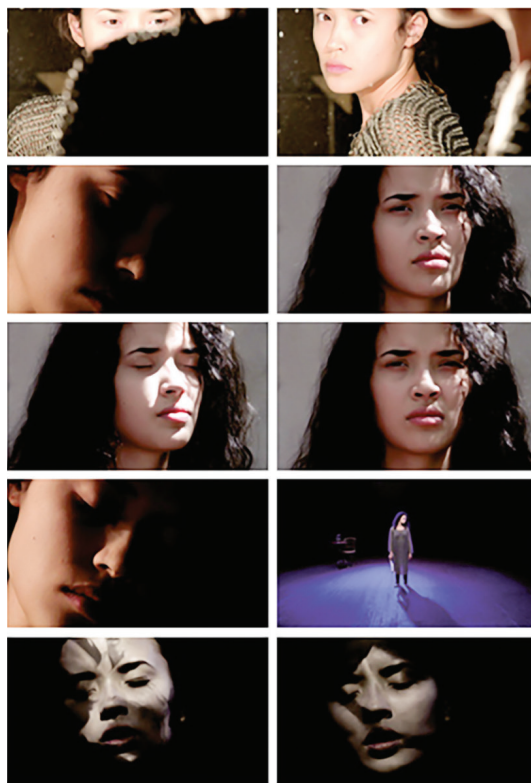


Рис. 2. Саодат Исмаилова. «Гулаим». 2014.
Стилл из видео, 24 мин.

³ Дехкане — обозначение узбекских и таджикских крестьян, имеющих свои хозяйства. До XIII в. н.э. дехканами называли зажиточных землевладельцев.

⁴ «Сорок девушек» — распространенная в Центральной Азии легенда о девах-воительницах, боровшихся с персидскими завоевателями и победившими в борьбе. Существует несколько ритуальных памятников, где якобы похоронены центральноазиатские амазонки.

выступают не только девушки-исполнительницы музыкального повествования, но и инструменты, которые как бы отдают им свой голос, свою мифологию и свою сущность. Семь исполнительниц ведут драматичный полилог с помощью пения, а также кобыза, домбры, дутара, жетыгена, сазсырная и других аутентичных для Туркестана музыкальных инструментов. В повествование вплетены предметы материальной культуры, выразительные костюмы и пластика певиц.

Особую нишу в пантеоне лирических героев Исмаиловой занимают животные и растения. Тотемизм и фитолатрия, свойственные центральноазиатской религиозной традиции, детерминировали выбор героев. Туранский тигр, вернее, его дух выходит на сверхближний план фильма «Заколдованный» (2017).

Он вызван из небытия ритуальными воззваниями художницы, оплакивающей его судьбу, сопрягая ее с судьбой своей страны. Тигр, как прекрасный фантом, проскальзывает в монтажной череде архивных кадров старого Туркестана, пейзажных панорам берегов рек Амударья и Анхора (см. рис. 3).

В «Небесных кругах» (2014) лирическим героем выступает многовековое дерево платан, к которому люди приходят поклониться и произнести молитвы о даровании потомства и благосостояния. В трактовке Исмаиловой кружащийся взгляд растворяется в кроне, сливается с шорохом ветвей, бугристой поверхностью коры, бликами световых сполохов, проникающих сквозь ветви, дерево начинает дышать и кружиться, как одухотворенное существо, как воплотившаяся богиня



Рис. 3. Саодат Исмаилова. «Заколдованный». 2017. Стилл из видео, 24 мин.

плодородия или как реминисценция мировой души.

Полноправными героями Исмаиловой становятся исторические артефакты — архивные материалы об истории Туркестана, кадры классических фильмов узбекских кинематографистов, тексты, найденные в разных источниках. Почти магическую роль героя и даже художественного фетиша играет коллекция *чачванов*⁵ — специальных сеток, их до советского времени использовали узбекские женщины для прикрывания лица. Аутентичные чачваны носят следы времени и присутствия тел своих хозяек — они порваны в некоторых местах, пропитаны солевыми разводами от пота или от слез. Для Саодат именно эти следы служат проводниками к тем женщинам, которые когда-то носили чачван, смотрели сквозь его сетку на мир, дышали, страдали и плакали. Художница производит реинкарнацию обладательниц чачванов, изготовив

⁵ Чачван — сетка черного цвета, сплетенная из конского волоса, играла роль защиты женского лица от чужих взглядов и якобы охраняла от злых духов.

неоновые объекты в виде имен самых дорогих ее сердцу женщин, членов своей семьи, а также *джадидок*⁶ и деятелей культуры Узбекистана (см. рис. 4).



Рис. 4. Саодат Исмаилова. «Чилтан». 2020.
Инсталляция, чачваны, неон.
Экспозиция Asran Gallery, Алматы.

Лирические герои Исмаиловой кочуют из одного произведения в другое, повторяются, отражаются, делают ссылки друг на друга, а по сути сливаются с автором, образуя ее многоликое альтер эго — женский собирательный образ, вобравший в себя круг ценностей, проблем и памяти, столь дорогих художнице. Каким образом удается ей создать воплощение вечной Саодат — эманацию всеобъемлющего блага, возникшего из хаоса эмоций?

Медиум

*Пой, кобыз громовитый мой,
О страданиях земли родной,
Пой, кормилец верных сердец!
Я с тобой — среди мертвых живой,
Без тебя — среди живых мертвец.*
Арсений Тарковский.
Сорок девушек

Саодат Исмаилова формирует свои художественные послания языком ярких ощущений. Созданный ею мир видений восходит к детству художницы, когда нежные прикосновения бабушки сопровождали ее рассказы об иных мирах и трансцендентных сущностях. Художница воспринимает художественную практику как жизненный путь и утверждает, что каждый проект выстраивается,

востребуя разные подходы и инструменты воплощения в соответствии с контекстом и обстоятельствами. В редких случаях пишется сценарий, чаще всего это опорные тезисы, поэтические монологи или схемы и рисунки. Каждый раз сам проект диктует принцип работы и как будто ведет художницу.

Тексты в рабочем процессе играют разнообразные роли. Чаще всего текст пишется как способ проживания истории. Эта привычка проживания выросла из первого образования — режиссера театра и кино и является базовой для создания арт-объекта — фильма ли, инсталляции ли. Тексты Исмаиловой носят не столько нарративный, сколько фонетический, речитативный характер верлибра. Они как будто симулируют видеок cadры, сменяющие друг друга, создавая ритмичную поэтическую сетку для нанизывания визуальных образов.

Текст также может служить отправной точкой — как в истории с эпосом «*Qutq Quz*» («Сорок девушек»). Исмаилова нашла одноименную книгу в букинистическом магазине Бишкека. Это было еще советское издание тюркской легенды в переводе выдающегося советского поэта и тюрколога Арсения Тарковского. Эпический текст настолько потряс художницу, что, взяв книгу за основу, она экранизировала историю героической борьбы сорока девушек в фильме «*Гулаим*» (2018).

Тексты архивных и исторических артефактов часто дают толчок к созданию произведений Исмаиловой. «*Бессмертные письма*» (2019) основаны на реальных письмах, датированных IV в. н. э., от согдийской женщины, вышедшей замуж за китайского купца.

⁶ Джадиды — просветители первой четверти XX века, активно несшие образование и просвещение на основе исламских ценностей. Практиковали на территории Евразийского континента.

Письма обращены к ее оставшейся на родине семье и к ее ненавистному мужу и демонстрируют проблемы, которые легко можно найти в жизни современной женщины, попавшей в семейное рабство в чужой стране. Исмаилова стремится актуализировать археологический артефакт, не просто констатируя его наличие и тематическую перекличку с современностью. Она делает попытку реально оживить голос истории, озвучить утраченный согдийский язык (см. рис. 5).



Рис. 5. Саодат Исмаилова. «Бессмертные письма». 2019. Фрагмент саунд- и видеoinсталляции..

Звуковой основой, структурной канвой любого арт-объекта Исмаиловой выступает музыкальный ряд. Звуки голоса, произносящего поэтический текст, подчиняются некоему ритму и структуре, напоминающим традиционную музыкальную форму Узбекистана и Таджикистана — *шашмаком*⁷. Модус Исмаиловой напоминает ей самой герметичность этой формы, выстраивающей долгое представление — восхождение от введения в определенное состояние через намекающее повествование до высокой точки кульминации, затем спад и закольцовывание полученного эффекта.

Традиция введения в специальное состояние определяет целеполагание

Исмаиловой. Отсюда вереницы метафизических образов, череда трансцендентных превращений, использование архетипов — тотемных символов — тигра, змеи, лошади. Путешествие в труднодоступные сакральные места — памирские ущелья, каракалпакские степи, акватории Аральского моря и дельты рек Сырдарья и Амударья. Симулякры исторических артефактов — демонстрация городища Qurg Quz и других руин. Ритмичное использование звуков голоса, природных шумов, аутентичных инструментов. Апеллирование к природным сущностям, антропоморфизм, олицетворение природных стихий, предметов, ритуалов — все служит задаче создания суггестии, вовлекающей зрителя в особый ментальный мир.

Инструментами вовлечения служат разные медиа. Начиная художница с учебы в Государственном художественном институте Ташкента на факультете кино и ТВ (1997–2002), после окончания вуза она попадает в образовательную программу Fabrica Research and communication center в Тревизо, Италия (2002–2004). Здесь у нее появляется понимание кросс-дисциплинарности — того, что можно не только срежиссировать фильм, но взять камеру и снимать, записать звук, сесть за монтажный стол и монтировать самой. Потом случились Sundance Institute Scripting Lab and Directing Lab, США (2010–2012), Studio national des arts contemporains Le Fresnoy, Лиль, Франция (2015–2017). За это время были сняты фильмы, создавшие Исмаиловой репутацию артхаусного режиссера. «Арал. Рыбалка в невидимом море» (2004) получил приз за лучший фильм на Туринском кинофестивале, «40 дней молчания» (2014) был номинирован как лучший дебютный фильм на Международном кинофестивале в Берлине и получил награды на других международных

⁷ Шашмаком — традиционное музыкальное произведение в культуре Узбекистана и Таджикистана.

фестивалях. В это же время случился переход, трансгрессия в современное искусство (contemporary art) — первая видеoinсталляция «Зухра» (2013) была представлена на Венецианской биеннале в Павильоне Центральной Азии (см. рис. 6).



Рис. 6. Саодат Исмаилова. «Зухра». 2013. Стилл из видео, 30 мин.

«Зухра» выстроена на почти статичном изображении спящей девушки, олицетворяющей звезду Венеру. В Центральной Азии Венера, которая ненадолго появляется перед рассветом, традиционно является объектом поклонения женщин, будто бы исполняющим их сокровенные мечты. В трактовке Исмаиловой Зухра — азиатская спящая красавица, видящая сны о прошлом и путешествующая во времени и памяти. При помощи одновременно просто и мастерски смонтированной двойной экспозиции — троплея — постепенного исчезновения девушки — создаётся эффект явленности мифа. Поэтическая метафора обретает плоть видеообъекта, который в то же время подчеркивает ее эфемерный характер.

Вопрос о принадлежности фильмов Исмаиловой к кино или видео-арту остается открытым. Да, в них почти всегда присутствует видеоизображение, снятое и смонтированное рукой мастера, явно знакомого с секретами кинематографического искусства. Видео-арт проступает, когда объекты не имеют выстроенного нарратива, рассказывающего конкретную историю. Наррации здесь напоминают хаотические частицы памяти, эмоций,

ощущений, метафор, которые формируют паттерны матрицы, вводящей зрителя в состояние, предопределенное художницей. Это своеобразная суггестивная ловушка, позволяющая скорее ощутить смысловой посыл, нежели артикулировать его. В современных реалиях кино, в авангардном его изводе, ищет возможности воздействия на зрителя в отсутствии сюжета, что относит объекты Исмаиловой к экспериментальному кино с его тяготением к использованию документалистики и яркой авторской вовлеченности. В то же время видео-арт Исмаиловой каждый раз демонстрирует рамочные «правила игры», художественный трюк, который является формальной огранкой концептуальной идеи. Профессиональное владение кинематографическим мастерством — сценарным, режиссерским, операторским, звукорежиссерским, монтажным — позволяет ей при желании соединить все ипостаси «фабрики грёз» в одном лице и сделать все самой.

Для расширения ареала художественной экзистенции Исмаилова применяет трансмедиаальную инверсию. Она активно создает объекты, соединяющие несколько медийных ипостасей: видео, перформанс, музыкальные формы, инсталляцию, объекты других мастеров, контекст экспозиции и концептуализацию. Самые яркие примеры такого модуса — мультимедийные проекты: «Qyq Qyz» (2018), премьера которого состоялась в Бруклинской музыкальной академии (BAM Brooklyn Academy of Music) США и в Музее на набережной Бранли в Париже, и мультимедийный павильон «Чилтан» (2022) с групповой программой «DAVRA», показанный в рамках выставки Documenta 15, Кассель, Германия.

В «Qyq Qyz» органично переплетаются, перетекают друг в друга несколько отдельных произведений.

Концептуальным ядром выступает легенда о 40 девушках, защитницах древнего хорезмийского города. За научную основу взяты исследовательские фильмы о музыкальных инструментах Центральной Азии, созданные Исмаиловой по заказу Фонда Ага Хана и Смитсоновского института в 2010 году. Музыкальную канву составляет произведение композитора Дмитрия Янов-Яновского, переложившего эпическую поэму на язык музыки. Материалом, создающим атмосферу проекта, выступают аутентичные музыкальные инструменты, костюмы и видеотрансляции, заменяющие роль декораций. Воплощающая сила проекта — семь актрис, объединяющих все составные элементы действия в перформансе (см. рис. 7).

Павильон «Чилтан» отличается многослойностью в использовании разных медиа, инверсией уже созданных произведений и объединением их в ансамбль. Сам павильон находился в цокольном помещении Фридрицианума, намекая на эзотерический характер инсталляции, подкрепленный купольными потолками и темнотой. В пространстве квазисакрального объекта размещались традиционные *корпеше*⁸ для зрителей, на которых можно было смотреть видео лежа. Здесь демонстрировался фильм Исмаиловой «Чыллпык» (2018). Фильм представляет собой видеоперформанс — моления 40 юных девушек на вершине башни



Рис. 7. Саодат Исмаилова и группа исполнителей. «Қутқ Қыз». 2018. Музыкальный перформанс.

*Чыллпык Кала*⁹. В процессе ритуала девушки кружат вокруг специального постамента с установленной треногой, на которую паломники до сих пор повязывают ленточки, прося у духов здоровья и удачи, особенно в продлении рода и рождении детей. Исмаилова выдвигает гипотезу, что Чыллпык можно считать легендарным местом захоронения 40 дев-воительниц. Непосредственное вовлечение зрителей в обрядовость поддерживалось жестом тех, кто пользовался корпеше и смотрел видео лежа, впадая в сомнамбулический транс. В рамках «Чилтана» в течение 40 дней проходила специальная программа «Давра», состоявшая из перформансов, лекций, показов 40 молодых художниц Центральной Азии, что концептуально соответствовало идее *dokumenta 15* о люмбунге — совместном делании и использовании результатов. В совокупности вовлеченные объекты «Чилтана» составляют палимпсест — популярную проектную форму

⁸ Традиционный стеганый коврик для сидения или лежания, украшенный узорами пэчворк.

⁹ Чыллпык — или дахма Чильпык Кала — памятник зороастризма в 45 км от г. Нукуса в Каракалпакстане (на территории древнего Хорезма). Относится к концу I в. до н.э. — началу I в. н.э. Дахма служила местом погребения знатных людей древнего города. По поверьям зороастризма чистые стихии — землю и воду — нельзя осквернять трупным разложением, поэтому останки умерших выкладывались на вершине башни для истлевания под палящим солнцем и налетами птиц-падальщиков. Оставшиеся кости затем складывали в оссуарии и захоранивали.

современного искусства. Оба проекта объединены общей идеей загадки числа 40 и художественным исследованием Исмаиловой, посвященным сакральному числу¹⁰ (см. рис. 8).



Рис. 8. Саодат Исмаилова. «Чиллпык». 2018. Фрагмент экспозиции павильона «Чилтан». Выставка documenta 15, Кассель, 2022.

Карусель ярких, необычных образов, повторяющиеся героини, архетипичные образы, речитативные тексты, звуки автохтонных природных явлений, предметов и инструментов, дихотомия миро- и мифосозерцания транслируют некое послание художницы. Послание неявное, непроизнесенное, тайное, многомерное — о чем? Что хотела сказать художница?

Послание

Действительно, в многомерном письме все приходится распутывать, но расшифровать нечего; структуру можно проследить, «протягивать» (как подтягивают спущенную петлю на чулке) во всех ее повторах и на всех ее уровнях, однако невозможно достичь дна; пространство письма дано нам для пробега, а не для прорыва; письмо постоянно порождает смысл, но он тут же и улечивается, происходит систематическое высвобождение смысла.
Ролан Барт. Смерть автора

Поэтика Исмаиловой, казалось бы, исключает вовлеченность в политику, актуальность. Саодат Исмаилова признается, что не склонна работать в рамках одной доктрины, концептуализировать свои художественные послания. За нее это часто делают философы, кураторы, арт-критики и, наконец, зрители. Вполне объяснимо применение к ее работам идеи деколониального поворота. Деколониальность не артикулируется самой художницей, но явно проступает в различных аспектах творческого метода, использующего традиционные эзотерические и бытовые технологии народов, населявших территорию Туркестана. Используя эти технологии, художница не только вступает в диалог с автохтонными традициями коренных этносов, но и осуществляет перерождение (re-existence), в интерпретации Adolfo Alban Achinte — повторное существование, восстановление связи с культурным наследием глубинного прошлого, актуализирует его (Alban Achinte). По версии одной из ведущих ученых, работающих с деколониальным дискурсом, Мдины Тлостановой, «Исмаилова погружает нас в атмосферу снов, грез, видений, побуждает настроиться на радиоволны человеческих и нечеловеческих духов предков, ощутить текстуру, услышать звуки и голоса, вдохнуть запахи забытых миров, с которыми нас связывают узы родства и коллективной памяти. Художница заставляет нас пройти заново и проработать исторические травмы и тупики, в которых мы, увы, продолжаем кружить как в трёх соснах» (Тлостанова 8).

¹⁰ В Центральной Азии число 40 считается сакральным — ребенка показывают после 40 дней с момента рождения, отмечают 40-дневные поминки, чилла — обряд молчания и 40 самых жарких и самых холодных дней в году, 40 девушек-амазонок и т. д.

Кто-то видит в ее женских образах феминистские послы. Действительно, в работах Исмаиловой присутствуют в основном женские образы, женские проблемы, женские миры. Она позволяет себе эмансипировать свой художественный метод, фокусируясь на вопросах, интересных ей, пересекая исторический и современный контекст своей родины, показательно трагичный в женском вопросе. При этом весь инструментарий Исмаиловой не присвоен ею, а является ее органичным наследием, что позволяет отвергать все упреки в экзотизации и ориентализме. Она трудолюбиво создает свою мифопоэтическую вселенную на грани технического и эзотерического знания.

В переплетении, на первый взгляд, хаотичных элементов рождается арт-объект, который можно определить как фильм, а можно как видео-арт — зависит от оптики. В последнее время художница прорывает горизонты медиальности и расширяет свою практику на новые территории. Но и здесь не навязывает меседж, как бы приглашая зрителя войти в состояние, которое позволит ему найти свои смыслы и трактовки. Она позволяет зрителю «родиться» и считать текст по-своему или, по Ролану Барту, «сводить воедино те штрихи» (Барт 391), которые, как звезда Зухра, эфемерно возникают и исчезают, вечно обещая мимесис и катарсис.

Список источников

- Alban Achinte, Adolfo. *Tejiendo textos y saberes. Cinco hijos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*. [Weaving Texts and Knowledge. Reflections on Cultural Studies, Coloniality and Interculturality]. Popayán, Editorial Universidad del Cauca, 2006. (In Spanish)
- Ismailova, Saodat, and Ulugbek Sadykov. *Monolog Gulaim to her father Allayar. Catalogue 2013–2019*, Imoco Group, Treviso, 2019.
- Ismailova, Saodat. *The Haunted. 2013–2019*, Imoco Group, Treviso, 2019.
- Барт, Ролан. «Смерть автора». Барт, Ролан. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва, РИПОЛ классик, 1994, с. 384–391.
- Ницше, Фридрих. *Так говорил Заратустра*. Москва, Азбука, 2014.
- Тарковский, Арсений. «Сорок девушек». Тарковский, Арсений. *Избранное: Стихотворения. Поэмы. Переводы. 1929–1979*. Москва, Художественная литература, 1982.
- Тлостанова, Мадина. «What's in a Name? Белая магия Саодат Исмаиловой». Тлостанова, Мадина. *Саодат Исмаилова. Как меня звали? (каталог выставки)*. Алматы, Aspan Gallery, 2021, с. 6–16.

References

- Alban Achinte, Adolfo. *Tejiendo textos y saberes. Cinco hijos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad* [Weaving Texts and Knowledge. Reflections on Cultural Studies, Coloniality and Interculturality]. Popayán, Editorial Universidad del Cauca, 2006. (In Spanish)
- Barthes, Roland. “Smert avtora.” [“The Death of the Author.”] Barthes, Roland. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress. 1994, pp. 384–391. (In Russian)
- Ismailova, Saodat, and Ulugbek Sadykov. *Monolog Gulaim to her father Allayar. Catalogue 2013–2019*. Treviso, Imoco Group, 2019.
- Ismailova, Saodat. *The Haunted. 2013–2019*. Treviso, Imoco Group, 2019.
- Nietzsche, Friedrich. *Tak govoril Zaratustra* [Thus Spake Zarathustra]. Moscow, Azbuka, 2014. (In Russian)
- Tarkovskiy, Arseniy. “Sorok devushek.” [“Forty Girls.”] Tarkovskiy, Arseniy. *Izbrannoe: Stixotvoreniya; Poemy; Perevody. 1929–1979* [Favorites: Poetry; Poems; Translations. 1929–1979]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1982. (In Russian)
- Tlostanova, Madina. “What's in a Name? Belaya magiya Saodat Ismailovoy.” [“What's in a Name? White Magic by Saodat Ismailova.”] Tlostanova, Madina. *Saodat Ismailova. What's in a Name? (Exhibiton catalogue)*. Almaty, Aspan Gallery, 2021. (In Russian)

Юлия Сорокина

Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

ТРАНСМЕДИАЛ КӨКЖИЕГІ: САОДАТ ИСМАИЛОВАНЫҢ ПОЭТИКАСЫ

Аңдатпа. Мақала Орталық Азияның әлемге әйгілі заманауи суретшілерінің бірі Саодат Исмаилованың шығармашылығына арналған. 2022 жылы Саодат Исмаилова бірден бірнеше жетекші өнер алаңдарында – 59-шы Венеция биенналесінің «Түстер сүті» бағдарламасында, куратор Чечилия Алемани (Венеция, Италия), *documenta 15* негізгі халықаралық көрмелердің бірінің бағдарламасында, куратор – индонезиялық Ruangrupa тобы (Кассель, Германия) аймақтық мәдениетті таныстырды. Саодат Исмаилованың 2023 жылдың басында түрлі ақпарат құралдарының шекарасын асырғаны үшін берілетін Eye Art & Film Prize сыйлығымен марапатталғанына байланысты суретшінің Eye Filmmuseum-да (Амстердам, Нидерланды) «18 000 әлем» атты жеке көрмесі ашылды.

Мақаланың мақсаты кинода да, заманауи өнерде де (contemporary art) жұмыс істейтін суретшінің трансмедиялды тәжірибесінің әртүрлі қырларын қарастыру. Автор Исмаилованың шығармашылығын талдау мәселелерін контекст, лирикалық қаһарман, медиум және жолдау сияқты аспектілерді қарастыру арқылы шешеді. Әдістемелік тұрғыдан мақала өнер сыны, семиотика және герменевтиканың өзара байланысын болжайтын сыни талдау ретінде құрылымдалған. Иконографиялық талдау, иконология, фактографиялық әдіс, суретшімен сұхбаттасу құралдары қолданылады. Мақаланы талқылауды қалыптастыратын ортада деколониялық бетбұрыс, феминистік тәжірибе, эзотерикалық білім, экофилдік, тотемизм және фитолатрия, қабылдау синестезиясы дискурсында қарастырылатын Исмаилованың мифопоэтикалық саласымен қалай болғанда да байланысты әр түрлі ойшылдардың еңбектері қамтылған. Нәтиже ретінде – суретшінің шығармашылық әдісіне біртұтас шолу, оның негізгі белгілері ретінде арт-экзорцизмді тудыратын трансмедиялдылық, жергілікті бейнелер мен нарративтердің суггестиясы.

Тірек сөздер: трансмедиялдылық, деколониялық бұрылыс, Тұран жолбарысы, чилла, Қырк қыз, шашмаком, артхаус, бейне-арт, заманауи өнер.

Дәйексөз үшін: Сорокина, Юлия. «Трансмедиял көкжиегі: Саодат Исмаилованың поэтикасы». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, № 1, 2023, 119–132 б. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.674.

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.

Yuliya Sorokina

T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

HORIZONS OF TRANSMEDIAL: THE POETICS OF SAODAT ISMAILOVA

Abstract. The article is devoted to creative work of one of the world-famous contemporary artists of Central Asia Saodat Ismailova. In 2022, Saodat Ismailova represented regional culture at several top art venues at once – in the program of the 59th International Art Exhibition of the *Venice Biennale, The Milk of Dreams*, curated by Cecilia Alemani (Venice, Italy), in the program of one of the main international exhibitions of *documenta 15*, curated by the Indonesian team ruangrupa (Kassel, Germany). At the beginning of 2023, Saodat Ismailova's *18,000 Worlds* solo exhibition opened at the *Eye Filmmuseum* (Amsterdam, the Netherlands), due to the fact that the artist was awarded the *Eye Art & Film Prize*, which is awarded for transcending the boundaries of different media.

The article purpose is to consider the various facets of the transmedial practice of the artist, who works both in cinema and in contemporary art. The author solves the problems of analyzing Ismailova's work, considering such aspects as: context, lyrical hero, medium and message. Methodologically, the article is structured as a critical analysis, suggesting the interdependence of art criticism, semiotics and hermeneutics. The tools of iconographic analysis, iconology, factographic method, interview with the artist are used. The circle that forms the article discussion involves works of various thinkers in one way or another connected with Ismailova's mythopoetical area, which is considered in the discourse of a decolonial turn, feminist practices, esoteric knowledge, ecophilicity, totemism and phylolatriy, synesthesia of perception. As a result, a holistic review of the artist's creative method, main features of which can be called a transmediality, suggestion of local images and narratives that create a kind of art exorcism.

Keywords: transmediality, decolonial turn, Turanian tiger, chilla, Qyryq-Qyz, shashmakom, art house, video art, contemporary art.

Cite: Sorokina Yuliya, "Horizons of Transmedial: The Poetics of Saodat Ismailova." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 8, no. 1, 2023, pp. 119–132. DOI: 10.47940/cajas.v8i1.674.

The author has read and approved the final version of the manuscript and declares that there is no conflict of interests.

Автор туралы мәлімет:

Юлия Владимировна Сорокина – PhD, Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының арт-менеджмент және продюсерлеу кафедрасының доценті (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторе:

Юлия Владимировна Сорокина – PhD, доцент кафедры арт-менеджмента и продюсирования Казахской национальной академии искусств имени Т. Жүргенова (Алматы, Казахстан)

Author's bio:

Yuliya V. Sorokina – PhD, Associate Professor, Art Management and Producing Department, T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Қ О С Ы М Ш А

- 49 **Орталық Азияның заманауи өнеріндегі «құрақ»: символдық тіл**
 — **және көркем мәтін**
 65 Жанерке Шайгозова, Аман Ибрагимов
- Сурет 1.* Мейіржан Нұрғожин. «Аң аулауға». 2019. Кенеп, май. Дереккөз: <https://zhaukhar.kz>
- Сурет 2.* Вячеслав (Юра) Усеинов. «Бастау». 2001. Аралас әдіс. Дереккөз: <https://useinov.uz>
- Сурет 3.* Гүлнұр Мұқажанова. «Қазіргі кез уақыты». 2020. Баршын, люрекс, велюр, түйреуіштер, коллаж, аралас техника. Фрагмент. Дереккөз: gulnurmukazhanova.com
- 82 **Расильбек Естемесовтың жылдам суреттері («Ұлт жады» мәселесіне)**
 — Светлана Шкляева
 100
- Сурет 1.* «Ана болу». Қағаз, қалам. 21x30. 2015.
- Сурет 2.* «Арман». Қағаз, қалам. 21x30. 2005.
- Сурет 3.* «Ғашықтар 2». Қағаз, қалам. 21x30. 2019.
- Сурет 4.* «Европаны ұрлау». Қағаз, қалам. 21x30. 2012.
- Сурет 5.* «Серуендеу». Қағаз, қалам. 21x30. 2013.
- Сурет 6.* «Ана махаббаты». Қағаз, қалам. 21x30. 2013.
- Сурет 7.* «Отбасы бейнесі». Қағаз, қалам. 21x30. 2013.
- Сурет 8.* «Таңғы әуен». Қағаз, қалам. 21x30. 2019.
- Сурет 9.* «Тәңірге табыну». Қағаз, қалам. 21x30. 2013.
- Сурет 10.* «Жорыққа атану». Қағаз, қалам. 21x30. 2012.
- Сурет 11.* «Ғайбадатшылар». Қағаз, қалам. 21x30. 2015.
- Сурет 12.* «Саудагер». Қағаз, қалам. 21x30. 2013.
- Сурет 13.* «Ерлер сұхбаты». Қағаз, қалам. 21x30. 2015.
- Сурет 14.* «Автопортрет». Қағаз, қалам. 21x30. 2020.
- Сурет 15.* «Шабыт 2». Қағаз, қалам. 21x30. 2019.
- 101 **Көркем және графикалық мәдениет генезисі: жаңа сәулет өнеріндегі ежелгі**
 — **«скиф аң стилі» және қазіргі қазақ ою-өрнегі**
 118 Есболат Дүйсебай
- Сурет 1.* Жүгеннің өрнекті бөлігі. Скиф зираты. Алтай. Сұржал жазығы.
- Сурет 2.* Өрнек «қошқар мүіз». Жүгеннің бөлшегі. Алтай. Сұржал жазығы.
- Сурет 3.* Оюлар мен грифондардан терілген жүгеннің бір бөлігі. Алтай. Сұржал жазығы.
- Сурет 4.* Белбеудің басы (сол жағы) Жануарлар алпарысы. б.э дейінгі IV ғ. Эрмитаж.
- Сурет 5.* Елік және үйрек. Қарғалы диадемасы (бөлігі).
- Сурет 6.* Теріден ойылған мүйізді жолбарыс пішіні. Туэкта, бірінші қорған.

Сурет 7. Скифтік композицияның архитектуралық бейнеге айналу принципі.

Сурет 8. Кеңістіктік композиция: «Сәулет рухы – ойу». Авторлық эскиз.

119 **Трансмедиал көкжиегі: Саодат Исмаилованың поэтикасы**

—
132 Юлия Сорокина

Сурет 1. Саодат Исмаилова. «Шилла». 2014. Бейнеден кадр, 88 мин.

Сурет 2. Саодат Исмаилова. «Гүлайым». 2014. Бейнеден кадр, 24 мин.

Сурет 3. Саодат Исмаилова. «Сиқырланған». 2017. Видеодан кадр, 24 мин.

Сурет 4. Саодат Исмаилова. «Чилтан». 2020. Монтаж, чачвандар, неон. Asran Gallery экспозициясы, Алматы.

Сурет 5. Саодат Исмаилова. «Өлмейтін хаттар». 2019. Дыбыс және бейне инсталляцияның фрагменті.

Сурет 6. Саодат Исмаилова. «Зухра». 2013. Бейнеден кадр, 30 мин.

Сурет 7. Саодат Исмаилова және бір топ орындаушылар. “Qyrg Qyz”. 2018. Музыкалық қойылым.

Сурет 8. Саодат Исмаилова. «Шылпық». 2018. Chilltan павильонының фрагменті, documenta 15 көрмесі, Кассель, 2022 ж.



CAJAS

ПРИЛОЖЕНИЕ

- 49 **«Қурақ» в современном искусстве Центральной Азии: символический язык**
— **и художественный текст**
65 Жанерке Шайгозова, Аман Ибрагимов

Рисунок 1. Мейржан Нургожин. «На охоту». 2019. Холст, масло. Источник: <https://zhaukhar.kz>

Рисунок 2. Вячеслав (Юра) Усеинов. «Исток». 2001. Смешанная техника. Источник: <https://useinov.uz>

Рисунок 3. Гульнур Мукажанова. «Момент настоящего». 2020. Парча, люрекс, велюр, булавки, коллаж, смешанная техника. Фрагмент. Источник: gulnurmukazhanova.com

APPENDIX

82 **Quick Drawings by Rassilbek Yestemessov (to the Problem of ‘Memory
– of the Nation’)**

100 Svetlana Shklyayeva

Figure 1. “Maternity”. Paper, ballpoint gel pen. 21x30. 2015.

Figure 2. “Dream”. Paper, ballpoint gel pen. 21x30. 2005.

Figure 3. “Falling in love 2”. Paper, ballpoint gel pen. 21x30. 2019.

Figure 4. “The Abduction of Europe”. Paper, ballpoint gel pen. 21x30. 2012.

Figure 5. “Paseo/Stroll”. Paper, ballpoint gel pen. 21x30. 2013.

Figure 6. “A Mother’s Love”. Paper, ballpoint gel pen. 21x30. 2013.

Figure 7. “A Domestic Portrait”. Paper, ballpoint gel pen. 21x30. 2013.

Figure 8. “Morning melody”. Paper, ballpoint gel pen. 21x30. 2019.

Figure 9. “Worship”. Paper, ballpoint gel pen. 21x30. 2013.

Figure 10. “On a Hiking”. Paper, ballpoint gel pen. 21x30. 2012.

Figure 11. “Talebearers”. Paper, ballpoint gel pen. 21x30. 2015.

Figure 12. “Merchant”. Paper, ballpoint gel pen. 21x30. 2013.

Figure 13. “Male Conversation”. Paper, ballpoint gel pen. 21x30. 2015.

Figure 14. “Self-portrait”. Paper, ballpoint gel pen. 21x30. 2020.

Figure 15. “Inspiration 2”. Paper, ballpoint gel pen. 21x30. 2019.

101 **Genesis of Artistic and Graphic Culture: Ancient “Scythian Animal Style”
– and Modern Kazakh Ornament in New Architecture**

118 Есболат Дүйсебай

Figure 1. Ornamental detail of a bridle. Scythian burial. Altai. Surgal valley.

Figure 2. Ornament “koshkar muyiz”. Detail of the bridle. Altay. Surgal Valley.

Figure 3. Decorative part of the bridle made of ornaments and griffins. Altay. Surgal Valley.

Figure 4. Belt plate (left). Animal hunting scene. IV century BC. Hermitage.

Figure 5. Roe deer and duck. Kargalin tiara (fragment).

Figure 6. Leather figurine of a horned tiger. Tuekta, the first mound.

Figure 7. Principle of transformation of a Scythian composition into an architectural image.

Figure 8. Spatial composition of the Spirit of Architecture – Oyu. Author’s sketch.

Figure 1. Saodat Ismailova. "Chilla". 2014. Still from video, 88 min.

Figure 2. Saodat Ismailova. "Gulaim". 2014. Still from video, 24 min.

Figure 3. Saodat Ismailova. "The Haunted". 2017. Still from video, 24 min.

Figure 4. Saodat Ismailova. "Chiltan". 2020. Installation, chachvans, neon. Aspan Gallery exposition, Almaty.

Figure 5. Saodat Ismailova. "Immortal Letters". 2019. Fragment of sound and video installation.

Figure 6. Saodat Ismailova. "Zukhra". 2013. Still from video, 30 min.

Figure 7. Saodat Ismailova and a group of performers. "Qyryq Qyz". 2018. Musical performance.

Figure 8. Saodat Ismailova. "Chillpyk". 2018. A fragment of the Chilltan pavilion, documenta 15 exhibition, Kassel, 2022.

Басуға 20.03.2023 қол қойылды. Пішімі 60x84 1/8. 80 г Svetocopy қағазы. Сандық басылым.
Қаріп түрі Pt Sans, Literaturnaya. Баспа табағы 16,04.
Таралымы 300 дана. Тапсырыс № 1827.

“Smart University Press” баспа үйі баспаханасында басылды
Қазақстан Республикасы, Алматы қаласы, Кенесары хан көшесі, 54/43.

Подписано в печать 20.03.2023. Формат 60x84 1/8. Бумага Svetocopy 80 г. Печать цифровая.
Гарнитура Pt Sans, Literaturnaya. Объем 16,04 усл. п. л. (условных печатных листов).
Тираж 300 экз. Заказ № 1827.

Отпечатано в типографии “Smart University Press”
Республика Казахстан, город Алматы, улица Кенесары хана, 54/43.

Signed for printing on 20.03.2023. Format 60x84 1/8. Svetocopy paper 80 g. Digital printing.
Typeface Pt Sans, Literaturnaya. Volume 16,04 estimate printed sheets.
Circulation 300 copies. Order No. 1827.

Printed in the “Smart University Press” printing house.
54/43 Kenesary Khan street, Almaty city, Republic of Kazakhstan.

T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

CAJAS

since 2016

Index 74892

