Central Asian Journal of Art Studies | Volume 11. Issue 1 March 2026

cajas

CAJAS

Central Asian Journal of Art Studies

Peer-reviewed journal

1

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

thematic issue

Volume 11/ March 2026

2016 жылдан бастап
с 2016 года

CAJAS

Central Asian Journal of Art Studies

Рецензияланатын журнал
Рецензируемый журнал

1

ОРТАЛЫҚ АЗИЯ ӨНЕРІ: ҚАЗІРГІ ЗАМАН ТҰРҒЫСЫНДАҒЫ ТІЛ МЕН МӘТІН • ИСКУССТВО ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ: ЯЗЫК И ТЕКСТ В РАКУРСЕ СОВРЕМЕННОСТИ • ART OF CENTRAL ASIA: LANGUAGE AND TEXT FROM THE PERSPECTIVE OF MODERNITY

тақырыптық шығарылым
тематический выпуск

Наурыз 2026 / Том 11 / Март 2026

Темірбек Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы

CAJAS

Казахская национальная академия
искусств имени Темирбека Жургенова

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

КОКСНВО
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ЦЕНТР НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ ИНФОРМАЦИИ
OPEN ACCESS
OJS OPEN JOURNAL SYSTEMS
StrikePlagiarism.com ORIGINALITY IS A VALUE
publons

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

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

Crossref doi CYBERLENINKA EBSCO Essentials ERIH PLUS EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES BOAI

Central Asian Journal of Art Studies

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

Том 11. № 1. Наурыз 2026

ҚҰРЫЛТАЙШЫСЫ

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

РЕДАКЦИЯ АЛҚАСЫ

Сәнгүл Қаржаубаева, өнертану докторы, профессор, бас редактор

Әлібек Исалиев, хореография мамандығы бойынша философия докторы (PhD), бас редактордың орынбасары

Марьяна Айдарова, өнертану магистрі, орыс тілінің жауапты редакторы

Баубек Нөгербек, өнертану мамандығы бойынша философия докторы (PhD), редактор

Мадина Бакеева, режиссура мамандығы бойынша философия докторы (PhD), редактор

Мұқан Аманкелді, өнертану кандидаты, қауымдастырылған профессор, редактор

Ербол Қайранов, мүсін мамандығы бойынша философия докторы (PhD), қауымдастырылған профессор, редактор

Қалдықуль Оразкулова, философия ғылымдарының кандидаты, редактор

Айман Мұсаева, экономика ғылымдарының кандидаты, редактор

Алима Молдахметова, режиссура мамандығы бойынша философия докторы (PhD), редактор

Зульфия Қасимова, өнертану кандидаты, редактор

Ақнұр Қошымова, тарих мамандығы бойынша философия докторы (PhD), қазақ тілінің жауапты редакторы

Ақжарқын Құмарбаева, өнертану магистрі, ағылшын тілінің жауапты редакторы

Лада Кан, өнертану магистрі, мұқаба дизайнері және беттеуші

РЕДАКЦИЯЛЫҚ КЕҢЕС

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

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

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

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

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

Ееро Тарасти, PhD, философия, тарих және өнертану кафедрасының құрметті профессоры, Хельсинки университеті (Финляндия)

Жозе Луис Аростегю, 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)

Журнал Қазақстан Республикасының Ақпарат және коммуникациялар министрлігінде тіркелген.

Есепке қою туралы куәлік № 16391-ж 10.03.2017 ж.

050000, Қазақстан, Алматы,

Панфилов көшесі, 127

editor@cajas.kz

cajas.kz

Журнал жылына 4 рет шығады.

© Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

© Авторлар

Central Asian Journal of Art Studies

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

Том 11. № 1. Март 2026

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Сангуль Каржаубаева, доктор искусствоведения, профессор, главный редактор

Алибек Исалиев, доктор философии (PhD) по специальности хореография, заместитель главного редактора

Марьяна Айдарова, магистр искусствоведения, ответственный редактор русского языка

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

Мадина Бакеева, доктор философии (PhD) по специальности режиссура, редактор

Аманкелди Мукан, кандидат искусствоведения, редактор

Ербол Кайранов, доктор философии (PhD) по специальности скульптура, ассоциированный профессор, редактор

Калдыкуль Оразкулова, кандидат философских наук, редактор

Айман Мусаева, кандидат экономических наук, редактор

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

Зульфия Касимова, кандидат искусствоведения, редактор

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

Акжаркын Кумарбаева, магистр искусствоведения, ответственный редактор английского языка

Лада Кан, магистр искусствоведения, дизайнер обложки и верстальщик

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

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

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

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

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

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

Ееро Тарасти, 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)

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации и коммуникации Республики Казахстан.
Свидетельство о постановке на учет № 16391-ж
от 10.03.2017 г.
050000, Қазақстан, Алматы,

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

Журнал публикуется 4 раза в год.

© Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова

© Авторы

Central Asian Journal of Art Studies

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

Volume 11. Issue 1. March 2026

FOUNDER

Republican State Institution
«Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts»

EDITORIAL BOARD

Sangul Karzhaubayeva, Doctor of Art Studies, Professor, Editor-in-Chief

Alibek Issaliyev, Doctor of Philosophy (PhD) in Choreography, Deputy Editor-in-Chief

Maryana Aidarova, Master of Art History, editor of Russian texts

Baubek Nogerbek, Doctor of Philosophy (PhD) in Art Studies, Editor

Madina Bakeyeva, Doctor of Philosophy (PhD) in Directing Studies, Editor

Amankeldi Mukan, Candidate in Art Studies, Editor;

Yerbol Kairanov, Doctor of Philosophy (PhD) in Sculpture, Associate Professor, Editor;

Kaldykul Orazkulova, Candidate in Philosophy, Editor

Aiman Mussayeva, Candidate in Economics, Editor

Alima Moldakhmetova, Doctor of Philosophy (PhD) in Directing of Performing Arts, Editor

Zulfiya Kassimova, Candidate in Art Studies, Editor

Aknur Koshymova, Master of Art History, Executive editor of English texts

Akzharkyn Kumarbayeva, Master of Art History, Executive editor of English texts

Lada Kan, Master of Art History, Cover and Layout Designer

EDITORIAL COUNCIL

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

Kabyl Khalykov, Doctor of Philosophy, Professor, Vice-Rector for Research, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Kazakhstan)

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
editor@cajas.kz
cajas.kz

The journal is published quarterly.

© Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
© Authors

CAJAS
Том 11. 1-шығарылым. Наурыз 2026

МАЗМҰНЫ

ОРТАЛЫҚ АЗИЯ ӨНЕРІ: ҚАЗІРГІ ЗАМАН ТҰРҒЫСЫНДАҒЫ ТІЛ МЕН МӘТІН

13 **Алғысөз**
Қаржаубаева Сәнгүл

PHILOSOPHY OF ARTS

16 **Қазақ айтысындағы мақам жүйесі: дәстүр мен жаңашылдық сабақтастығы**
Иманғазиева Зағипа, Есім Ғарифолла

ARTS & HUMANITIES

33 **Күйші Мұхаметжан Тілеуханов: орындаушылық өнері мен шығармашылығы**
Алина Әсел, Өтеғалиева Сәуле

55 **Қазақстан композиторларының шығармашылығындағы саксофонға арналған шығармалар: жанрлық-стильдік жіктеу мәселесі**
Иманбаев Азамат, Нүсіпова Айзада

78 **Барокко дәуірінен XX ғасырға дейінгі музыкадағы программалылық туралы түсініктердің эволюциясы**
Әбдірахман Гүлнар, Айдархан Айсұлу

100 **Заманауи өнердегі жарық музыкасы: дыбыс пен бейненің өзара әрекеттесу модельдері**
Кузбакова Гульнара

120 **Қазақ және Қарақалпақ дәстүрлі киіміндегі ру-тайпалық бірегейліктің визуалдануы (кимешек/киймешек мысалында)**
Шайгозова Жанерке, Құрбанова Земфира

141 **Ортағасырлық Жетіасар мәдениетіндегі антропоморфтық және зооморфтық бейнелердің мәдени архетиптік интерпретациясы**
Назаров Ағабек, Қаржаубаева Сәнгүл

162 **Қазақстанда төтенше жағдайлар үшін мобильді тұрғын үйді жобалау қағидалары**
Минайдар Жәния, Мауленова Гульнара

181 **Күмбез әлемнің моделі ретінде: киіз үй мен пантеонның тарихи-сәулеттік және семиотикалық салыстырмалы талдауы**
Нуркушева Ләззат, Ашимова Айбота

198 **Қазіргі өнер институттарындағы келушілердің тәжірибесі: Almaty Museum Of Art және «Целинный» заманауи мәдени орталығының салыстырмалы**
Құлбатырова Ақмарал

210 **Құрақ — Қазақстандық этнофутуризм аясындағы тұрақты дизайнның көрнекі нарративі ретінде**
Жангужинова Меруерт

228 **Қазақстанның креативті индустрия жүйесіндегі монументалды мүсін өнері: эстетика, экономика және әлеуметтік әсерлер**
Әбділдаев Талғат, Мұқанов Мәлік

CAJAS
Том 11. 1-шығарылым. Наурыз 2026

МАЗМҰНЫ

ОРТАЛЫҚ АЗИЯ ӨНЕРІ: ҚАЗІРГІ ЗАМАН ТҰРҒЫСЫНДАҒЫ ТІЛ МЕН МӘТІН

248 **Қазақстандық киноөндірістегі музыкалық контент пен құқықтарды басқарудың продюсерлік тетіктері**
Асқар Аңсар, Молдашева Анар

266 **Арт-менеджмент креативті индустрияларды дамыту механизмі ретінде**
Тоқпан Арман, Скаков Ермек

287 **Темірбек Жүргенов феномені: қазақ мәдениеті мен өнерін жетілдірудегі креативті бастамалары**
Смайлова Шолпан, Нұрпейіс Бақыт

306 **Перформативтік театр әдістерінің заманауи қазақ режиссурасындағы көрінісі**
Тұрмағанбет Жансая, Еркебай Анар

328 **Бүгінгі қазақ актерлік өнеріндегі пластикалық айқындылық**
Утемисов Санжар, Исламбаева Зухра

348 **Арал теңізінің кинобейнесіндегі эко-дискурс: «Қырық бірінші» және «Ине» фильмдерін кинооператорлық талдау**
Аспандиярқызы Гаухар, Жұмасеитова Гульнар

368 **Полифония және meta-immersion: қазіргі деректі кинодағы монтаж стратегиялары**
Қаиржан Арман, Смаилова Инна

ART PEDAGOGY

385 **Эстрадалық-музыкалық орындаушылықтағы құндылық аспектілері мен олардың маңызы**
Кайсиди Иоаннис, Колесникова Галина

REVIEW

404 **Entrecomp құрылымы негізінде Орталық Азияның бейнелеу және сәндік-қолданбалы өнер саласындағы шығармашылық адамдарының кәсіпкерлік құзыреттіліктерін өлшеу**
Юрт Алеся

434 Қосымша

CAJAS
Том 11. Выпуск 1. Март 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВО ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ: ЯЗЫК И ТЕКСТ В РАКУРСЕ СОВРЕМЕННОСТИ

14 **Вступительное слово**
Каржаубаева Сангуль

PHILOSOPHY OF ARTS

16 **Система макамов в казахском айтысе: преемственность традиций и новаторство**
Имангазиева Загипа, Есім Ғарифолла

ARTS & HUMANITIES

33 **Кюйши Мухаметжан Тилеуханов: исполнительское искусство и творчество**
Алина Асель, Утегалиева Сауле

55 **Произведения для саксофона в творчестве композиторов Казахстана: к проблеме жанрово-стилевой классификации**
Иманбаев Азамат, Нусупова Айзада

78 **Эволюция представлений о программности в музыке от эпохи барокко до XX века**
Абдрахман Гульнар, Айдархан Айсулу

100 **Светомузыка в современном искусстве: модели взаимодействия звука и изображения**
Кузбакова Гульнара

120 **Визуализация родоплеменной идентичности в казахском и каракалпакском традиционном костюме (на примере кимешек/киймешек)**
Шайгозова Жанерке, Курбанова Земфира

141 **Интерпретация культурных архетипов антропоморфных и зооморфных образов в средневековой культуре Жетысара**
Назаров Агабек, Каржаубаева Сангуль

162 **Принципы проектирования мобильного жилья для чрезвычайных ситуаций в Казахстане**
Минайдар Жания, Мауленова Гульнара

181 **Купол как модель мира: историко-архитектурное и семиотическое сравнение юрты и пантеона**
Нуркушева Ляззат, Ашимова Айбота

198 **Опыт посетителей в институтах современного искусства: сравнительное исследование Almaty Museum Of Art и центра современной культуры «Целинный»**
Кулбатырова Акмарал

210 **Құрақ как визуальный нарратив устойчивого дизайна в контексте казахстанского этнофутуризма**
Жангужинова Меруерт

CAJAS
Том 11. Выпуск 1. Март 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВО ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ: ЯЗЫК И ТЕКСТ В РАКУРСЕ СОВРЕМЕННОСТИ

228 **Монументальная скульптура Казахстана в системе креативной индустрии: эстетика, экономика и социальные эффекты**
Абдилдаев Талгат, Муканов Малик

248 **Продюсерские механизмы управления музыкальным контентом и правами в казахстанском кинопроизводстве**
Асқар Аңсар, Молдашева Анар

266 **Арт-менеджмент как механизм развития креативных индустрий**
Тоқпан Арман, Скаков Ермек

287 **Феномен Темирбека Жургенова: креативные инициативы в совершенствовании казахской культуры и искусства**
Смайлова Шолпан, Нурпейис Бакыт

306 **Проявления методов перформативного театра в современной режиссуре Казахстана**
Турмаганбет Жансая, Еркебай Анар

328 **Пластическая выразительность в современном казахском актерском искусстве**
Утемисов Санжар, Исламбаева Зухра

348 **Эко-дискурс в кинообразе Аральского моря: кинооператорский анализ фильмов «Сорок первый» и «Игла»**
Аспандияркызы Гаухар, Жумасеитова Гульнара

368 **Полифония и meta-immersion: стратегии монтажа в современном неигровом кино**
Қаиржан Арман, Смаилова Инна

ART PEDAGOGY

385 **Ценностные аспекты и их значимость в обучении эстрадно-музыкальному исполнительству**
Кайсиди Иоаннис, Колесникова Галина

REVIEW

404 **Измерение предпринимательских компетенций творческих людей изобразительного и декоративно-прикладного искусства Центральной Азии на основе рамки Entrecomp**
Юрт Алеся

438 Приложение

CAJAS
Volume 11. Issue 1. March 2026

CONTENTS

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

15 Foreword
Karzhaubayeva Sangul

PHILOSOPHY OF ARTS

16 The maqam system in kazakh aitys: continuity of tradition and innovation
Imangaziyeva Zagipa, Yessim Garifolla

ARTS & HUMANITIES

33 Kuishi Mukhametzhan Tileukhanov: his performance art and creativity
Alina Assel, Utegalieva Saule

55 Works for saxophone in the compositions of Kazakhstani composers: towards the problem of genre and style classification
Imanbayev Azamat, Nussupova Aizada

78 The evolution of the concept of programmatic thinking in music from the baroque era to the 20th century
Abdirakhman Gulnar, Aidarkhan Aisulu

100 Light music in contemporary art: models of sound–image interaction
Kuzbakova Gulnara

120 Visualisation of tribal identity in traditional Kazakh and Karakalpak costumes (using the example of kimeshekek/kyimeshe)
Shaygozova Zhanerke, Kurbanova Zemfira

141 Interpretation of antromorf and zoomorphic cultural archetypes in Zhetyāsar culture
Nazarov Agabek, Karzhaubayeva Sangul

162 Design principles for mobile emergency housing in Kazakhstan
Minaidar Zhaniya, Maulenova Gulnara

181 The dome as a model of the world: a constructive–semiotic comparison of the yurt and the pantheon
Nurkusheva Lyazzat, Ashimova Aibota

198 The visitor experience in contemporary art institutions: a comparative study of the Almaty Museum Of Art and Tselinny Center Of Contemporary Culture
Kulbatyrova Akmaral

210 Quraq as a visual narrative of sustainable design in the context of Kazakhstani ethnofuturism
Zhanguzhinova Meruyert

228 Monumental sculpture of Kazakhstan within the creative industries system: aesthetics, economics and social effects
Abdildayev Talgat, Mukanov Malik

CAJAS
Volume 11. Issue 1. March 2026

CONTENTS

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

248 **Producer-led mechanisms for managing musical content and rights in kazakhstani film production**
Askar Ansar, Moldasheva Anar

266 **Art management as a mechanism for the development of creative industries**
Tokpan Arman, Skakov Yermek

287 **The Temirbek Zhurgenov phenomenon: creative initiatives in advancing Kazakh culture and the arts**
Smaylova Sholpan, Nurpeis Bakyt

306 **Manifestations of performative theatre methods in contemporary Kazakh directing**
Turmaganbet Zhansaya, Yerkebay Anar

328 **Plastic expressiveness in contemporary Kazakh acting art**
Utemissov Sanzhar, Islambayeva Zukhra

348 **Eco-discourse in the cinematic image of the Aral Sea: a cinematographic analysis of the «Forty-first» and «The needle»**
Aspandiarkyzy Gaukhar, Zhumaseitova Gulnara

368 **Polyphony and meta-immersion: editing strategies in contemporary documentary cinema**
Kairzhan Arman, Smailova Inna

ART PEDAGOGY

385 **Value aspects and their importance in teaching pop music performance**
Kaisidi Ioannis, Kolesnikova Galina

REVIEW

404 **Measuring entrepreneurial competencies of creative people of fine and applied arts in Central Asia based on the Entrecomp framework**
Yurt Alesya

441 Appendix

Алғысөз

Сіздердің назарларыңызға Central Asian Journal of Art Studies (CAJAS) журналының 2026 жылғы алғашқы санын ұсынамыз. Номердің тақырыбы – «Орталық Азия өнері: заманауи тұрғыдағы тіл мен мәтін».

Бұл шығарылымда креативті индустриядағы цифрлық трансформация, цифрлық басқарудың интеграцияланған модельдері саласындағы заманауи зерттеулермен қатар, сөзбе-сөз айтқанда, полифониялық құрылымды және көрермен қабылдауының әртүрлі режимдерін қалыптастыратын аудиовизуалдық тәсілдерді жүйелеу мәселелері, арт-менеджмент пен арт-өндірісте құқықтарды пайдалану механизмдерінің күрделенуі, қазіргі музыкалық ғылым жетістіктері контекстінде музыкалық ойлаудың ерекше түрі ретіндегі бағдарламалық категориясының ұғымдық мәтебесін қайта бағалау және т.б. осы сияқты серпінді ғылыми идеялар мен пікірлер де қарастырылады.

Сараптамалық-талдау сипатындағы мақалалар қатары ұлттық театр кеңістігі мен кинодағы көркемдік процестер мен жаңа эстетикалық модельдерді талдауға, режиссерлік интерпретацияның заманауи мәдени контекстпен байланысына, ұлттық болмысты қабылдаудың әмбебап мотивтеріне, театртанудағы, кинотанудағы, мәдениеттанудағы және осы шығарылым авторларының пәнаралық еңбектеріндегі мәдениеттің әртүрлі түрлері мен коммуникативтік кеңістік типологиясының салыстырмалы талдауына арналған.

Журнал халқымыздың тарихи, мәдени және рухани мұрасын, жас суретшілердің шығармашылық тәжірибелерін насихаттауға бағытталған және CAJAS журналының болашақ шығарылымдарының негізгі тақырыптары бойынша жаңа ұсыныстарға ашық.

Құрметпен және жаңа 2026 жылда жемісті ынтымақтастыққа үмітпен!

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

Вступительное слово

Уважаемые читатели!

Представляем вашему вниманию первый в 2026 году выпуск научного журнала Central Asian Journal of Art Studies (CAJAS). Тема номера - «Искусство Центральной Азии: язык и текст в ракурсе современности».

В этом выпуске, наряду с освещением современных исследований в области цифровой трансформации в креативной индустрии, интегрированных моделях цифрового управления, рассматриваются и такие, в буквальном смысле, прорывные научные идеи и мнения, как вопросы систематизации аудиовизуальных приемов, формирующие полифоническую структуру и различные режимы зрительского восприятия, проблемы усложнения механизмов пользования правами в арт-менеджменте и арт-производстве, переоценка понятийного статуса категории программности как особого типа музыкального мышления в контексте достижений современного музыкознания и др.

Ряд статей, экспертно-аналитического характера, посвящен анализу художественных процессов и новых эстетических моделей в национальном театральном пространстве и кинематографе, связи режиссерской интерпретации с современным культурным контекстом, универсальным мотивам национального восприятия бытия, сравнительному анализу различных типов культуры и типологии коммуникативного пространства в театроведческих, киноведческих, культурологических и междисциплинарных работах авторов этого номера.

Журнал направлен на популяризацию исторического, культурного, духовного наследия нашего народа, творческих экспериментов молодых художников и открыт для новых предложений по основным темам будущих выпусков CAJAS.

С уважением и надеждой на плодотворное сотрудничество в новом 2026 году!

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

Foreword

Dear Readers,

We are pleased to present the first 2026 issue of the Central Asian Journal of Art Studies (CAJAS). The theme of this issue is “Art of Central Asia: Language and Text in a Contemporary Perspective.”

Alongside coverage of current research on digital transformation in the creative industries and integrated models of digital governance, this issue also addresses, in a truly groundbreaking manner, topics such as the systematization of audiovisual techniques that shape polyphonic structures and diverse modes of spectatorship; the increasing complexity of rights management mechanisms in art management and production; and the reconsideration of the conceptual status of programmaticity as a specific mode of musical thinking within contemporary musicology, among others.

A number of expert analytical articles are devoted to the study of artistic processes and emerging aesthetic models in national theatre and cinema, the relationship between directorial interpretation and the contemporary cultural context, universal motifs of national perceptions of being, as well as comparative analyses of different cultural types and the typology of communicative space across theatre studies, film studies, cultural studies, and interdisciplinary research featured in this issue.

The journal aims to promote the historical, cultural, and spiritual heritage of our people, as well as the creative experiments of emerging artists, and remains open to new proposals on the key themes of future CAJAS issues.

With respect and in anticipation of fruitful collaboration in 2026.

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

CSCSTI 03.20.
UDK 78.071.2
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1162

ҚАЗАҚ АЙТЫСЫНДАҒЫ МАҚАМ ЖҮЙЕСІ: ДӘСТҮР МЕН ЖАҢАШЫЛДЫҚ САБАҚТАСТЫҒЫ

Зағипа Иманғазиева[1], Есім Ғарифолла[2]
[1,2]Л.Н. Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университеті
(Астана, Қазақстан)

Аңдатпа. Бұл мақалада қазақ айтысындағы мақам жүйесі дәстүр мен жаңашылдық сабақтастығы тұрғысынан кешенді түрде қарастырылады. Айтыс – қазақтың ауыз әдебиеті мен музыкалық мәдениетінің бірегей формасы. Мақам жүйесі арқылы айтыс тек поэзиялық ғана емес, музыкалық-құрылымдық ерекшеліктерін де көрсетеді. Сондықтан дәстүрлі мақамдарды зерттеу ұлттық мәдени кодты сақтау және ұрпаққа жеткізу үшін маңызды. Айтыс мақамының көркемдік және музыкалық ерекшеліктерін ашу үшін кешенді *әдіснамалық* тәсіл қолданылды, оның құрамына: тарихи-типологиялық әдіс, салыстырмалы талдау, музыкатанулық талдау, құрылымдық-семантикалық әдіс, орындаушылық талдау және контент-талдау кірді. Зерттеудің *мақсаты* – қазақ айтысындағы мақам жүйесінің көркемдік, музыкалық және поэтикалық ерекшеліктерін зерттеу, дәстүр мен жаңашылдық сабақтастығын анықтау, сонымен қатар заманауи медиа форматтар мен сахналық орындаудағы трансформациясын көрсету болып табылады. Мақамдық құрылымдардың айырмашылықтары мен ұқсастықтарын анықтау, дәстүрлі негізді сақтай отырып, жаңа медиадағы және сахналық форматтағы өзгерістерді талдау, алынған деректерді жүйелеу, жіктеу және интерпретациялау арқылы айтыс мақамының көркемдік табиғатын толық сипаттау негізгі міндеттері ретінде айқындалды. *Нәтижесінде* айтыс мақамының музыкалық-интонациялық, орындаушылық және көркемдік ерекшеліктері талданып, оның поэтикалық мәтінмен өзара байланысы зерделенді. Зерттеу барысында дәстүрлі айтыс мақамдарының аймақтық және стильдік белгілері анықталып, қазіргі айтыстағы мақамдық трансформация үрдістері сипатталады. Жаңа медианың ықпалы айтыс мақамының сахналық және интонациялық құрылымына әсер ететін маңызды фактор ретінде қарастырылады. Зерттеу нәтижелері айтыс мақамының ұлттық музыкалық кодты сақтаушы және ұлттық бірегейлікті репрезентациялаушы көркем құбылыс екенін

дәлелдейді. Айтыс мақамының дәстүрлі негізді сақтай отырып, заманауи көркемдік формада жаңғыруы айтыс өнерінің мәдени өміршеңдігін қамтамасыз ететін басты шарт ретінде бағаланады.

Түйін сөздер: айтыс, мақам, дәстүр, жаңашылдық, ұлттық музыкалық код, орындаушылық өнер, мәдени бірегейлік.

Дәйексөз үшін: Зағипа, Иманғазиева және Ғарифолла Есім. "Қазақ айтысындағы мақам жүйесі: дәстүр мен жаңашылдық сабақтастығы". *Central Asian Journal of Art Studies,* 2026, Т. 11, № 1, 16–32 б. DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1162

Алғыс: Авторлар «Central Asian Journal of Art Studies» журналының редакциясына және рецензенттерге осы зерттеуге қызығушылық танытқандары үшін, сондай-ақ, мақаланы жариялау барысындағы көмектерін тигізгендеріне өз алғыстарын білдіреді.

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

Кіріспе

Қазақ айтысы — ұлттық мәдениет пен рухани дүниетанымның көркем көрінісі ретінде поэзия, музыка және орындаушылық өнерді бір арнаға тоғыстырған синкретті жанр. Айтыс өнерінің көркемдік қуаты тек поэтикалық мәтінмен ғана емес, сонымен қатар мақамдық-интонациялық жүйе арқылы да қалыптасады. Мақам айтыс ақынының эмоциялық күйін, көркем ойлау жүйесін, ұлттық музыкалық кодты және сахналық коммуникацияны жеткізетін маңызды көркемдік құрал болып табылады. Осы тұрғыдан алғанда, айтыс мақамы — қазақтың дәстүрлі музыкалық мәдениетінің ажырамас бөлігі әрі ұлттық бірегейлікті сақтаушы құрал десе болады. Өйткені, қазіргі жаһандану жағдайында ұлттық бірегейлік мәселесі ерекше өзектілікке ие. Әлеуметтік трансформация кезеңдерінде этникалық және аймақтық бірегейліктердің күшеюі ұлттық тұтастыққа қауіп төндіреді. Осындай жағдайда дәстүрлі ауызша-перформативтік өнер түрлері ұлттық бірегейлікті сақтаудың маңызды мәдени тетігіне айналады (Guanghui және Xiangdong 176). Қазақтың айтыс өнері ұжымдық жадта орныққан ұлттық мәдени кодты тіл, тарихи жады және символдық мағыналар арқылы жеткізе отырып, ұлттық өзіндік сананы нығайтады. Айтыс импровизацияға негізделген дискурстық форма ретінде ұлттық құндылықтарды жаңғыртып, этномәдени бірегейліктің үстінен тұратын ұлттық бірегейлікті бекемдейді.

Айтыс тарихына қысқаша шолу жасау арқылы оның бүкіл түркі халықтарына тән ұлттық өнер екенін көреміз. Аталмыш жыр қазақ пен қарақалпақта айтыс, татарда айтышу (uytışu), қырғыз, қарашай-балкарда айтыш, өзбекте айтышув, яр-яр, аския, әзербайжанда дейишме (deyişmə), мейхана (meyxana, meykədə), түрікте атышма (atışma), қырым-ноғайларында дейишмеже, қырым татарларында чин немесе манэ, ноғайларда чин-шинлар, құмықта такмак, сарын, ұйғырда мәшрәп, ейттиш (eytiş), түркіменде айдышма, айдышық, чаташма башқұртта әйтеш, айтыш, алтайлықтарда чечеркеешкен аталып, күні бүгінге дейін жеткен өміршең өнер (Жалгасбекова 22).

Ғалымның пікірінше, ұлттың мәдени негізі мен оның қазіргі жағдайы «алға қарай дамуға», мәдени дәстүрлерге, тілге және этникалық символдарға тікелей байланысты (Naurzbayeva және Ibragimov 38). Осы тұрғыда айтыс өнері ұлттық

мәдени кодтың маңызды құрамдас бөлігі ретінде дәстүр сабақтастығын сақтаумен қатар, заманауи қоғамдық үдерістерге бейімделу мүмкіндігін көрсетеді. Сол арқылы мәдени және ұлттық бірегейлік мәселелері дәстүр мен қазіргі заман проблемалары аспектісінде, айтыс өнерінің қоғамдық-мәдени маңызымен өзара сабақтастықта қарастырылады.

Дәстүрлі айтыс мектебінде мақам жүйесі ауызша орындаушылық дәстүр арқылы ұрпақтан-ұрпаққа беріліп, аймақтық ерекшеліктерге, орындаушылық стильдерге және жеке ақындардың көркемдік қолтаңбасына байланысты дамып отырды. Әрбір ақынның мақамды қолдану тәсілі оның көркемдік даралығын айқындап, айтыс өнеріндегі импровизациялық табиғатты күшейтті. Сонымен бірге, айтыс мақамы тек музыкалық құрылым емес, ол поэтикалық мәтіннің семантикалық тереңдігін арттырып, көрерменмен эмоционалдық байланыс орнатудың негізгі тетігіне айналды.

Қазақтың дәстүрлі музыкалық мәдениетінде мақамдық орындаушылық жүйе жыраулық және айтыс өнерімен тығыз байланысты дамыған. Әсіресе Сыр өңіріндегі жыраулық мектептер қазақтың эпикалық дәстүрінің ғана емес, сонымен қатар, айтыс өнеріндегі мақамдық үлгілердің қалыптасуына да ықпал еткен орындаушылық ортаның бірі болып табылады. Сыр бойында тарихи тұрғыдан бірнеше жыраулық мектеп қалыптасқан. Олардың ішінде Нартай ақын мектебі, Жиенбай жырау мектебі және Нұртуған ақын мектебі ерекше орын алады. Бұл мектептердің әрқайсысы өзіндік орындаушылық мәнері мен интонациялық құрылымымен ерекшеленеді. Аталған дәстүрлі орындаушылық тәжірибе кейінгі кезеңде айтыс ақындарының мақамдық репертуарына да әсер еткен.

Қазіргі кезеңде айтыс өнері тележобалар, интернет платформалар мен әлеуметтік желілер арқылы жаңа медиалық кеңістікке еніп, орындаушылық формасы мен көркемдік құрылымында елеулі өзгерістерге ұшырауда. Бұл үдеріс айтыс мақамының да трансформациялануына ықпал етіп, дәстүрлі мақамдық үлгілер жаңа музыкалық-интонациялық шешімдермен толықтырылуда. Алайда бұл жаңашылдық дәстүрлі негізден толықтай қол үзбей, керісінше, көркем сабақтастық қағидатына сүйене отырып дамуда.

Қазақ айтысының негізгі музыкалық құралы — ұлттық ерекшелікті айшықтайтын домбыра, оның орындаушылық дәстүрлері халық мәдениетінің мәні мен тарихын жеткізудің маңызды құралы болып табылады. Айтыс өнеріндегі домбыра орындауының әлеуметтік контексттері мен мәндері — қонақжайлылық, өзара сыйластық, ру абыройы және тарихи есте сақтау сияқты құндылықтарды сақтауға үлес қосады. Бұл дәстүрлі музыкалық практика қазақ қоғамында ерлік пен ұлтшылдық құндылықтарын нығайтып, мақам жүйесінің сабақтастығын қамтамасыз етеді (Daukeyeva 283).

Ғылыми әдебиеттерде айтыс өнері поэтикалық, тарихи, этнографиялық және мәдениеттанулық тұрғыдан кеңінен зерттелгенімен, айтыс мақамы жүйесі көбіне қосалқы элемент ретінде қарастырылып келеді. Ал айтыс мақамын дәстүр мен жаңашылдықтың өзара байланысы тұрғысынан кешенді түрде талдау мәселесі әлі де жеткілікті деңгейде жүйеленбеген. Осыған байланысты айтыс мақамының музыкалық, орындаушылық және көркемдік табиғатын тұтастай қарастыру бүгінгі өнертану ғылымындағы өзекті бағыттардың бірі болып табылады.

Бұл зерттеуде қазақ айтысындағы музыкалық орындаушылық ерекшеліктерді талдау барысында «мақам», «интонациялық құрылым» және «ұлттық музыкалық код» ұғымдары негізгі теориялық категориялар ретінде қолданылады. Аталған терминдер айтыс өнеріндегі музыкалық және

мәдени мазмұнды түсіндіруде маңызды әдіснамалық қызмет атқарады. «Мақам» ұғымы дәстүрлі музыкалық мәдениетте белгілі бір әуендік үлгілердің, интонациялық қозғалыстардың және орындаушылық тәсілдердің тұрақты жүйесін білдіреді. Ал, музыкатану ғылымында мақам белгілі бір музыкалық дәстүрдің интонациялық моделін сипаттайтын категория ретінде қарастырылады. Қазақтың ауызша кәсіби музыкалық дәстүрінде мақам жыр, терме, толғау және айтыс сияқты жанрларда кеңінен қолданылады және орындаушының аймақтық мектебі мен орындаушылық тәжірибесіне байланысты өзіндік ерекшелікке ие болады. Осы тұрғыдан алғанда, айтыс мақамы поэтикалық мәтіннің мазмұнын жеткізетін әрі орындаушылық дәстүрді айқындайтын музыкалық интонациялар жүйесі ретінде қарастырылады.

«Интонациялық құрылым» музыкалық шығарманың немесе орындаушылық үлгінің әуендік қозғалысын, дыбыстық өрнектерін және ырғақтық ұйымдасуын сипаттайтын негізгі элементтердің жиынтығын білдіреді. Музыкатануда интонация тек дыбыстық құбылыс ретінде ғана емес, мәдени мағына тасымалдаушы белгілік жүйе ретінде де қарастырылады. Айтыс өнерінде интонациялық құрылым поэтикалық мәтіннің эмоционалдық мазмұнын күшейтіп, тыңдаушыға әсер ететін маңызды көркемдік құрал қызметін атқарады.

«Ұлттық музыкалық код» белгілі бір халықтың тарихи-мәдени тәжірибесінде қалыптасқан музыкалық интонациялар мен орындаушылық дәстүрлердің жиынтығын білдіреді. Мәдени семиотика тұрғысынан музыкалық код ұлттық мәдени жадтың маңызды элементтерінің бірі болып табылады. Қазақ айтысындағы мақам жүйесі осы ұлттық музыкалық кодтың көрінісі ретінде қарастырылады, өйткені айтыс мақамдары орындаушылық дәстүр арқылы ұрпақтан-ұрпаққа беріліп, ұлттық мәдени бірегейлікті сақтаудың маңызды құралына айналады. Осылайша, бұл зерттеу қазақ айтысындағы мақам жүйесін дәстүр мен жаңашылдық сабақтастығы аясында қарастырып, оның көркемдік, музыкалық және мәдени мәнін айқындауға бағытталады. Айтыс мақамының ұлттық музыкалық код ретіндегі маңызын ашу арқылы зерттеу қазақ өнерінің рухани-мәдени құндылықтарын ғылыми тұрғыдан жаңаша пайымдауға мүмкіндік береді.

Материалдар және әдістер

Зерттеу жұмысының материалдық базасын қазақ айтыс өнерінің дәстүрлі және заманауи үлгілері құрайды. Негізгі дереккөздер ретінде XX ғасырдың екінші жартысы мен XXI ғасырдағы белгілі айтыс ақындарының орындауындағы бейне және аудиожазбалар, айтыс мәтіндерінің жинақтары, сондай-ақ, ғылыми-теориялық еңбектер пайдаланылды. Сонымен қатар, тележобалар аясында ұйымдастырылған айтыстардың бейнематериалдары, интернет платформаларындағы жазбалар қосымша дереккөз ретінде қолданылды. Бұл материалдар айтыс мақамының дәстүрлі және заманауи үлгілерін салыстырмалы түрде талдауға мүмкіндік берді.

Зерттеу барысында айтыс мақамдарының өнертанулық салыстырмалы сипаттамасы жасалды. Бұл талдау кезінде отандық зерттеушілердің және халықаралық деңгейдегі дереккөрлардан (соның ішінде Scopus базасындағы мақалалардан) алынған ғылыми мәліметтер негізге алынды.

Айтыс мақамының көркемдік және музыкалық ерекшеліктерін ашу мақсатында кешенді әдіснамалық тәсіл қолданылды: тарихи-типологиялық әдіс, салыстырмалы талдау, музыкатанулық талдау, құрылымдық-семантикалық әдіс, орындаушылық талдау және

контент-талдау. Салыстырмалы талдау әдісі мақамдық ерекшеліктерді өзара салыстыру арқылы олардың орындаушылық айырмашылықтары мен ұқсастықтарын ажыратуға мүмкіндік берді. Музыкатанулық талдау әдісті қолданудың нәтижесінде айтыс мақамдарының интонациялық құрылымын, әуендік өрнектерін және орындаушылық ерекшеліктерін талдау мүмкін болды. Әсіресе, Сыр бойының жыраулық мектептеріне тән мақамдық модельдердің айтыс орындауында қалай қолданылатыны осы әдіс арқылы анықталды. Құрылымдық-семантикалық әдіс айтыс мәтіні мен оның музыкалық құрылымының өзара байланысын зерттеуге қолданылды. Нәтижесінде айтыс мақамының поэтикалық мәтін мазмұнын жеткізудегі рөлі анықталды. Осы және өзге де алынған деректер жүйелеу, жіктеу және интерпретациялау тәсілдері арқылы өңделіп, айтыс мақамының дәстүр мен жаңашылдық сабақтастығы аясындағы көркемдік табиғаты тұтастай сипатталды. Әдістердің кешенді түрде қолданылуы зерттеу нәтижелерінің ғылыми негізділігін және тұжырымдарының дәлдігін қамтамасыз етті.

Талқылау

Айтыс қазақ дәстүрінде психологиялық бейімделу мен әлеуметтік коммуникацияның қуатты құралы ретінде де қызмет атқарған. Вербалды сайыс формасы ретіндегі айтыс әртүрлі әлеуметтік және жас ерекшеліктеріне байланысты топтар арасындағы қарым-қатынаста қалыптасатын дәстүрлі тыйымдардан туындайтын психологиялық ширығуды бәсеңдету функциясын орындайды. Айтыс арқылы адам күнделікті өмірде әлеуметтік нормалар мен шарттылықтарға байланысты ашық айтылмайтын немесе шектелетін сезімдерін, ой-толғамдары мен эмоцияларын еркін жеткізу мүмкіндігіне ие болады (Айтуарова және Абельтаева 92). Айтыстың «Қайымдасу», «Түре», «Бәдік айтыс», «Қыз бен жігіт», «Қайын мен жеңге», «Шал мен қыз», «Кемпір мен жігіт» түрлері бар және оның көбінесе сөз қағысу үлгілерін көрсетеді. Бұл сөз қағысулар бір шумақ көлеміндегі жауаптасудан, кей жағдайларда үш-төрт кезектен немесе кәдімгі үлкен айтыстарға ұласып отырған (Асанов 292).

Smith (227), Hall (110-121), Assmann (319) және Lotman (288) тұжырымдарына сүйене отырып, айтыс өнерін тек ауызша дәстүр ретінде қарастыру жеткіліксіз екенін байқауға болады. Айтыс ұлттық тарих пен мәдени символдарды, ұрпақтан ұрпаққа берілетін мәдени кодтарды және символдық құрылымдарды біріктіретін ұлттық бірегейліктің күрделі тетігі ретінде қызмет етеді. Осы тұрғыдан алғанда, айтыс өнері қазақ қоғамында ұлттық сана мен мәдени бірегейліктің қалыптасуы мен сақталуына ықпал ететін маңызды әлеуметтік және мәдени механизм болып табылады.

Зерттеу нәтижелері қазақ айтысындағы мақам жүйесінің дәстүрлі музыкалық негізге сүйене отырып, заманауи орындаушылық тәжірибе арқылы үздіксіз жаңарып отыратын динамикалық құбылыс екенін көрсетті. Айтыс мақамы тек әуендік форма емес, ол поэтикалық мәтіннің мазмұнын тереңдететін, эмоционалдық-экспрессивтік әсерін күшейтетін және орындаушының көркемдік даралығын айқындайтын көпқабатты көркем жүйе ретінде көрініс табады.

Дәстүрлі айтыс мектебінде мақам тұрақты интонациялық құрылымдарға негізделіп, аймақтық ерекшеліктермен сипатталады. Бұл ерекшеліктер мақамның ладтық, ырғақтық және интонациялық құрылымынан айқын байқалады. Дәстүрлі мақамдарда поэтикалық мәтін мен әуен арасындағы табиғи үйлесім сақталып, орындаушылық еркіндік импровизациялық сипатта

жүзеге асады. Осы тұрғыдан алғанда, дәстүрлі мақам жүйесі айтыстың ұлттық музыкалық кодының сақтаушысы қызметін атқарады.

Айтыс өнерінің тәуелсіздіктің алғашқы жылдарындағы қарқынды дамуы оның тек сахналық құбылыс қана емес, ұлттық мәдени кеңістіктегі маңызды коммуникациялық алаңға айналғанын көрсетеді. Республикалық айтыстардың бірнеше күн қатарынан өткізілуі және оған еліміздің әр өңірінен ондаған ақынның қатысуы айтыстың кәсіби деңгейі мен қоғамдық маңызын арттырды. Бұл кезеңде айтыс ұлттық бірегейлікті нығайтатын, тарихи жады мен көркемдік дәстүрді жаңғыртатын негізгі өнер формаларының бірі ретінде қабылданды.

Айтыс өнерінің сол кездегі қоғамдық беделі мен көркемдік ықпалы жөнінде журналист Есет Досалы былай деп атап өтеді: «Таластық тарланбоз Шорабек Айдаровты біз бала күнімізден көгілдір экран арқылы таныдық. Ол кез айтары жоқ, айтыс өнерінің қадірі асып тұрған уақыт еді. Қазіргідей қаптаған телеарналар жоқ. Жалғыз қазақ теледидары. Еліміздің бүкіл тұрғындары сол қазақ теледидарын көреді. Сол көк жәшіктен бірнеше күн бойы берілген республикалық айтыс әлі есімізде. Сол айтыста 70 ақынның арасынан озып шығып, Шорабек Бәтейұлы жүлделі үшінші орынды иеленіп қайтқан болатын» (Досалы).

Бұл пікір айтыстың тәуелсіздік кезеңінің алғашқы жылдарында кең аудиторияны қамтыған ұлттық өнердің негізгі түрі ретінде қалыптасқанын және оның көркемдік әрі әлеуметтік маңызының жоғары болғанын дәлелдейді. Сонымен қатар, бұл кезең айтыс өнерінің кәсіби сахналық дәстүрі мен орындаушылық мәдениетінің тұрақты жүйе ретінде орныққан уақыты ретінде бағалануы мүмкін.

Сонымен қатар, айтыс сахнасында Сыр бойының дәстүрлі мақамдарын сақтап, оны заманауи орындаушылық тәжірибеде дамытып жүрген ақындардың қатарында Шынберген Сүлейменов ерекше орын алады. Ол тек айтыскер ақын ғана емес, сонымен қатар жыршы және композитор ретінде танылған. Оның шығармашылығында дәстүрлі мақамдар айтыс өнерінің қазіргі формасымен үйлесімді түрде қолданылып келеді. Мысалы, қазіргі айтыс сахнасында Сыр бойының мақамдық дәстүрін жалғастырып жүрген ақындардың қатарында Замадин Ибадуллаев, Махамбетқали Тұрсан, Айдос Рақметов және жас буын өкілдерінің бірі Бексұлтан Орынбасаров бар. Бұл ақындар айтыс барысында Сыр өңіріне тән мақамдық интонацияларды қолдану арқылы ұлттық орындаушылық дәстүрдің сабақтастығын сақтауға үлес қосуда.

Дәстүр мен жаңашылдықтың өзара байланысы айтыс мақамында қарама-қайшылық емес, көркем сабақтастық ретінде көрініс табады. Дәстүрлі мақамдар жаңашыл орындаушылық интерпретациялар арқылы өміршеңдігін сақтап, жаңа мәдени контексте қайта мәнге ие болуда. Бұл үрдіс айтыс өнерінің тек тарихи мұра емес, қазіргі мәдени кеңістікте белсенді қызмет атқаратын тірі өнер екендігін дәлелдейді.

Қазіргі айтыс тәжірибесінде мақамдық құрылымда бірқатар жаңашыл үрдістер байқалады. Тележобалар мен жаңа медианың ықпалы орындаушылық қарқынның күшеюіне, интонациялық диапазонның кеңеюіне және мақамның сахналық драматургиямен тығыз байланыста қолданылуына әкелді. Кейбір айтыс ақындары дәстүрлі мақамдарды сақтай отырып, оларды жаңа ырғақтық, интонациялық және тембрлік шешімдермен толықтырады. Бұл құбылыс айтыс мақамының тек сақталу емес, сонымен қатар жаңару механизмін де көрсетеді.

Сонымен қатар, айтыс мақамының трансформациясы ұлттық бірегейлік мәселесімен тығыз байланысты. Мақам арқылы жеткізілетін интонациялық

өрнектер қазақтың дәстүрлі музыкалық ойлау жүйесін сақтай отырып, заманауи көрерменнің эстетикалық сұранысына бейімделуде. Осы тұрғыдан алғанда, айтыс мақамы ұлттық мәдени жадтың көркем көрінісі ретінде жаңа мазмұнмен толығып келеді.

Зерттеу барысында алынған нәтижелер айтыс мақамының болашақтағы дамуы дәстүрлі негізден толық қол үзбей, керісінше, сол негізді шығармашылық тұрғыдан қайта жаңғырту арқылы жүзеге асатынын көрсетеді. Бұл жағдай айтыс өнерінің көркемдік тұрақтылығы мен мәдени өміршеңдігін қамтамасыз ететін басты факторлардың бірі болып табылады.

Нәтижелер

Зерттеу барысында қазақ айтысындағы мақам жүйесінің құрылымдық, көркемдік және орындаушылық ерекшеліктері дәстүр мен жаңашылдық сабақтастығы тұрғысынан айқындалды. Алынған нәтижелер айтыс мақамының көпқабатты көркем жүйе екенін және оның айтыс өнеріндегі жетекші функционалдық рөлін дәлелдейді. Осылайша, айтыс мақамының негізін дәстүрлі музыкалық-интонациялық құрылымдар құрайтыны анықталды. Бұл құрылымдар аймақтық орындаушылық мектептерге сәйкес қалыптасып, әр өңірдің музыкалық ладтық, ырғақтық және тембрлік ерекшеліктерін сақтайды. Дәстүрлі мақамдарда поэтикалық мәтін мен әуен арасындағы органикалық бірлік сақталып, айтыс ақынының импровизациялық еркіндігіне кең мүмкіндік береді. Мағына, дыбыс, сөз қайталаулар, сондай-ақ, интонациялық тәсілдер ырғаққа айналуға қабілетті. Жалпы алғанда, ырғақ силлабикалық өлең жүйесінде буын тәртібіне, тоникалық өлең құрылысында екпінге, метрикалық өлеңде созымды және созымсыз буындарға бағынып отырады. Ал ырғақтың өзі уақыт пен кеңістікке, еңбек қимылы мен адамның психофизиологиялық табиғатына, тіл мен музыкаға қатысты поэтикалық тәсіл (Тлеубердина және басқалары 63). Төменде берілген айтыс мақамдарының өнертанулық салыстырмалы сипаттамасы осы аталған ерекшеліктерді тереңірек түсінуге мүмкіндік береді (1 кесте).

Бұл кестеден айтыс мақамының түрлерін, құрылымын, интонациясы мен орындаушылық ерекшеліктерін анық

Кесте 1. Айтыс мақамдарының өнертанулық салыстырмалы сипаттамасы

Мақам түрі	Айтыс мектебі	Темп	Әуендік құрылым	Регистр	Орындаушылық сипаты	Көркемдік қызметі
Толғау мақамы	Жетісу (Жамбыл–Сүйінбай)	Баяу-орта	Кең тыныстық, созылыңқы фразалар	Орта-төмен	Салмақты, асқақ	Өзін таныстыру, пафосты баяндау
Қайым айтыс мақамы	Батыс, Арқа	Жылдам	Қысқа, үзік интонациялар	Орта	Шапшаң, диалогтық	Әзіл, мысқыл, тіл қағыстыру
Шапшаң суырыпсалма мақам	Барлық аймақ	Өте жылдам	Әуендік секірістер көп	Орта-жоғары	Экспрессивті	Қарсыласты қысымға алу
Терме-толғау мақамы	Арқа, Сыр	Орта	Моноинтонациялық	Орта	Философиялық	Насихат, ойлы баяндау
Жыр үлгісіндегі мақам	Сыр бойы	Орта-баяу	Рецитативтік	Төмен	Салтанатты	Тарихи, эпикалық мазмұн

көруге болады. Айтыс мақамдарының кестедегі салыстырмалы талдауы толғау мақамының айтыс өнеріндегі жетекші көркемдік үлгілердің бірі екенін көрсетеді. Бұл мақам өзге айтыс мақамдарымен салыстырғанда баяу темпі, кең тынысты әуендік құрылымы және пафосты интонациялық өрнегі арқылы ерекшеленеді. Толғау мақамы орындаушының көркемдік бейнесін асқақ пафоспен, салмақты интонациямен және кең музыкалық тыныспен ашуға мүмкіндік береді. Осы ерекшеліктер оны айтыс өнеріндегі тұлғалық сипат қалыптастыратын негізгі мақамдық модельдердің қатарына жатқызуға негіз болады.

Мысалы, Шиелі өңірінде қалыптасқан Нартай ақын мектебі негізінен әндік интонацияға негізделген орындаушылық дәстүрімен ерекшеленеді. Бұл мектептің мақамдары әуендік өрнектерге бай болып келеді және көбіне ән мақамына жақын интонациялық құрылым арқылы орындалады. Мұндай орындау үлгісі жыраулық дәстүр мен әншілік мәдениеттің синтезін көрсетеді. Ал Қармақшы өңіріндегі Жиенбай жырау мектебі жыраулық орындаудың ерекше вокалдық техникасымен сипатталады. Бұл мектепте жыр айту кезінде дыбысты тамаққа салып, «гөй-гөйлету» тәсілі арқылы орындау кең тараған. Мұндай орындау әдісі жырдың эмоционалдық әсерін күшейтіп, тыңдаушыға ерекше акустикалық әсер береді. Одан бөлек, Арал өңіріндегі Нұртуған ақын мектебі мақамдық құрылымының динамикалық және толқын тәрізді қозғалысымен ерекшеленетінін көруге болады. Орындау барысында әуендік қайырымдар бірде күшейіп, бірде бәсеңдеп, толқын тәрізді ырғақтық қозғалыс жасайды. Бұл ерекшелік аймақтың табиғи-географиялық кеңістігімен және жыраулық дәстүрдің тарихи дамуымен байланысты қалыптасқан интонациялық модель ретінде қарастырылады. Арал өңірінің мақамдарын айтыс сахнасында қолданған ақындардың бірі — Бекұзақ Тәңірбергенов. Ол жыраулық дәстүр мен айтыс өнерін ұштастыра отырып, Арал теңізінің экологиялық мәселесін поэтикалық және музыкалық құралдар арқылы көтерген ақындардың бірі ретінде белгілі.

Айтыс ақындары жыраулық мақамдарды пайдалану арқылы поэтикалық мәтіннің эмоциялық әсерін күшейтіп, ұлттық орындаушылық дәстүрді сақтап келеді. Бұл тұрғыда зерттеудің «Талқылау» бөлімінде аталған тәуелсіздіктің алғашқы жылдарындағы беделді айтыскер ақын Шорабек Айдаровтың мына бір шумағына назар аударайық:

«Жамбылға аты мәлім Шорабекпін,
Жырымда дауылпаздай болар екпін.
Әттең-ай домбыраны мандытпаймын,
Не түрін көрсетер ем кереметтің.
Айтысып талай-талай ақындармен,
Әсия, Нәсілханды орап өттім.
Әнеу жылы жеңдім де Қонысбайды,
Қыран құстай үстіне қона кеттім.
Дегенмен мықтымын деп айта алмаймын,
Әселхан жеңгеміздің «сорың» еттім».

Бұл шумақ айтыс өнеріндегі Жамбыл—Сүйінбай мектебіне тән толғау сипатындағы дәстүрлі мақам үлгісіне жатады. Айтыс мақамы поэтикалық мәтінмен үйлесіп, эмоциялық реңкті күшейтеді және көрерменге әсер етеді. Мақамның интонациялық құрылымы асқақ баяндау, өзін таныстыру және қарсыласын сөзбен жеңуге бағытталған пафосты риторикалық интонациямен сипатталады. Неліктен дәл осы мақам тобына жататынын тереңірек түсіндіру мақсатында келесі суретті ұсынамыз (1-сурет).

Суретте берілген өлең құрылымының буындық өлшемі, интонациялық сипаты және орындаушылық дәстүрі негізінде көрсетілген. Бұл белгілер

1 сурет. Айтыс шумағының толғау мақамына жатуын айқындайтын өнертанулық белгілер

мақамдық жіктеудің негізгі өнертанулық критерийлері ретінде қарастырылады.

Қазіргі айтыс тәжірибесінде мақамдық жүйенің жаңаша сипат алғаны байқалды. Телевизиялық формат пен жаңа медианың ықпалы мақамның сахналық драматургиямен тығыз байланыста қолданылуына, интонациялық диапазонның кеңеюіне және орындаушылық қарқынның артуына әсер етті. Бұл өзгерістер мақамның дәстүрлі құрылымын толық жоймай, керісінше, оның көркемдік әлеуетін жаңа деңгейде іске асыруға жағдай жасайды. Айтыс мақамының дәстүрлі және заманауи медиа форматтардағы трансформациясын (2-кесте) салыстыру арқылы жаңа медиа жағдайындағы айтыс өнерінің даму тенденциясын аңғаруға болады.

Кестеден көрініп тұрғандай, медиа құралдары айтыс мақамының сахналық, интонациялық және көркемдік құрылымына әртүрлі әсер етеді. Теледидар дәстүрлі орындаушылықты сақтап, пафосты баяндауды қамтамасыз етеді. YouTube платформасы интонациялық жылдамдық пен интерактивтілікті қосады. Әлеуметтік желілерде қысқа видеолар арқылы жылдам экспрессия мен визуалды әсер күшейеді, алайда кейбір дәстүрлі құрамдас бөліктер қысқарады.

Қазақ айтысындағы мақам жүйесіндегі дәстүр мен жаңашылдық сабақтастығын зерттеу барысында айтыс ақындарының жеке орындаушылық стилі бар екенін ескеру маңызды. Бұл олардың мақамды қолдану тәсілінен айқын көрінеді. Әр ақын мақамды өз шығармашылық болмысына сәйкес интерпретациялап, көркемдік қолтаңбасын қалыптастырады. Осы арқылы айтыс мақамы тек ортақ дәстүрдің көрінісі емес, сонымен қатар жеке көркемдік стильдің айнасына айналады. Мысалы, белгілі айтыскер ақын Балғынбек Имашевті алайық. Ол жалпы дәстүрлі мақамды сақтай отырып, оны күлкі мен комедиялық интонациялармен толықтырады. Сонымен қатар, орыс тілінде айтысу тәжірибесі арқылы аудиторияны кеңейтеді және мәдениетаралық коммуникацияны көрсетеді. Бұл мысалдар айтыс мақамының ортақ дәстүрлі құрылымнан жеке көркемдік қолтаңбаға қалай айналатынын көрсетеді.

Заманауи айтыстағы стильдік ерекшеліктерді саралай келе оларды: эпикалық, лирикалық, сыншыл және комбинациялық стиль сияқты бірнеше топқа бөлуге болады. Мысалы, эпикалық стиль көбінесе тарихи оқиғалар, батырлық бейнелер, ұлттық ерліктерді көрсету мақсатында қолданылады. Ал, лирикалық стильдің негізгі өзегі — махаббат, табиғат, әлеуметтік мәселелерге арналған нәзік, сезімтал өрнектерді қамтиды. Сыншыл стиль,

Кесте 2. Айтыс мақамының дәстүрлі және заманауи медиа форматтарындағы трансформациясы

Өлшемдер	Дәстүрлі теледидарлық айтыс	YouTube	Әлеуметтік желілер (TikTok, Instagram, т.б.)
Ұзақтық / формат	Бірнеше күндік республикалық айтыстар, толық шумақтар	5–15 минуттық бейнежазбалар, үзінділер	30–60 секундтық қысқа видеолар, үзінділер
Темп / ритм	Баяу–орта, классикалық өлшемдер	Орта, кейде шапшаңдау	Жылдам, динамикалық, экспрессия басым
Интонация	Асқақ, пафосты, созылыңқы каденциялар	Көбінесе пафос сақталады, бірақ қысқартылған	Созылыңқы каденциялар қысқарып, экспрессивті
Сахналық бейне	Классикалық орындаушылық, домбыра, дәстүрлі поза	Орындаушы мен көрерменге интерактивті, визуалды эффекттер	Жеке кадрлар, эффекттер, көрерменмен қысқа байланыс
Көркемдік ерекшеліктер	Толғау мақамының дәстүрлі ритмі және құрылымы	Дәстүрлі үлгі және заманауи интонациялық өңдеулер	Экспрессия, визуализация және қысқа форматқа бейімделген пафос
Аудитория әсері	Ұлттық мәдени мұраны сақтау, риторикалық әсер	Кең аудиторияға қолжетімділік, жаңа тыңдаушылар тарту	Жастар аудиториясына тез қабылданатын формат

атауы айтып тұрғандай қарсыласқа өткір сын айту, тапқырлықпен әзілдеу, қоғамдағы кемшіліктерді көрсету мақсатында қолданылады. Комбинация стилі көбінесе ақындар бірнеше стильді біріктіріп, ойын-қалжың, патриоттық және моральдық тақырыптарды қатар қозғаған кезде қолданады. Қазіргі айтыскер ақындардың басым бөлігі түрлендіруі жағынан оңтайлы болуына байланысты соңғы стильді көбірек қолданатынын көруге болады.

Сонымен қатар, айтыс мақамының трансформациясы ұлттық музыкалық кодтың сақталуымен тікелей байланысты екені дәлелденді. Дәстүрлі интонациялық өрнектер сақтала отырып, олар жаңа көркемдік формада жаңғырып, ұлттық бірегейліктің көркем репрезентациясына қызмет етеді (2 сурет). Сонымен қатар,

2 сурет. Айтыс мақамының трансформациясы мен ұлттық музыкалық код

айтыс дәстүрлі мәдени құбылыс ретінде қазіргі қоғамда өзінің символдық бейнесін сақтай отырып, заманауи әлеуметтік-мәдени жағдайларға бейімделе алады, сол арқылы ұлттық кодтың өміршеңдігін дәлелдейді (Kostsova және Mugzhanova 317).

Осы нәтижелер қазақ айтысындағы мақам жүйесінің дәстүр мен жаңашылдық арасындағы үйлесімді сабақтастыққа негізделген тұрақты көркем модель екенін көрсетеді. Айтыс мақамы тарихи мұра ретінде ғана емес, қазіргі мәдени кеңістікте белсенді дамып жатқан шығармашылық құбылыс ретінде бағаланады.

Негізгі тұжырымдар

Жоғарыдағы нәтижелерді саралай келе бірнеше тұжырым жасауға болады:

• *Айтыс мақамы — көпқабатты көркем жүйе.* Айтыс мақамы поэтикалық мәтін, орындаушылық стиль және музыкалық-интонациялық құрылым арқылы көркемдік әсерін жеткізетін көпқабатты құрал болып табылады.

• *Дәстүр мен жаңашылдық сабақтастығы.* Дәстүрлі айтыс мақамдары сақтала отырып, қазіргі орындаушылар оны жаңа интонациялық және ырғақтық шешімдермен толықтырады. Бұл үрдіс дәстүр мен жаңашылдық арасындағы гармонияны көрсетеді.

• *Аймақтық және орындаушылық ерекшеліктер.* Мақамның ладтық, ырғақтық және тембрлік құрылымы аймақтық айтыс мектептеріне сәйкес қалыптасып, әр ақынның жеке орындаушылық стилімен ерекшеленеді.

• *Поэтикалық мәтінмен тығыз байланыс.* Мақам поэтикалық мәтіннің эмоциялық реңкін күшейтеді, көрерменмен байланыс орнатады және айтыс мәтінінің семантикалық мағынасын толық ашады.

• *Медиа және заманауи трансформация.* Теледидар, YouTube және әлеуметтік желілер айтыс мақамының сахналық, интонациялық және көркемдік құрылымын трансформациялауда маңызды фактор болып табылады.

• *Ұлттық музыкалық код және бірегейлік.* Айтыс мақамы ұлттық мәдениеттің бірегейлігін сақтаушы және репрезентациялаушы құрал ретінде қызмет етеді. Дәстүрлі үлгілерді жаңашылдықпен үйлестіру арқылы айтыс өнері мәдени өміршеңдігін сақтайды.

Қорытынды

Бұл зерттеу айтыс мақамын дәстүр мен жаңашылдық сабақтастығы тұрғысынан кешенді қарастырып, оның көркемдік, музыкалық және мәдени мәнін тереңірек түсінуге жол ашты. Зерттеу нәтижелері қазақ айтысындағы мақам жүйесінің дәстүрлі музыкалық негізге сүйене отырып, заманауи орындаушылық тәжірибе арқылы үздіксіз дамып келе жатқан көркем құбылыс екенін дәлелдейді. Айтыс мақамы поэтикалық мәтінмен, сахналық орындаушылықпен және ұлттық музыкалық ойлау жүйесімен тығыз байланыста қалыптасқан көпқабатты көркем құрылым ретінде көрініс тапты.

Зерттеу барысында айтыс мақамының аймақтық, орындаушылық және стильдік ерекшеліктері дәстүр мен жаңашылдық сабақтастығы аясында жүйеленді. Дәстүрлі мақамдық үлгілер айтыс өнерінің тарихи жадын сақтай отырып, қазіргі орындаушылық кеңістікте жаңа көркемдік мазмұнмен толығып отырғаны анықталды. Бұл құбылыс айтыс өнерінің мәдени өміршеңдігін қамтамасыз ететін негізгі факторлардың бірі. Сонымен қатар, айтыс мақамының поэтикалық мәтінмен органикалық бірлігі оның көркемдік және семантикалық маңызын арттырады. Мақам көрерменмен эмоциялық байланыс орнатудың, көркем ойды әсерлі жеткізудің және орындаушының шығармашылық

даралығын айқындаудың маңызды құралы ретінде танылды.

Зерттеу нәтижелері айтыс мақамының ұлттық музыкалық кодты сақтаушы және ұлттық бірегейлікті репрезентациялаушы көркем феномен екенін негіздейді. Дәстүр мен жаңашылдықтың үйлесімді сабақтастығы айтыс өнерінің болашақта да мәдени кеңістікте өз маңызын жоғалтпай, жаңаша көркем формаларда дамуына мүмкіндік беретін басты шарт ретінде бағаланды.

Қорытындылай келе, қазақ айтысындағы мақам жүйесін дәстүр мен жаңашылдық сабақтастығы тұрғысынан зерттеу айтыс өнерінің көркемдік табиғатын тануға, ұлттық мәдени мұраны ғылыми тұрғыдан жаңаша пайымдауға мүмкіндік береді. Бұл зерттеу нәтижелері айтыс өнері, қазақ музыкасы және мәдениеттану салаларындағы кейінгі ғылыми ізденістерге теориялық әрі әдіснамалық негіз бола алады.

Авторлардың үлесі:

Зағипа Иманғазиева – зерттеу тақырыбын нақтылау, ғылыми деректерді жинау, әдебиеттерді талдау, зерттеу әдіснамасын әзірлеу, эмпирикалық және теориялық материалдарды жүйелеу, сондай-ақ мақаланың негізгі мәтінін жазу.

Ғарифолла Есім – зерттеудің ғылыми тұжырымдамасын қалыптастыруды, теориялық-әдіснамалық бағытын айқындауды, зерттеу нәтижелеріне ғылыми сараптама жасауды, мақаланың мазмұндық сапасын жетілдіруді және қорытынды тұжырымдарды нақтылауды жүзеге асырды.

Вклад авторов:

Зағипа Имангазиева – уточнение темы исследования, сбор научных данных, анализ литературы, разработку методологии исследования, систематизацию эмпирического и теоретического материала, а также за написание основного текста статьи.

Ғарифолла Есім – осуществлял формирование научной концепции исследования, определение теоретико-методологического направления, научную экспертизу результатов исследования, совершенствование содержательного качества статьи и уточнение итоговых выводов.

Authors' Contributions:

Zagipa Imangaziyeva – refinement of the research topic, collection of scientific data, literature analysis, development of the research methodology, systematization of empirical and theoretical material, as well as writing the main text of the article.

Garifolla Yessim – carried out the development of the scientific concept of the research, determination of the theoretical and methodological direction, scientific evaluation of the research results, improvement of the substantive quality of the article, and clarification of the final conclusions.

Деректер тізімі

Айтуарова, Ажар и Жанель Абельтаева. «О некоторых аспектах взаимодействия этнопсихологии и музыкальной этнологии (на примере казахской традиционной музыки)». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 9, № 4, 2024 г., с. 88–100, https://doi.org/10.47940/cajas.v9i4.946

Асанов, Қойлыбай. *Айтыс өнерінің публицистикалық сипаты*. 2010. Филология ғылымдарының докторы ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертациялық жұмыс. Алматы, 292 б.

Досалы Есет. Айтыстағы мақамы бөлек Айдаров. *Gumir-darya.kz,* 30 қыркүйек 2025 жыл, URL: https://gumir-darya.kz/qogam/42693-ajtystay-maamy-blek-ajdarov.html Қарастырылған күні: 29.11.2025.

Жалгасбаева, Канагат. *Түркі халықтар айтысының транформациялануы.* 2024. Әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университеті. Философия ғылымдарының докторы ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертациялық жұмыс. Алматы, 154 б.

Тлеубердина, Гүлден, және басқалар. "Қазіргі айтыс мақамы (Б. Әлімжанов айтыстары негізінде)". *Bulletin of Shokan Ualikhanov Kokshetau University Philological Series,* 2023, (2), 61–70 б. https://vestnik.kgu.kz/index.php/kufil/article/view/203

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

Guanghui, Zhou & Xiangdong, Liu. National Identity Crisis in Developing Countries in the Global Age and Its Causes. *Social Sciences in China,* 35(2), 2014, с. 174–188. https://doi.org/10.1080/02529203.2014.900891

Daukeyeva, Saida. Gender in Kazakh *dombyra* performance. *Ethnomusicology Forum,* 25(3), 2016, с. 283–305. https://doi.org/10.1080/17411912.2016.1236697

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora. In P. Mongia (Ed.)." London: Arnold. *Contemporary Postcolonial Theory*, 1996, pp. 110–121.

Kostsova Alexandra, & Mugzhanova Gulnar. "The phenomenon of the kazakh folk costume, through the prism of the variety of functional and semantic loads." *Central Asian Journal of Art Studies*, 10(3), 2025, pp. 305–319. https://doi.org/10.47940/cajas.v10i3.1055

Lotman, Yuri. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture (A. Shukman, Trans.).* Bloomington: Indiana University Press, 1990.

Naurzbayeva Almira, & Ibragimov Aman. "Contemporary Kazakh Crafts in the Focus of Ethno-Symbolism: Methodological Aspects." *Central Asian Journal of Art Studies,* 7(2), 2022, 28–40. https://doi.org/10.47940/cajas.v7i2.575

Smith, Antony. D. *National Identity*. London: Penguin. 1991, ix, 227 p.

References

Aituarova Azhar, and Abeltayeva Zhanel. “O nekotorykh aspektakh vzaimodeystviya etnopsikhologii i muzykalnoy etnologii (na primere kazakhskoy traditsionnoy muzyki)” [“On Some Aspects of the Interaction of Ethnopsychology and Musical Ethnology (using the Example of Kazakh Traditional music).”] *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 9, № 4, 2024, pp. 88–100, https://doi.org/10.47940/cajas.v9i4.946 (In Russian)

Asanov, Qoylybai. *Aitys öneriniń publitsistikalyq sypaty [The Publicistic Nature of Aitys Art].* Doctoral Dissertation in Philology. Almaty, 2010. 292 pp. (In Kazakh)

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

Guanghui, Zhou & Xiangdong, Liu. “National Identity Crisis in Developing Countries in the Global Age and Its Causes.” *Social Sciences in China,* 35(2), 2014, pp. 174–188. https://doi.org/10.1080/02529203.2014.900891

Dosaly, Eset. “Aytystagy makamy bolek Aydarov” [“Aydarov: A Unique Makam in Aitys”]. *Gumir-darya.kz,* 30 September 2025, URL: https://gumir-darya.kz/qogam/42693-ajtystay-maamy-blek-ajdarov.html. Accessed: 29.11.2025. (In Kazakh)

Daukeyeva, Saida. “Gender in Kazakh *dombyra* performance.” *Ethnomusicology Forum,* 25(3), 2016, pp. 283–305. https://doi.org/10.1080/17411912.2016.1236697

Hall, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora. In P. Mongia (Ed.).” London: Arnold. *Contemporary Postcolonial Theory*, 1996, pp. 110–121.

Kostsova, Alexandra, & Mugzhanova Gulnar. “The phenomenon of the kazakh folk costume, through the prism of the variety of functional and semantic loads.” *Central Asian Journal of Art Studies,* 10(3), 2025, pp. 305–319. https://doi.org/10.47940/cajas.v10i3.1055

Lotman, Yuri. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture (A. Shukman, Trans.).* Bloomington: Indiana University Press, 1990.

Naurzbayeva Almira, & Ibragimov Aman. “Contemporary Kazakh Crafts in the Focus of Ethno-Symbolism: Methodological Aspects.” *Central Asian Journal of Art Studies,* 7(2), 2022, 28–40. https://doi.org/10.47940/cajas.v7i2.575

Smith, Antony. D. *National Identity.* London: Penguin. 1991.

Tleuberdina, Gulden, et al. “Kazirgi aytys makamy (B. Alimzhanov aytystary negizinde)” [“Modern Aitys Makam (Based on B. Alimzhanov’s Aitys).”] *Bulletin of Shokan Ualikhanov Kokshetau University Philological Series,* no. 2, 2023, pp. 61–70. https://vestnik.kgu.kz/index.php/kufil/article/view/203. (In Kazakh)

Zhalgasbayeva, Kanagat. *Türki khalyqtar aytysynyń transformatsiyalanuy [The Transformation of Aitys among Turkic Peoples].* Doctoral dissertation, Almaty, 2024. 154 pp. (In Kazakh)

Имангазиева Загипа, Есім Ғарифолла
Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилева (Астана, Қазахстан)

СИСТЕМА МАКАМОВ В КАЗАХСКОМ АЙТЫСЕ: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВО

Аннотация. В статье всесторонне рассматривается система макамов в казахском айтысе с позиции преемственности традиций и новаторства. Айтыс является уникальной формой казахской устной литературы и музыкальной культуры. Через систему макамов айтыс проявляет не только поэтические, но и музыкально-структурные особенности. Поэтому изучение традиционных макамов важно для сохранения национального культурного кода и передачи его будущим поколениям. Для выявления художественных и музыкальных особенностей макамов айтыса применялся комплексный методологический подход, включающий историко-типологический анализ, сравнительный анализ, музыковедческий анализ, структурно-семантический анализ, исполнительский анализ и контент-анализ. *Цель* исследования – изучить художественные, музыкальные и поэтические характеристики системы макамов в казахском айтысе, определить преемственность традиций и новаторства, а также проанализировать трансформацию макамов в современных медиаматериалах и сценических выступлениях. Основные *задачи* включают выявление различий и сходств в макамовых структурах, анализ изменений в современных медиа и сценических форматах при сохранении традиционных основ, систематизацию, классификацию и интерпретацию данных для полного описания художественной природы макамов айтыса. В результате были проанализированы музыкально-интонационные, исполнительские и художественные особенности макамов, исследовано их взаимодействие с поэтическим текстом. Определены региональные и стилевые особенности традиционных макамов, описаны тенденции трансформации макамов в современном айтысе. Влияние новых медиа на сценическую и интонационную структуру макамов рассматривается как важный фактор. *Результаты* исследования демонстрируют, что макам айтыса сохраняет национальный музыкальный код и репрезентирует национальную идентичность. Сохранение традиционных основ при обновлении в современной художественной форме считается ключевым условием культурной жизнеспособности айтыса.

Ключевые слова: айтыс, макам, традиция, новаторство, национальный музыкальный код, исполнительское искусство, культурная идентичность.

Для цитирования: Имангазиева, Загипа, и Есім Ғарифолла. «Система макамов в казахском айтысе: преемственность традиций и новаторство». *Central Asian Journal of Art Studies*, 2026, Т. 11, № 1, сс. 16-32. DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1162

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

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

Imangaziyeva Zagipa, Yessim Garifolla
L. N. Gumilyov Eurasian National University (Astana, Kazakhstan)

THE MAQAM SYSTEM IN KAZAKH AITYS: CONTINUITY OF TRADITION AND INNOVATION

Abstract. This article provides a comprehensive study of the maqam system in Kazakh aitys in the context of the continuity between tradition and innovation. Aitys is a unique form of Kazakh oral literature and musical culture. Through the maqam system, aitys demonstrates not only poetic but also musical-structural features. Therefore, studying traditional maqams is important for preserving the national cultural code and transmitting it to future generations. To reveal the artistic and musical features of aitys maqams, a comprehensive methodological approach was applied, including historical-typological analysis, comparative analysis, musicological analysis, structural-semantic analysis, performance analysis, and content analysis. The *aim* of this study is to examine the artistic, musical, and poetic characteristics of the maqam system in Kazakh aitys, identify the continuity between tradition and innovation, and analyze its transformation in modern media formats and stage performances. The *main tasks* include identifying differences and similarities in maqam structures, analyzing changes in contemporary media and stage formats while preserving traditional foundations, and systematically processing, classifying, and interpreting data to fully describe the artistic nature of aitys maqams. As a *result*, the musical-intonational, performance, and artistic features of aitys maqams were analyzed, and their interaction with poetic text was examined. Regional and stylistic features of traditional aitys maqams were identified, and the trends of maqam transformation in contemporary aitys were described. The influence of new media on the stage and intonational structure of aitys maqams is considered an important factor. The findings demonstrate that aitys maqams preserve the national musical code and represent national identity. Maintaining traditional foundations while renewing in a contemporary artistic form is considered essential for the cultural vitality of aitys.

Keywords: aitys, maqam, tradition, innovation, national musical code, performing art, cultural identity.

Citation: Imangaziyeva Zagipa, Yessim Garifolla. "The Maqam System in Kazakh Aitys: Continuity of Tradition and Innovation." *Central Asian Journal of Art Studies,* 2026, Vol. 11, № 1, pp. 16–32. (in Kazakh). DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1162

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

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

Авторлар туралы мәлімет:

Зағипа Имангазиева – Философия кафедрасының докторанты, Л.Н. Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университеті (Астана, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Загипа Имангазиева – докторант кафедры философии, Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилева (Астана, Казахстан)

Information about the authors:

Zagipa Imangaziyeva – PhD student at the Department of Philosophy, L.N. Gumilyov Eurasian National University (Astana, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0004-2396-6462
E–mail: zagipa.imangaziyeva@yahoo.com

Ғарифолла Есім – Философия ғылымдарының докторы, профессор, академик. Қазақстан Ғылым Академиясының корреспондент мүшесі, Л.Н. Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университеті (Астана, Қазақстан)

Ғарифолла Есім – доктор философских наук, профессор, академик. Корреспондент-член национальной академии наук Казахстана, Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилева (Астана, Казахстан)

Garifolla Yessim – Doctor of Philosophy, Professor, Academician. Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Kazakhstan,. L.N. Gumilyov Eurasian National University (Astana, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0003-4001-9235
E–mail: garifollaesim@mail.ru

ҒТАМР 13.11.47.
ӘОЖ 785
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1126

КҮЙШІ МҰХАМЕТЖАН ТІЛЕУХАНОВ: ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕРІ МЕН ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ

Әсел Алина[1], Сәуле Өтеғалиева[2]
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)

Аңдатпа. Мақалада қазіргі қазақстандық этномузыкатану саласында бұрын арнайы қарастырылмаған күйші Мұхаметжан Тілеухановтың тұлғасы мен шығармашылығы алғаш рет ғылыми тұрғыда сипатталды. *Зерттеудің мақсаты* – Тоқа күйшілік мектебінің көрнекті заманауи өкілі (1830-1914) (Арқа шертпе дәстүрі) Мұхаметжан Тілеухановтың шығармашылығын (орындаушылығын) айқындау. *Зерттеудің міндеттері: күйшінің орындаушылық өнерін сипаттау және шығармашылығы мен авторлық «Арман-ай», «Аңсаған» күйлеріне жан-жақты талдау.*

Зерттеу барысында авторлар *салыстырмалы-типологиялық, тарихи-салыстырмалы,* сонымен қатар *жүйелі-этнофондық* (Игорь Мациевский) *әдістемелеріне* сүйенді. Домбыра күйлерінің *тақырыбы, композициялық құрылымы, өлшем-ырғақтық* және *ладтық-интонациялық* ерекшеліктерін анықтау мақсатында профессор Сәуле Өтеғалиеваның музыкалық-стильдік талдау *әдісі, негізгі интонациялық ырғақтық кешен* (НИЫК – Сәуле Өтеғалиева термині) және *нұсқалы-шумақтық құрылым* терминдері қолданылды. Отандық музыкатанушылардың (Ахмет Жұбанов, Болат Сарыбаев, Хайрулла Жүзбасов, Бақдәулет Аманов, Әсия Мұхамбетова, Сәуле Өтеғалиева, Пернебек Шегебаев, Сайра Райымбергенова, Гүлзада Омарова, Раушан Несіпбай) зерттеулері мен *шертпе* күй зерттеушілерінің (Уәли Бекенов, Жарқын Шәкәрімов, Біләл Ысқақов, Айтжан Тоқтаған, Жанғали Жүзбай, Мұрат Әбуғазы) еңбектері негіз болды. Сондай-ақ, филология ғылымдарының докторы, фольклортанушы Ақселеу Сейдімбеков пен Рахманқұл Бердібай ғалымдардың жұмыстарына баса назар аударылды. Жаңаарқа күйшілері туралы мағлұмат берген Жақсылық Мағзымұлы мәліметтері мен Жаңаарқа энциклопедиясы ақпараттары бұл жұмысқа арқау болды. Қосымша дерек көздері ретінде автордың Ұлытау облысы, Жаңаарқа ауданы бойынша жүргізілген экспедициялық материалдары күйші Мұхаметжан Тілеуханов, Жанғали Жүзбаев сынды күйшілерден алынған сұхбаттар (Қарағанды, 22 шілде, 2023. Алматы, 30 тамыз 2023.) енді. Күйлерді талдау барысында авторлар *шертпе* күй жинақтарына жүгінді (Біләл Ысқақов –

«Сарыарқа саздары», Мұрат Әбуғазы – Мұхаметжан Тілеуханов «Арман-ай»). Зерттеу нәтижесінде М.Тілеуханов күйлерінің заманауи интонациялық жүйесі (ән және қобыз музыкасының әсері) анықталды. Мақала шертпе күй өнерін зерттеуде қажетті әдістемелік ұсыныстар мен білім беру бағдарламаларына қажеттілігі басым.

Түйін сөздер: Арқа өңірі (Орталық Қазақстан), шертпе күй, домбыра, дәстүрлі күйші, талдау.

Дәйексөз үшін: Әсел, Алина және Өтеғалиева Сәуле. «Күйші Мұхаметжан Тілеуханов: орындаушылық өнері мен шығармашылығы». *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 11, №1, 2026, с. 33–54, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1126

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

Кіріспе

Арқа шертпе күй дәстүрінің негізін қалаған Тәттімбет Қазанғапұлының (1815-1860) музыкалық мұрасын жалғастырып, өзіндік орындаушылық дәстүр қалыптастырған Тоқа Шоңманұлының (1830-1914) күйлері бүгінде орындалып, насихатталып келеді. Алғаш рет Тоқа күйшінің есімі академик Ахмет Жұбановтың еңбегінде аталды (78). Дегенмен, Тоқа күйшінің шығармашылығы жайында толыққанды ғылыми зерттеу жұмыстары жоқ екені мәлім. Тоқа күйшінің мұрасын бүгінгі күнде кеңінен насихаттап, орындаушылық дәстүрін жалғастырып жүрген әрі бірқатар күйлердің авторы ретінде танылған — Мұхаметжан Тілеухановтың есімі ерекше аталады. Жұмыстың мақсаты күйшінің шығармашылығына қатысты толыққанды ғылыми зерттеу жүргізу. Зерттеу барысында *күйшінің мұрасын кешенді талдау арқылы оның Арқа күй дәстүріндегі орнын анықтау, сондай-ақ, Тоқа күй мектебін жалғастырушы ретіндегі орындаушылық ерекшеліктерін айқындау* көзделеді. Осы мақсатқа жету үшін келесі міндеттер қойылды:

1) Мұхаметжан Тілеухановтың Тоқа күйшілік мектебін жалғастырушысы ретіндегі тұлғасын және орындаушылық өнерінің ерекшеліктерін талдау;

2) Мұхаметжан Тілеуханов шығармашылығына сипаттама беріп, «Арман-ай», «Аңсағаным» күйлеріне *музыкалық-стильдік* талдау;

Мұндай ғылыми зерттеулер кәсіби білім беру, өнертану, музыка теориясы, этномузыкатану салалары үшін маңызды болып табылады.

Арқа *шертпе* күй дәстүрі Сарыарқа[1] (Орталық Қазақстан) өңірінде қалыптасып, халықтық мәдени мұрасының маңызды әрі ажырамас бөлігіне айналды. Арқа күйшілік мектебі ішіндегі Жаңаарқа өңіріндегі Тоқа күй дәстүрі ұрпақтан-ұрпаққа жалғасып бүгінгі күнге жетіп отыр. Тоқа күйлерін насихаттап, орындаушылық дәстүрін

[1]Сарыарқа — географиялық орналасқан жері Орталық Қазақстан аймағы. Батысында Торғай үстірті, шығысында Тарбағатай тауларымен, солтүстігінде жазық дала, оңтүстік-батысында Тұран ойпатымен шектеседі [https://stud.baribar.kz/7274/saryarqanynh-zher-bederi-men-geologiyalyq-qurlysy-paydaly-qazbalaryn-tabighat-zhaghdaylary/].

жалғастырған ізбасарларының қатарында Сүгір Әлиев, Әбікен Хасенов, Бегімсал Орымбеков, Сарбас Бақмағамбеттер сынды күйшілер бары белгілі. Әсіресе, Тоқа туындылары кең таралған Ұлытау[2] өңірінен шыққан көрнекті күйшілер Тоқпан Мүсірәлім, Қойбағар Жылқыбаев, Көкен Тоқтамысов, Ералы Тоқанов, Амантай Бозмағамбетов, Мейрам Ұлмағамбетов, Мұхит Битенов, Ахат Байбосынов, Әбікен Есенов, Фазыл Тұтқабеков, Мұхаметжан Тілеуханов, Сматай Үмбетбаев сынды күйшілердің есімдері белгілі. Мақала қазіргі заман күйшілерінің арасында Тоқа күй дәстүрінің орындаушылық үлгісін насихаттап жүрген күйші — Мұхаметжан Тілеухановтың шығармашылығы мен орындаушылық ерекшеліктерін сипаттауға арналады.

Зерттеу әдістері

Мұхаметжан Тілеухановтың шығармашылығын және аспабын зерттеуде кешенді *салыстырмалы-типологиялық, тарихи-салыстырмалы* және *жүйелі-этнофондық* (Мациевский 58) әдістемелеріне сүйенді. Дәстүрлі аспаптық музыканы зерттеу барысында Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры Сәуле Өтеғалиеваның авторлық *музыкалық-стильдік талдау* әдістемесіне жүгінді. Аталған әдістеме музыкалық шығарманың *тақырыбын, композициялық құрылымын, өлшем-ырғақтық* және *ладтық-интонациялық ерекшеліктерін* анықтауға арқау болды. Ғылыми жұмыста автордың енгізген — *негізгі интонациялық ырғақтық кешен* (НИЫК) және *нұсқалы-шумақтық құрылым* терминдері пайдаланылды (Утегалиева 23-30).

Қазақ күйлерін зерттеген бірқатар Отандық музыкатанушылар: академик Ахмет Жұбанов, Болат Сарыбаев, Хайрулла Жүзбасов, Сәуле Өтеғалиева сынды музыкатану саласы ғалымдарының еңбектері, кеңірек алғанда — домбыра күйлеріне ғылыми зерттеулер жүргізген Бағдәулет Аманов, Асия Мұхамбетова, Пернебек Шегебаев, Сайра Райымбергенова, Гүлзада Омарова Раушан Малдыбаева сынды ғалымдардың еңбектеріне сүйене отырып, зерттеулер жүргізілді. Әсіресе, *шертпе* күйлерді орындап, қалам тартқан Уәли Бекенов, Тмат Мерғалиев, Жарқын Шәкәрімов, Біләл Ысқақов, Айтжан Тоқтаған, Жанғали Жүзбай, Мұрат Әбуғазы т.б. бірқатар күйшілердің жазбаша жұмыстары негізге алынды. Сонымен қатар, филология ғылымдарының докторы, фольклортанушы Ақселеу Сейдімбек пен Рахманқұл Бердібайдың еңбектерімен бірге Жаңаарқа күйшілері туралы дерекнамадан алынған ақпараттарға баса назар аударылды. Жаңаарқа күйшілері туралы мағлұмат берген Жақсылық Мағзымұлы мәліметтері мен Жаңаарқа энциклопедиясы ақпараттары бұл жұмысқа арқау болды. Қосымша дерек көздері ретінде автордың Ұлытау облысы, Жаңаарқа ауданы бойынша жүргізілген экспедициялық материалдары, Мұхаметжан Тілеуханов (Қарағанды, 22 шілде, 2023. Алматы, 30 тамыз 2023. Алматы, 30 тамыз 2023. Астана, 11 наурыз 2026), Жанғали Жүзбаев (Астана, 25 желтоқсан 2023) сынды күйшілерден алынған сұхбаттар енді.

[2]Ұлытау — Сарыарқа тауларының ішіндегі ең көнесі. Бетпақдала үстірті Ұлытау ауданының оңтүстік бөлігін алып жатыр, ол Шу мен Сарысу өзендері аралығында орналасқан. Ұлытау ауданының оңтүстік батысы Тұран ойпаты аумағына кіреді. Бұл өңір сусымалы құмдармен ерекшеленеді. Арал маңы Қарақұмы шығыс бағытта Арысқум алқабымен қосылады. Ұлытау ауданының аумағында солтүстіктен оңтүстікке қарай үш табиғат зонасы — құрғақ дала, шөлейт және шөл қалыптасқан (Қ. Ахметов. Ұлытау. Астана, 2006. 42-43 б.).

Күйлерді талдау барысында авторлар *шертпе* күй жинақтарына жүгінді (Біләл Ысқақов – «*Сарыарқа саздары*», Мұрат Әбуғазы – *Мұхаметжан Тілеуханов «Арман-ай»*).

Пікірталас

1. Мұхаметжан Тілеуханов – Тоқа күйшілік мектебін жалғастырушы тұлға. Орындаушылық өнеріне сипаттама.

Мұхаметжан Тілеуханов – Сайдалы[3] Сары Тоқаның күйшілік мектебін насихаттап, жалғастырушы. Жалпы репертуар қорында 30-ға жуық күйлер бар. Олардың ішінде Тәттімбеттің «Бестөре», «Сылқылдақ», «Қосбасар», Қыздарбектің «Қосбасар», Дайрабайдың «Дайрабай» (III нұсқасы), «Тұршы жаным», «Әттеген-ай» күйлері және Тоқа күйшінің «Төрт толғау» (Есірту, Арнау, Зарлау, Жоқтау), «Бас Қосбасар», «Шер Қосбасар» (I нұсқасы), «Қосбасар» (III нұсқасы), «Бозайғыр» т.б. күйлер кіреді.

Күйші 1946 жылы Қарағанды облысы (қазіргі уақытта Ұлытау облысы), Жаңаарқа ауданы, Атасу елді мекенінде дүниеге келген[4]. Әкесі Ғайниддин Тілеуханов, Мұхаметжанды алты жасынан бастап домбыра тартуға баулыған. Жастайынан құлағы күйге қанып өскен Мұхаметжанға домбыра тартуын шыңдаған күйшілердің бүгінгі күнге дейін өкінішке орай күйлері жетпей, ұмытылып кеткен. Бүгінде Тоқа күйлеріне қызығушылық танытқан жастарға да барынша үйретіп отыратынын мәлімдеді (Алина, Асель. М.Тілеухановпен жеке сұхбат. Қарағанды, 22 шілде 2023 ж.).

Мұхаметжан Тілеухановтың репертуарында Арқа күй дәстүрінің көрнекті өкілдері Тәттімбет Қазанғапұлы (1815-1860), Тоқа Шоңманұлы (1830-1914), Дайрабай Ерназарұлы (1860-1937), Әшімтай Қарымсақұлы (1808-1903) т.б. күйлері орындалады. Қазақтың дәстүрлі құйма құлақ әдісімен тәлім алған күйшілер қатарындағы Мұхаметжанды күйшілік өнерге баулыған ұстаздарын атап өту маңызды. Тоқа Шоңманұлының күйшілік мұрасын қалай меңгерді деген сұрақ туындайды. Бұл жөнінде Жаңаарқа өңірінде өмір сүрген күйшілер туралы деректер мен Мұхаметжан Тілеухановпен жүргізілген жеке сұхбаттардан алынған мәліметтер біршама ақпарат береді. Күйші, зерттеуші Уәли Бекенов еңбегінде Жаңаарқа өңірінде күйші Тоқа күйлерін орындап жүрген және ел ішінде оны көзімен көріп, күйін тыңдаған қариялар туралы мәлімет келтіреді. Автордың айтуынша, «Тоқа күйлерін шертетін Жаңаарқа ауданында ел ішінде Тоқаның алдын көріп, күйін тыңдаған Кәдіркей Садуақасұлы, Мұхит Битенов, Сарбас Бақмағанбетұлы және Тайтөлеу домбырашы, Бегімсал Орымбеков, домбырашы Сейтен, Тайжан Тойшыбеков сынды қариялардың бірі Тоқаның өміріне қанық болса, енді бірі күйші мұраларын сақтап келген» деген ақпарат береді (Схема 1. қарау) (Бекенов, 21). Алайда, аталған күйшілердің Тоқаның өзінен тікелей күй үйренгені жөнінде нақты деректердің болмауына байланысты бұл мәселе әзірге ашық күйде қалып отыр.

М.Тілеухановтың күйші әрі орындаушы ретінде қалыптасуына

[3]Сайдалы рудың аты – Арғын тайпасының ішінде Қуандық руынан тараған.
[4]Арғын елінен тараған Қуандық-Күшікбай-Тоқа-Мырзамбет руынан тараған. Әкесі Тілеуханов Ғайниддин Ұлы Отан соғысының ардагері аудандық прокуратура, атқару комитетінде және негізгі қызметі тұтынушылар одағының басшысы қызметін атқарған. Анасы Айнагүл Қәдіркейқызы 17 жасында түрмысқа шығып, он төрт құрсақ көтерген. М.Тілеуханов отбасындағы тұңғыш баласы (Мұсылманбек Ж. Бәбіжан Б. 14 б.). Алматы халық шаруашылығы институтын 1968 жылы аяқтап, Жаңаарқа ауданында мамандығы бойынша қызмет атқара жүріп, домбырасын қолынан тастамаған.

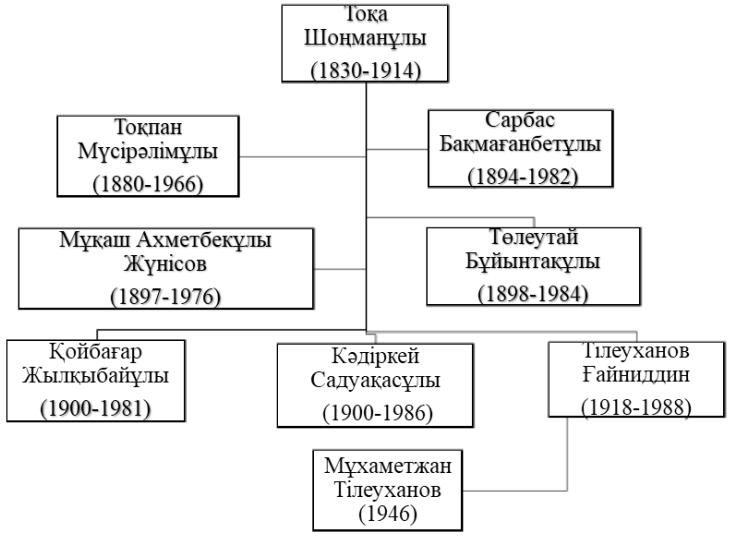


Схема 1. Мұхаметжан Тілеухановты күйшілік өнерге баулыған ұстаздары

әсер еткен Тоқа күйшілік дәстүрін жалғастырған ізбасарларының ықпалы зор болды.

Тоқпан Мүсірәлімұлы[5] (1880-1966) Тоқаның «Бастау Қосбасар», «Зар Қосбасар», «Сән Қосбасар», «Назқоңыр» күйлерін орындап, таспаға жаздырған. (Жұмаділдин 348). Деректерде оның серілік қасиетімен танылған, балуан болғаны және ескі қиссаларды жатқа айтатын әнші ретінде белгілі болғаны айтылады. Сондай-ақ, ол орыс халқының «Баламишка» әнін Ресей қалаларында және Қоянды жәрмеңкесінде[6] де орындап, өз жанынан ән мен күй шығарған өнерпаз болған. 1952 жылы Ғылым академиясының зерттеушілері Сайдалы Сары Тоқаның «Сарыжайлау» күйін Тоқпан Мүсірәлімұлының орындауында жазып алған (Мағзымұлы 79). Мұхаметжан күйші Тоқпан ұстазымен бала күнінде нағашысының үйінде кездесіп, тікелей өзінен күй үйренген.

Кәдіркей Садуақасұлы (1900-1986) нағашы атасы (Анасы Айнагүлдің әкесі) сөзге шешен, шежірелер мен жыр-қиссаларды орындаушы болған. Ол жас Мұхаметжанның қолына домбыра ұстатып, алғаш ұстаздарының бірі ретінде күй өнеріне баулыған деген мәліметтер беріледі. Деректерде оның Сәкен Сейфуллиннің көзін көрген, күйшілігімен қатар тілге шешен адам болғаны да айтылады (Мағзымұлы 92). Кәдіркей ақсақал Тоқаның «Төрт толғау» цикл күйлерін үйреткен. (Алина, Асель. М.Тілеухановпен жеке сұхбат. Алматы, 30 тамыз 2023 ж.).

Сарбас Бақмағанбетұлы (1894-1982) (үлкен атасы Тілеуханның немере інісі) Тотаң[7] мектебінен шыққан күйші болды (жеке сұхбатында: «Бахым Абайдың Сарбасы» деп атайды), Тәттімбет, Тоқа, Дайрабайдың күйлерін меңгерген. Сарбас Бақмағамбетов (Тілеуханның (атасы) немере інісі). Сарыбас күйшіден «Дайрабай» күйінің ескі нұсқасын үйренген. Мұхаметжан Дайрабайдың «Дайрабай» (II нұсқасы), «Тұршы жаным», «Әттеген-ай» күйлерін осы Сарбас күйшіден үйренген (Мағзымұлы 88). Үлкен әкесі (Мұхаметжан күйші солай атайды) Сарбас ұстазымен алғаш 1970 жылы

[5]Күйшінің оң жақ көзі көрмегендіктен ел арасында соқыр Тоқпан атанған.
[6]Қоянды жәрмеңкесі (1848-1930) – кезінде Орталық Қазақстанда өткізіліп отырған ең ірі маусымдық сауда орны.
[7]Тоқа Шоңманұлын ел арасында Тотаң деп атаған. «Тоқа» атты рудың барын ескерген.

кездесіп, Тоқаның «Бастау Қосбасар», «Дайрабай» күйлерін үйренген. (Алина, Асель. М.Тілеухановпен жеке сұхбат. Алматы, 30 тамыз 2023 ж.).

Қойбағар Жылқыбайұлы (1900-1981) күйші Жаңаарқаның тумасы. Тоқа, Дайрабай, Қыздарбектің күйлерін шебер орындап, ел арасына насихаттаған күйші (Жұмаділдин 341). Кенесары, болыс болған Телғозының Шоңы туралы мәліметтер берген (Мағзымұлы 91). Мұхаметжан күйшімен бір сахнада өнер көрсетіп, Дайрабайдың «Дайрабай», «Тұршы жаным», «Әттеген-ай» күйлерін үйреткен (Алина, Асель. М.Тілеухановпен жеке сұхбат. Алматы, 30 тамыз 2023 ж.).

Төлеутай (Төлтай) Бұйынтақұлы (1898-1984) Тәттімбет, Тоқа, Қыздарбек, Әбди күйшілердің «Қосбасар» күйлерін орындаған (Жұмаділдин 348). Тәттімбеттің «Бес төре», «Азамат Қожа» күйлерін меңгерген (Алина, Асель. М.Тілеухановпен жеке сұхбат. Алматы, 30 тамыз 2023 ж.).

Мұқаш Ахметбекұлы Жүнісов (1897-1976) жастайынан өнерге бейім болып, күйшілік дәстүрді ерте меңгерген. Деректерге қарағанда ол, Тәттімбет, Тоқа, Дайрабай, Қыздарбек, Қорқыттың күйлерін шебер орындаған. Сондай-ақ, «1959 жылы Қазақ радиосының алтын қорына Мұқаш күйшінің орындауында бірнеше күйлер енген» деген мәлімет беріледі (Жұмаділдин 342). Жеке сұхбат барысында Мұхаметжанның орындауындағы Тоқаның «Қосбасар» күйлері осы күйшіден үйренгенін мәлімдеді (Алина, Асель. М.Тілеухановпен жеке сұхбат. Астана, 11 наурыз 2026 ж.).

Тоқа Шоңманұлы «Төрт толғау» (Естірту, Арнау, Зарлау, Жоқтау) циклдік күйінде қазақтың ғұрыптық дәстүрлі музыкасы ерекше орын алады. Ол туралы шетел ғалымдары Бали және Индонезиядағы діни ғұрыптық музыка саласын зерттейтін ғалымның еңбегінде музыка «құрал» әрі «ритуал» ретінде атқаратын функция деп қараған. Яғни, адамның рухани күйін жетілдіріп, сакралдық тәжірибені терең қолдану мақсатында әртүрлі мәдениетте ортақ тіл ретінде қызмет ететінін дәлелдейді (Brita Renee Heimarck 43-59). Мұхаметжан күйшінің орындауындағы Тоқаның *«Төрт Толғау»* тармақты (цикл) жоқтау күйлері жайлы зерттеуші, күйші Тмат Мерғалиев алғашқылардың бірі болып жариялады (Қазақтың музыкалық фольклоры 66-72). Аталған күй, сонымен қатар, күйші Біләл Ысқақовтың еңбегінде де жарық көрді. Алғаш рет 1972 жылы Жамбыл Жабаевтың 125 жылдық тойы қарсаңында, Қазақ ССР Ғылым академиясының залында өткен ақындар айтысында Тоқаның «Төрт толғау» күйін тарихын айта отырып алғаш орындағаны, сонымен қатар, Тәттімбет күйлерін шебер орындап назарға іліккені жайында айтылады (Алина, Асель. М.Тілеухановпен жеке сұхбат. Қарағанды, 22 шілде 2023.). Филология ғылымдарының докторы, фольклортанушы Рахманқұл Бердібаев (1927-2012) алғаш рет 1973-1995 жылдар арасында М. Әуезов атындағы Әдебиет және Өнер институтына фольклор бөлімінің меңгерушісі болып қызмет етіп жүргенде Мұхаметжан күйшіні Алматыға алдырып, жеке күй кешін ұйымдастырып, Тоқа күйлері граммпластинкаға[8] тұңғыш рет жазылады (Қамалқызы, 195). Шығармашылық жолында тарихи тұлғалармен кездескені жайында Жаңаарқа жерінен шыққан күйшілердің өмірі мен шығармашылығы туралы жазған Жақсылық Мағзымұлы:

[8]Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, «Музыкатану және композиция» кафедрасының профессоры, философия докторы (PhD) Айжан Бердібай Рахманқұлқызы, мақала авторы Асель Алинаға табыстады (Алматы қ. Тамыз, 2025 ж.). Т.Мұхаметжановтың орындаушылығы мен шығармасын зерттеуде бұл материал аса құнды дерек көзі болып табылады.

«1964 жылы Иманақ[9] баурайында Сәкен Сейфуллиннің 70 жылдық мерейтойында қазақтың халық жазушысы, академик Сәбит Мұқановтың[10] алдында күй тартқаны, және 1971 жылдың шілде айында Жаңаарқа жеріне концерттік сапармен келген әнші Жүсіпбек Елебековпен кездескені[11] туралы деректер береді (Мағзымұлы 136). Сондай-ақ, күйшінің өнері өмірінің әр кезеңінде жоғары бағаланып отырды[12]. Берілген марапаттары[13] жайында[14] ақпараттармен толықтырылды. Білім алып жатқан жастарға ерекше орындаушылығымен үлгі тұтып, тәлімін жалғастырушы[15] ретінде «Құрметті профессоры»[16] атанды (күйшінің жеке архивынан алынған мәлімет). Тұжырымдай келе, Мұхаметжан Тілеуханов Тоқа күйшілік мектебін жалғастырушы тұлға ретінде, оны күйшілік өнерге баулыған ұстаздары туралы алғаш рет ақпараттар беріліп, жүйеленді.

Орындаушылық ерекшеліктері. Жаңаарқа күйшілерінің ішінде есімі ерекше аталатын Мұхаметжан Тілеуханов бүгінгі күнде Тоқа күйлерінің негізгі орындаушысы, мектеп жалғастырушысы ретінде танылып отыр. Оның орындаушылық мәнері өзіндік екпіні мен дыбыстық боялуымен және жаңаша сарынымен ерекшеленеді. Шертпе күй өнерінің белгілі өкілі Жанғали Жүзбаев өз пікірінде Жаңаарқа күй дәстүрінің орындаушылық ерекшеліктеріне ерекше назар аударады. Оның айтуынша, Жаңаарқа күйлері шертпе мәнеріне жатқызылғанымен, олардың орындалуында желдірме екпін басым келеді. Мысалы, Тоқаның «Бозайғыр» күйі осы ерекшеліктің айқын үлгісі болып табылады. Зерттеуші-күйші нақты стильдік айырмашылықтар ескерілмеген жағдайда күйлердің біркелкі, бірізді мәнерде орындалу қаупі бар екенін де атап өтеді. Осыған байланысты ол шәкірттеріне әр өңірдің күй тарту дәстүрін, орындаушылық мәнерін ажырата отырып меңгеруге ерекше мән береді. Сонымен қатар, бұл күйшілік дәстүрдің өзіндік орындаушылық қырларын Мұхаметжан Тілеуханов сынды күйшілердің орындау өнері арқылы айқын

[9]Иманақ – Ұлытау облысы, Жаңаарқа ауданы, Жаңаарқа кентінің солтүстік-шығысында 2ғ км жердегі оқшауланған тау массиві. (https://kk.wikipedia.org/wiki/Жақсы_Иманақ).
[10]Академик Сәбит Мұқановтың алдында күй тартып, батасын алған деп ақпарат береді (Мұхаметжан Тілеуханов // Жақсылық Мағзымұлы. Алматы: - Үш қиян. 2005, 135 б.).
[11]Әнші Жүсіпбек Елебековпен кездесіп, Мұхаметжан күйшінің өнерін жоғары бағалап, бата бергені туралы жазылған.
[12]1975 жылы 29 жасында «Қазақ ССР-нің еңбек сіңірген мәдениет қызметкері» атағын алып, сол жылы алғаш күй табағы жарық көрді.
[13]2000 жылы өткен ақындар айтысына қатысып, Республикалық байқауда топ жарып, сегіз домбырашының ішінен Тоқаның «Бозайғыр», Тәттімбеттің «Бес төре», Әшімтайдың «Қоңыр қаз» күйлерін орындап, байқауда бас жүлдені иеленіп, жеңіл көлік ұтып алғаны жөнінде ақпарат берілген. Оның орындауында Орталық Қазақстанның бірнеше шертпе күйлері күй табаққа жазылды. (Уәли Бекенов. Тоқа Шоңманұлы 35-37 б.; Күй керуені. Алматы: Өнер. – 2002. – 37 б.).
[14]2006 жылы «Ерен еңбегі үшін» медалімен марапатталды. 2016 жылы «Құрмет» орденінің иегері атанды (Орталық Қазақстан. Қарағанды облыстық қоғамдық-саяси газеті. Бейсенбі, 28 шілде, 2016 жыл. №118-119 (22 224).
[15]2011 жылы Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының Ғылыми Кеңесінің шешімімен Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваторияның «Құрметті профессоры» атанады.
[16]2021 жылы Қазақстан Республикасының Мәдениет және спорт министрлігі Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық университеті РММ Ғылыми Кеңесінің шешімімен Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық университетінің «Құрметті профессоры» атанды (Алина, Асель 22 шілде 2023 жыл, жеке сұхбат).

байқауға болатынын көрсетеді (Алина, Асель. Күйші Жанғали Жүзбаймен жеке сұхбат. 25 желтоқсан 2023 ж.).

Мұхаметжан Тілеуханов *шертпе* және *аралас шертпе* стиліндегі күйлерді орындаушы ретінде басқа күйшілермен салыстырғанда айқын жеке қолтаңбаға ие. Мысалы, Тәттімбет Қазанғапұлы күй мектебінің өкілі Әбікен Хасенов орындаған *«Бес төре»* күйі әдетте әуезді, лирикалық және философиялық сипатта баяу, терең толғаныспен орындалады. Ал, Мұхаметжан Тілеухановтың орындауындағы бұл күйдің әуені өрісі біршама өзгеше сипатталып, қағыс тәсілдері арагідік қос дауысқа ұласып отырады (жеке сұхбат, 2023 тамыз). Сол сияқты, Тәттімбеттің *«Азамат Қожа»* күйін орындағанда Мұхаметжан Тілеухановтың нұсқасында ырғақтық және интервалдық өзгешеліктер байқалады. Күйші шығарманы біршама ширақ, желдірме сипатта орындап, оның динамикалық өрісін кеңейтеді. Демек, Тәттімбет күйлерінің негізгі жеткізуші күйші Әбікен Хасенов пен Мұхаметжан Тілеухановтың орындаушылық мәнері арасында елеулі айырмашылық бар екені байқалады.

Мағауия Хамзиннен (1927-2000) үйренген Әшімтайдың *«Қоңырқаз»* күйін орындауда Тілеухановтың өзіндік интерпретациясы айқын көрінеді. Бұл күйді орындау барысында әртүрлі нұсқалардың бар екендігі байқалады. Мысалы, Мағауия Хамзин (Балқаш қаласында бір сахнада өнер көрсеткен сәтте) күйді теріс бұрауда орындаса, М.Тілеуханов оң бұрауда орындап өзгеше нұсқасын ұсынған. Неліктен оң бұрауда орындалды деген сұраққа күйші: «Бұл күй негізінен оң бұрауда шығарылған. Мағауиядай виртуоз, шебер күйшінің қолында бұл күй дамып, барынша жетілген» – деп қысқа қайырды (Алина, Асель. М.Тілеухановпен жеке сұхбат. Қарағанды, 22 шілде 2023.). Мұхаметжан күйшінің орындауында бұл күйдегі қос дауысты (интервалдар) элементтер қағысына да әсер етеді. Орындау барысында оң қолды көлденеңінен салып ойнату әдісі, күрделі қағыс комбинациялары қолданылады. Күйдің әуенінде қос дауысты интервалдар мен гармониялық өзгерістері айқын естіледі. Осы ерекшеліктердің нәтижесінде *«Қоңыр қаз»* күйі оның орындауында виртуозды сипаттағы заманауи үлгісі ретінде қалыптасқан.

Мұхаметжан күйшінің репертуарында Дайрабайдың *«Дайрабай»* күйі ерекше орын алады. Бұл күйдің бірнеше нұсқасы белгілі, олардың бірі қазақ халық аспаптар оркестрінің репертуарында орныққан. Күйші, сонымен қатар, орындау барысында *«Тұршы жаным», «Әттеген-ай»* күйлерінің шығу тарихын баяндап, шығармаларды тарихи-танымдық түсіндірмелермен қатар орындайды. «Дайрабай» күйін орындау кезінде оның орындаушылық мәнерінде бірқатар ерекшеліктер айқындалады. Күйдің әуендік құрылымы мен ырғақтық өрнегі өзгеше сипатта беріліп, қағыс амалдары өзгеше түрленіп отырады, әсіресе қолданылған *ферматалар* орындаушылық қол таңбасының бір айғағы. Күйші шығарманы жүрдек екпінде, төкпе қағыстар арқылы орындай отырып, динамикалық қуатын арттырады. Оң қолда қағыс түрлерін алмастырып қолдану, *шертпе* және *аралас шертпе* элементтерін ұштастыру болса, сол қолында аппликатуралық ерекшеліктері байқалады: позицияларды жылдам ауыстыру, интервалдарды кең қолдану, және дыбысты барынша анық шығару тәсілдері орын алады. Осы техника амалдардың үйлесімі оның орындаушылық стилін даралап көрсетеді. Алтай өңірінің *шертпе* күй дәстүріндегі орындаушылық ерекшеліктерін сипаттайтын шетелдік зерттеушілердің еңбектері мақаланың теориялық негізін құрайды (Zhang 49-58).

Мұхаметжан күйшінің орындаушылық ерекшеліктері бойынша тұжырымдама:

• *Шертпе* дәстүрін сақтай отырып, оны *аралас шертпе* дәстүрімен толықтырды;

• Теріс бұрауда орындалатын Әшімтайдың «Қоңырқаз» күйін оң бұрауда орындады;

• Қос дауысты фактурамен интервалдық ерекшеліктерін белсенді қолданды;

• Оң және сол қол техникасында күрделілі, көп қырлы қағыс амалдарын қолданды;

• Сол қолдағы 3-4 саусақтарды жиі қолдану арқылы аппликатуралық сипатын анықтады;

• Орындаушылығында ырғақтық еркіндік пен динамикалық серпіні орындаушылық стилінің негізін қалады;

• Дәстүрлі *шертпе* күйлерді заманауи виртуоздық интерпретацияда ұсынды.

2. Мұхаметжан Тілеухановтың шығармашылығына сипаттама. «Арман-ай», «Аңсағаным» күйлеріне музыкалық-стильдік талдау.

Мұхаметжан Ғайниддинұлы Тілеухановтың *шертпе* және *аралас шертпе* стилінде шыққан (аралас стиль) төл туындылары «Арман-ай», «Тағдыр-ай»[17], «Аңсағаным», «Қосбасар», «Тауман», «Сәкен толғау»[18] атты күйлері антология, ғылыми жұмыстарда, күй жинақтарында жарық көрген. Күйшілігімен бірге әншілік өнерімен танымал болған оның «Анама», «Жұмабай Тәшеновке»[19], «Ғазымға»[20] атты арнау әндері ел ішінде орындалып келеді.

Күйшінің шығармашылығын зерттеу мақсатында жиі орындалатын «Арман-ай», «Аңсағаным» күйлеріне *музыкалық-стильдік* талдау жасалды.

«Арман» немесе «Арман-ай» тақырыбы қазақтың аспаптық және ән өнерінде кеңінен таралған. Көбіне мұндай күйлер махаббат тақырыбына негізделеді. Күй 1972 жылы күйшінің тағдырымен байланысты шыққан. Мұхаметжан күйлерін алғаш жинап, жариялаған күйші, зерттеуші Мұрат Әбуғазының еңбегінде «Арман-ай» күйінің шығу тарихы қысқаша сипатталады: «Күйде адам ойының тәтті арманын білдіретін сазды күйдің бірі. Бұл күй күйшінің тырнақ алды туындысы» (67). *«Арман-ай»* күйін қазақ радиосының алтын қорынан алып, нотаға түсірген шертпе күй шебері, профессор Біләл Ысқақов (384-386). *«Аңсаған»* күйі қызы Аңсаған Мұхаметжанқызының (1995) дүниеге келуімен тікелей байланысты шыққан туынды. Көптен күткен қуаныш сезімін жеткізетін бұл күй жүрдек екпінді, лирикалық күйлер қатарына жатады. Күйді нотаға түсірген күйші Жанғали Жүзбай (Антология 244-247).

Композициялық құрылымы

«Арман-ай» және *«Аңсаған»* күйлері *шертпе* стиліне тән нұсқалы-шумақтық формада шыққан.

«Арман-ай» күйінің композициялық құрылымы:

Кіріспе-А- В-С-D-В1-С1-В2

Күй шағын кіріспеден (5 т.) төрттік ноталардың бірқалыпты қозғалысымен басталады. Шертпе күйлерде кездесетін мұндай қайталау иірімдер тыңдаушыны негізгі-интонациялық кешенге бағыттап, шығарманың басталуына дайындық қызметін атқарады.

А (10 т.) бөлімінде *негізгі-интонациялық ырғақтық кешеніндегі* (НИЫҚ) сегіздік ноталардың лига арқылы жалғанып, триольді ырғақта топтастырылып, ән сарынына ұқсастығы

[17]Өмірде адамның басына түсетін ауыр жағдайларды суреттейтін күйлер қатарына жатады (жеке сұхбат).
[18]«Сәкен толғау» күйін автор 2023 жылы шілде айында Жаңаарқа ауданына экспедициялық сапарда жазып алды. 2025 жылы бітіруші түлек Б. Ахметова (ғылыми жетекшісі доцент Е.Жаменкеев) дипломдық жобасында алғаш рет жариялады.
[19]Жұмабай Тәшеновтың 70 жылдығына арналған туынды (жеке сұхбат).
[20]Жарылғап Ғазым - мәдениет саласында еңбек еткен жақын досына арнау күйі (22 шілде 2023 жыл, жеке сұхбат).

Тәттімбеттің «Сылқылдақ» күйінің ырғағын еске салады. Күйдің g дыбыстағы модальдік тірегі көбіне Қаратау шертпе күйлерінде кездесуі, Арқа күйлерінен даралайды. Күйдегі жеке және қос дауыстардың қатар жүруі шертпе стиліне тән. Шертпе күйлердің жеке дауыста орындалу сипаты камералық музыка үлгілерімен ұқсас келеді. Әсіресе бұл ерекшелік жетілдірілген қобыз аспаптарына арналған шығармалармен салыстырғанда анық байқалады (Zhumkenova 110-115; Sajana, 207-216).

B,B1,B2 (11-13 т.т.) *Негізгі-интонациялық ырғақтық кешені* (НИЫҚ) жеке дыбыстан қос дауыстарға ұласып, *d–g1* модальдік тірек дыбысынан басталады. Дыбыс аралық қамту аясы барынша кең, *e1* дыбысына дейін өрбиді. Бөлімдердегі такт саны өзгергенімен, қайталану әуендері сақталады. Жалпы шертпе күйлерде бөлімдердің өзгеріссіз қайталануы жиі кездеседі. Дегенмен, бір-біріне мүлде ұқсамайтын бөлімдері де болады.

C,C1 (14-15 т.т.) «Арман-ай» күйінде бөлімдерде такт саны бойынша өзгерістер болғанымен, әуендік иірімдері жағынан айырмашылықтар байқалмайды. Әр бөлімде дыбыс диапазоны өзіндік биігіне шарықтап отырады. Бұл бөлімдегі дыбыс биіктігі g1 дыбысына дейінгі аралықты қамтиды. Лига арқылы жалғанған g-g1 дыбыстары октавалық «секірулер» мен қос дауысты *секвенциялар аралас шертпе* стилін қалыптастырып, қазіргі заман күйшісі Секен Тұрысбековтың «Көңіл толқыны»[21] күйімен сарындас болып келеді.

D, D1 (19-20 т.т.) бұл күйдегі кульминациялы көлемді бөлім деуге болады. Себебі, НИЫҚ шарықтау кезеңіне өтіп, дыбыстық даму шегі *a1* дейін октавадан кең аралықты қамтиды. Әсіресе, үстіңгі *D* ішектегінде алынатын *bes, c1* және *d1* дыбыстары астыңғы *G* ашық ішектегімен байланысып заманауи үлгідегі сарынға сай келеді. Дәл осындай интервалдар Қаратау мектебінің қазіргі заман шертпе күйлерінде кездеседі. Бұл буындағы әуен қайталана келіп, *фермата* арқылы төрттік дыбыстарға уақытша тұрақтауы күйшінің шертпе стиліне жақындығын аңғартады. Тоқаның *«Бозайғыр»* күйінде дәл осындай элементтер кездеседі. Бұл күйдің Тоқа дәстүрін ұстанғанын білдіреді.

«Аңсаған» күйінің композициялық құрылымы:

A-B-C- A1-B1-C1-B2-K

A, A1 (32 т.) бөлімдерінде (НИЫҚ) такт саны жағынан тепе-теңдігін сақтайды. Бастапқы бөлімі болғандықтан дыбыс кеңістігі *e1* дыбысы шағын аралықты қамтиды. Күйдің басынан аяғына дейін сегіздік ноталар біркелкі ырғағын сақтай отырып, жеке дауыста *шертпе* дәстүрін сақтайды. Бір дыбыста ұзақ тұрақтап қайталануы Тоқа шығармашылығындағы «Төрт толғау» (Жоқтау) күйіне ұқсас сарында жүреді. Тоқа шығармашылығында жиі кездесетін мұндай сарындар қобыз күйлерінде орын алады. Әуеннің жеке дауыста жүруі басымдылыққа ие.

B, B1 бөлімдерінде (22 т.) НИЫҚ сол қалпында өзгеріссіз қайталанады. *B2* бөліміндегі бастапқы әуен қос дауыста *(c-g1)* ашық ішектен басталатын *g-g1* дыбыстарының октавалық «секірулері» күйдегі әуен иірімі диапазоны жағынан *g1* октавадан кең көлемде шарықтап, дыбыс аясын кеңітеді. Октавалық секіртпе дыбыстар заманауи үлгіде шыққан туынды екенін дәлелдейді.

C, C1 бөлімдерінде (25-28 т.т.) такт саны бойынша айырмашылық болғанымен, әуені жағынан өзгеріс жоқ. НЫИҚ сегіздік ноталардың біркелкі қозғалысын сақтап, жеке дауыста орындалады. Соңғы бөлімде автор үздіксіз келе жатқан ойды қорытындылау үшін төрттік нота мен паузаны

[21]https://www.youtube.com/watch?v=DbDtbTFI0vU С.Тұрысбековтың «Көңіл толқыны» күйі 1985 жылы шыққан.

қолданады. Әуен *h1* дыбыс ауқымы кульминациялық белгі береді. Күйші әр бөлім сайын жаңа диапазонды бағындыра отырып, өзіндік қолтаңбасын көрсетеді.

Қазіргі заман орындаушыларына тән күйде кездесетін *кода* бөліміндегі НИЫҚ қос дауыста жүретін диатоникалық *секвенциялар* арқылы күй аяқталады. Әр бөлім өзара такт саны бойынша ұқсас болғанымен, НИЫҚ өзгеріп отырады. «Аңсаған» күйіндегі С,С1 бөлімдеріндегі дыбыстар кең диапазонда орындалып, кульминациялық белгілер береді. Күйдің жеке және қос дауыста өрбуі *шертпе* және аралас шертпе стилінің тоғысуын көрсетеді. Тоқа күйшілік дәстүрін жалғастырған күйші ретінде қолтаңбасын айқындайды.

Күйлердегі ырғақ пен өлшем

«Арман-ай» күйінде кездесетін 2/4 өлшем түрі шығарманың басынан аяғына дейін өзгеріссіз қалады. Күйде кездесетін *триольды, жинақтау* және *біркелкі* ырғақтар қолданылған (Кесте 1. қарау). *Триольды* үш және екі *сегіздік* дыбыстар күйдің басынан аяғына дейін астинатты түрде қайталанып отырады. Күйдегі *лига, форшлаг, фермата* тәрізді көркемдеу тәсілдері «Қосбасар» күйлерінде жиі кездеседі. Күйде кездесетін өлшем және ырғақ түрлерінің өзгеріске көп ұшырамай, біркелкі қалыпта жүруі, адам тағдырының музыка арқылы суреттеу барысында ой-санасын тиянақтап жеткізу мақсатын меңзейді. Сонымен қатар, Тоқа шығармашылығын бойына сіңіріп өскен күйшінің, өз туындыларында біркелкі ырғақ түрлерін қолдану заңдылығы ескеріледі (Кесте 2. Қарау).

«Аңсаған» күйіндегі 2/4 өлшем және *біркелкі* ырғақ түрі (Кесте 1. қарау), сегіздік ноталардың бірқалыпты қозғалысы Қаратау күйшілік мектебінің қобыз күйлеріне тән бірсарындылықты сақтайды. Демек, Тоқа күйлеріне жақын екені байқалады. Тоқаның *«Төрт толғау»* (Естірту) күйімен ұқсас сарында жүруі дәстүр сабақтастығының айғағы. Бұл оның Тоқа мектебін дәріптеуші, насихаттап, орындаушы екенін дәлелдейді.

Тұжырымдай келе, *«Арман-ай»* және *«Аңсаған»* туындыларында өлшем түрлерінің (2/4) күйдің басынан аяғына дейін сақталып, өзгеріске ұшырамауы Тоқа күйлерінде жиі кездеседі. *«Арман-ай»* күйіндегі *триольды, жинақтау, біркелкі* ырғақтық *остинато* қайталануы шертпе күйлеріне тән құбылыс. Әуенді жалғап, ұзақтығын сақтау үшін қолданылған *лига, форшлаг, фермата* белгілері замауи үлгіде шыққан

Кесте 1. Мұхаметжан Тілеухановтың «Арман-ай» және «Аңсаған» күйлеріндегі ырғақ және өлшем түрлері

№	Күйлердің аталуы	Ырғақ түрлері	Ырғақ атаулары	Өлшем түрлері	Өлшемдер ішіндегі ырғақ түрлері
1	«Арман-ай»	♩; 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯; ♩♪; ♩; ♫;	*Триольды* ырғақ; *жинақтау* ырғағы; *біркелкі* ырғағы;	2/4	2/4 - ♩; 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯; ♩♪♫; ♩♩; ♫♫;
2	«Аңсаған»	♫♫;	Біркелкі ырғағы;	2/4	2/4 - ♫♫;

Кесте 2. М. Тілеухановтың «Арман-ай» және «Аңсаған» күйлеріндегі негізгі модальдік тіректер

№	Күйлердің аталуы	Орындау стилі	Негізгі модальдік тірек
1	«Арман-ай»	*Шертпе (аралас шертпе)*	***g-d, d-d^1***
2	«Аңсаған»	*шертпе*	***g-d^1***

туынды екенін дәлелдейді. *«Аңсаған»* күйінде *біркелкі* ырғақ түрі қылқобыз күйлерінде кездесетін сарынмен ұқсастық табады. Демек, Қаратау күйшілік мектебіне тән бір дыбыста ұзақ тұрақтау әдісі және декламация (сөйлету) стилін қолдануы Сүгірдің *«Қосбасар»* күйімен ұқсастық табады. Тілеухановтың күйіндегі заманауи қос дауыста *секвенция*, Қаратау мектебінің өкілі Әбдімомын Желдібаевтың (1937-2024) «Ерке сылқым» күйінде кездеседі. Демек, Тоқа дәстүрімен ұқсастық табады. Аталған туындыларының қолтаңбалық ерекшеліктері М.Тілеуханов күйшінің Тоқа күй мектебін ұстанып, дәстүрін жалғастырушы екенін дәлелдейді.

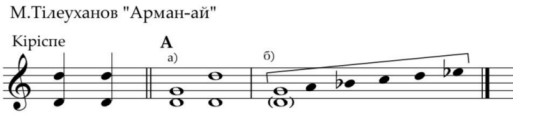
Ладтық - интонациялық ерекшеліктері

Күйлердің ладтық-интонациялық ерекшеліктері екі бағытта қарастырылды: 1) тігінен (вертикальді) және 2) көлденеңінен (горизонтальді). Тік бағытта күйдің басында немесе ортасы мен аяғында кездесетін модальдік тірек дыбыстар анықталса, көлденең бағытта жоғары және төмен дыбыстар аралығында құрылатын ладтық бояуын беретін дыбыс қатары қарастырылады (Утегалиева 232)

«Арман-ай» күйіндегі модальдік тірек *g-d1* және *d-d1* дыбыстарында негізделсе, *«Аңсаған»* күйінде ол *g-d1* дыбыстарында орныққан. Екі күй де *(g-d)* оң бұрауда орындалады (Кесте 2. Қарау). Күйлердің интонациялық құрылымы заманауи сипатқа ие:

«Арман-ай» күйінің *кіріспе* бөліміндегі *d-d1* дыбыстары төрттік ноталар арқылы біркелкі қозғалыста басталады. *А* бөліміндегі *g-es1* аралығы минорлы *гексахорд* дыбыс қатарына ұқсас келеді. Негізгі модальдік тірек *d-g* дыбыстар аралығындағы кезекті түрде ауысып отырады (Мысал 1. қарау).

B, B1, B2 бөлімдерінде а) модальдік тірек дыбыстары – *d-g*. Бөлімдер өзгеріссіз қайталанғандықтан біріктіріп қарастырылды. б) Күйдің әуен диапазоны



Мысал 1.

Мысал 2.

кең октава дыбыстары интервалы аралығында *эолийлік* дыбыс қатарымен ұқсас келеді (Мысал 2. қарау).

C,C1 бөлімдеріндегі модальдік тіректер а) *d-g* тірек дыбысына негізделсе, б) *es1-g* аралығында дыбыс қатары жоғарыдан төменге бағытында *эолийлік* ладтарға жақын, кең октавада құрылған (Мысал 3. қарау).

D, D1 бөлімдеріндегі модальдік тіректер а) *d-g* тірек дыбысына негізделсе, б) *g2-g1* аралығында дыбыс қатары жоғарыдан төменге бағытында *эолийлік* ладтарға ұқсас, кең октавада құрылған (Мысал 4. қарау).

«Аңсаған» күйінің *А және А1* бөлімдерінде а) *d-g* модальдік тірек дыбыстарына тұрақтайды. б) Бұл бөлімдегі *g-g1* дыбыстар аралығы октавадан кең диапазонды қамтып, эолийлік дыбыс қатарына жақын. Әуен жеке дауыстан басталып, кейін қос

Мысал 3.

Мысал 4.

Мысал 5.

Мысал 6.

дауысқа ұласып, кей сәттерде екі дауысты орындау түрінде байқалады (Мысал 5. қарау).

B,B1 және B2 бөлімдерінде а) *d - g* модальдік тірек сақталады. *c1-g1* уақытша модальдік тірек дыбыстары кездеседі. б) Бұл жерде *g-g1* аралығында дыбыстарда *эолийлік* ладтардың жүйесімен ұқсастық табады (Мысал 6. қарау).

C және C1 бөлімдерінде а) модальдік тірек *g-d1* дыбыстарында орныққан. б) Бұл буындағы *c2-g* октавадан кең аралықта жүретін *эолийлік* ладтарға жақын дыбыс қатарын құрайды. Дыбыс ауқымы b^1 дыбысы октавадан кең шарықтап, кульминация бөлімін қалыптастырады (Мысал 7. қарау).

Қорытындылау бөліміндегі (*Coda*) модальдік тірек дыбыстары әдеттегідей *d-g* дыбыстарында негізделген. б) *g-f1 кіші септима* (м.7) аралығындағы

Мысал 7.

Мысал 8.

шегінде дыбыс қатары қалыптасады, толық емес минорлы *эолийлік* ладқа ұқсас әуен тізбегін құрайды. Күйде кездесетін *fis1* дыбысы күйдің заманауи үлгісін көрсетеді (Мысал 8. қарау).

Нәтижелер

Зерттеудің нәтижесінде Мұхаметжан Тілеухановтың Тоқа күйшілік мектебін жалғастырушылық тұлғасы танылып, орындаушылық өнері сипатталды:

• Мұхаметжан күйшінің орындаушы ретінде қалыптасуына тікелей әсер еткен ұстаздары Тоқпан, Кәдіркей, Сарбас, Қойбағар, Төлеутай, Мұқаш есімді күйшілердің есімдері аталып, кесте түрінде берілді. Әр күйшіден нақты қандай күйлер үйренгені туралы ақпарат берілді.

• Тәттімбеттің «Бестөре», «Азамат Қожа», Әшімтайдың «Қоңырқаз», Дайрабайдың күйі «Дайрабай» күйлерін орындау ерекшеліктері сипатталды.

• Күйлерді орындаудағы негізгі ерекшелігі – қос дауыстарды алу барысында көбіне төкпе қағыстарын қолданады.

«Арман-ай» және «Аңсаған» күйлеріне *музыкалық-стильдік* талдау барысында күйлер *шертпе* және *аралас шертпе* стилімен Тоқа мектебін насихаттаушы тұлға ретінде танылды. Күйлер *шертпе* дәстүріне тән нұсқалы-шумақтық формада шығарылған.

• Күйлерде қолданылған біркелкі ырғақ пен бір ғана өлшем түрі Тоқа күй мектебімен ұқсастық тауып, мектеп жалғастығы барын айқындайды;

• Екі күй ладтық-интонациялық тұрғыда минорлы *гексахорд* және *гептатоника* дыбыс қатарын құрап, октавадан кең диапазонды дыбыстар эолийлік ладтармен ұқсастық табады;

• Мұхаметжан Тілеухановтың *шертпе* және *аралас шертпе* стиліндегі күйлерді орындау барысында шығарманың әуен иірімі мен екпінін, ырғақтық түрлендіру амалдарын және басқа күйшілермен

салыстырғанда Тілеухановтың орындаушылық стилі нақты мысалдармен дәлелденді.

• Күйлер *нұсқалы-шумақтық* формада құрылған. М. Тілеухановтың қолтаңбасын айқындайтын негізгі ерекшелігі оның күйлеріндегі бір дыбыста ұзақ тұрақтап, жеке және қос дауыстарды қатар қолдану болса, күйлердің минорлы тональдікте жүруі – қобыз күйлеріне жақындығы Қаратау күй мектебінде жиі кездесетін «Қосбасар» күйлерімен үндестік табады.

• Дәстүрлі күйші бола тұра, Тілеухановтың күйлері интонациялық тұрғыда заманауи сипатқа ие. *Гексахордпен* қатар, барлық регистрлерде *эолийлік* ладқа жақын дыбыс қатары басым келеді. Сонымен қатар, *fis* дыбысы VII# тәрізді бірінші (I) сатыға тартылып отырады. Мұндай ерекшеліктерде европалық классикалық музыканың ықпалы айқын байқалады.

Қазақтың музыкасының даму кезеңдерінің куәсі болған Мұхаметжан күйшінің шығармашылығы қазіргі заман талабына сай жаңғырту үрдісінің бір көрінісі ретінде танылды.

Негізгі тұжырымдар

– Мұхаметжан Тілеуханов – Тоқа Шоңманұлының күйлерін жеткізуші, орындаушысы. Тәттімбет, Тоқа, Дайрабай, Қыздарбек, Әшімтай т.б. күйлерін тек орындаушы ғана емес, сонымен қатар заман талабына сай дамытып, өзіндік қолтаңбасын қалыптастырған күйші ретінде танылды.

– «Арман-ай», «Тағдыр-ай», «Нұр Қосбасар», «Аңсаған», «Тауман», «Сәкен толғау» күйлері мен «Анама», «Жұмабай Тәшеновке», «Ғазымға» атты арнау әндері ел ішінде кеңінен таралып, орындалып жүр. Соның ішінде «Арман-ай» және «Аңсаған» күйлеріне *музыкалық-стильдік* талдау жасалды.

Қорытынды

Зерттеу жұмысында Жаңаарқа өңірі *шертпе* күй дәстүрінің көрнекті өкілі Мұхаметжан Тілеухановтың шығармашылығы мен орындаушылығы туралы ақпараттар жүйеленіп, оның төл туындыларын зерттеу нәтижесінде төмендегідей қорытынды жасауға болады:

1. М. Тілеухановтың авторлық туындылар санының аз болуы (барлығы 6 күй, 3 ән) оның композиторлық шығармашылығын толық әрі жан-жақты типологиялық тұрғыда саралауға жеткілікті мүмкіндік бермейді, сондықтан бұл туындылар жалпы композиторлық стилі туралы толыққанды түсінік қалыптастыруға шектеу қояды.

2. Мұхаметжан күйшіні өнерге баулыған ұстаздары туралы мәліметтер алғаш рет жинақталып, ғылыми айналымға енгізілді.

3. Тілеухановтың орындаушылық өнері жайында ғылыми зерттеу жұмысы тұңғыш рет ұсынылды.

4. Ұлытау облысы, Жаңаарқа ауданына фольклорлық-экспедициялық сапары (шілде 2023 жыл, тамыз 2024 жыл) барысындағы жазбаша әдебиеттер мен ауызша (сұхбаттар) деректер жүйеленді.

5. Алғаш рет шығармашылығына («Арман-ай», «Аңсаған») музыкалық-стильдік талдау жасалды. Болашақта басқа да туындыларына зерттеу жұмыстарын жүргізу алдағы мақсаттардың бірі болады.

Мұхаметжан Тілеухановтың қазақтың *шертпе* күй өнеріндегі Арқа күйшілік дәстүрінде Тоқа шығармашылығын насихаттаушы, жалғастырушы екендігімен қатар, өзіндік қолтаңбасы бар күйші екендігі анықталды. Дегенмен, Арқа күйшілері шығармашылығы бүгінгі күнде әлі де толыққанды ғылыми тұрғыда зерттелмеді. Бұл жұмыс алдағы уақытта қазақ күйшілерінің шығармашылығын

зерттеуде, сонымен қатар, музыкатану, теория және орындаушылық тәжірибе туралы зерттеу жұмыстарында қажеттігі басым.

Авторлардың үлесі:

Алина Әсел – күйші М.Тілеуханов туралы мәліметтер мен экспедициялық материалдарды жинақтау және күйлеріне музыкалық-стильдік талдау жүргізу, негізгі мәтінді жазу, мақаланы рәсімдеу, қорытындыларды тұжырымдау.

Өтеғалиева Сәуле – мақала жоспарын бекіту, аңдатпа жазу, мағлұматтарды жүйелеу, негізгі мәтінді өңдеп, редакциялау,

Вклад авторов:

Алина Асель – сбор экспедиционных материалов, сведений об исполнителях, кюйши М. Тилеуханове и музыкально-стилистический анализ кюев, написание основного текста, оформление списка источников.

Утегалиева Сауле – корректировка плана статьи, систематизация материала, написание аннотации, редактура текста.

Author's contribution

Alina Assel – collection of expedition materials, information about the performers, kuishi by M.Tileukhanov and musical and stylistic analysis of kuis, writing the main text, and preparing the list of sources.

Utegalieva Saule – correction of the article plan, systematization of material, writing of annotations, editing of the text.

Дереккөздер тізімі

Антология. II том. *«Мұхаметжан Тілеухан». Ұлы даланың көне сарындары (Аспаптық көне сарындар дәстүрлі күй өнері)*. Жауапты редактор Қазтуғанова Айнұр. Алматы: «Brend book», 2020. 1184 бет.

Алина, Асель. Мұхаметжан Тілеухановпен сұхбат. Қарағанды, 22 шілде, 2023.

Алина, Асель. Мұхаметжан Тілеухановпен сұхбат. Алматы, 30 тамыз 2023.

Алина, Асель. М.Тілеухановпен жеке сұхбат. Астана, 11 наурыз 2026.

Алина, Асель. Күйші Жанғали Жүзбаймен жеке сұхбат. Астана, 25 желтоқсан 2023.

Әбуғазы, Мұрат. *Мұхаметжан Тілеухан. Арман-ай*. Алматы: «Темірқазық», 2008.

Бекенов, Уәли. «Тоқа Шоңманұлы». *Шертпе күй шеберлері*. Алматы, Жалын. 1977. 19-22 б.

Әдет-ғұрып әндері мен күйлер. *Қазақтың музыкалық фольклоры*. Алма-Ата: «Наука» КазССР, 1982, 66-72 б.

Белогурова, Лариса. «Г.М. Науменко. Фольклорный источниковедческий аспект». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведения* 15, no, 2, 2025, 135 -153. DOI: 10.21638/spbu15.2025.202.

Brita Renee Heimarck. Musical Ritual and Ritual Music: Music as a Spiritual Tool and Religious Ritual Accompanement. July 2022. *Musicological Annual* 58 (1):43-59. UDK 783:783:23 (594.61). DOI: 10.4312/mz. 58.1. 43-59.

Жәнібеков, Ертай. Өмірі күймен өрілген. *Орталық Қазақстан* (Қарағанды). 28 шілде, 2016, 8 б.

Жұбанов, Ахмет. «Тәттімбет». *Ән-күй сапары*. Алматы, Ғылым. 1976. 77-81 б.

Жұмаділдин, Асан. Домбырашы, қобызшы, күйшілер. *Жаңаарқа. Дерекнама*. Алматы, «Кенже-Пресс-Медиа». 2003. 335-348 б.б.

Камалқызы, Жанымгүл, және Бердібай, Айжан. *Аманаттай сақталған асыл мұра*. Мұхтар Әуезов мемориалдық-музей үйінде орналасқан қоғамдық негіздегі Алматы қалалық қазақ әдебиеті мен өнері халық университетінде өткізілген сабақтар туралы жазбалар. Алматы, 2017. 191-198 б.б.

Мағзымұлы, Жақсылық. «Қойбағар Жылқыбайұлы». *Жаңаарқа күйшілері*. Алматы: - Үш қиян. 2005, 91 б.

Мағзымұлы, Жақсылық. «Кәдіркей Садуақасұлы». *Жаңаарқа күйшілері*. Алматы: - Үш қиян. 2005, 92 б.

Мағзымұлы, Жақсылық. «Мұхаметжан Тілеуханов». *Жаңаарқа күйшілері*. Алматы: - Үш қиян. 2005, 134-137 б. Редакторы Адина Жүсіп.

Мағзымұлы, Жақсылық. «Тоқпан Мүсірәлімұлы». *Жаңаарқа күйшілері.* Алматы: - Үш қиян. 2005, 79 б.).

Мағзымұлы, Жақсылық. «Сарбас Бақмағанбетұлы». *Жаңаарқа күйшілері.* Алматы: - Үш қиян. 2005, 88 б.

Мациевский, Игорь. «Формирование системно-этнофонического метода в органологии». *Методы изучения фольклора. Сборник научных трудов.* Ленинград, ЛГИТМиК, 1983. с.54-63.

Мұсылманбек Жаннұр және Бәбіжан Бағлан. Бекболат Тілеухановтың өмірі мен шығармашылығы. *Дипломдық жұмыс.* Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы. Алматы, 2021. 40 б.

Sajana S. Murzaliyeva, Gliya T.Akparova. Folk Music Revivel and Contemporary Tendencies of the National Traditions of Kazakhstans' Musical Culture. *National Musical Cultures*. 2020, №4. DOI:10.33779/2587-6341. с. 207-216.

Утегалиева, Сауле. «О новых методах и подходах в изучении в домбровой музыки казахов». *Жаханды мәдениет және ұлттық сахна өнері: диалог және ықпалдастық (А.Мұқановтың 60 жылдығына арналған халықаралық ғылыми-практикалық конференция 17.03.2023 ж.)* – Алматы: Принт-Экспрес, 2003. – с. 23-30.

Утегалиева, Сауле. *Звуковой мир тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиции Центральной Азии)*. V бөлім. Москва, «Композитор», 2013. с. 272-231.

Ысқақов, Біләл. «Тәттімбет тәліміндегі бүгінгі күйлер». *Сарыарқа саздары (Тәттімбет тәліміндегі күйлер жинағы).* Алматы: - 2007. 384-386 б.б.

Zhang Shan. 2025. The Practices and Narratives on Dombra Music of Traditions Kazakh People in the Altai region, Northern Xinjiang. *Asian-European Music Research Journal* v, 15: 49-58. DOI: 10.30819/aemr. 15-5. https://www.logos-verlag.de/PDFS/AEMR-15-compressed.pdf

Zhumkenova Ayaulym. 2025. Reviewing Ensemble Forms in Kazakh Music-Making. *Asian-European Music Research Journal*, v, 15: 110-115. DOI: 10.30819/aemr.15-11. https://www.logos-verlag.de/PDFS/AEMR-15-compressed.pdf

References

Abugazy, Murat. *Mukhametzhan Tileukhan. Arman-ai.* Almaty, «Temirkazyk». 2008. p. 67. (In Kazakh).

Alina, Assel. Conversation with Mukhametzhan Tileukhanov. Karagandy, 22 July, 2023.

Alina, Assel. Conversation with Mukhametzhan Tileukhanov. Almaty, 30 August, 2023.

Alina, Assel. Conversation with Mukhametzhan Tileukhanov. Astana, 11 March, 2026.

Alina, Assel. Conversation with Zhangali Zhuzbay. Astana, 25 December, 2023.

Bekenov, Uali. "Toka Shonmanuly". *Shertpe kui sheberleri.* [Masters of the shertpe kui]. Alamty, Zhalyn.1977. p.p. 19-22. (In Kazakh).

Belogurova, Larissa. «G.M.Naumenko. Folklore source-study aspect». [Folklornye G.M. Naumenko istochnicovedchekie aspekty]. Vestnik of Saint-Petersburg *University. Art Studies* 15, no, 2, 2025, 135-153. DOI: 10.21638/spbu15.2025.202.

Brita Renee Heimarck. Musical Ritual and Ritual Music: Music as a Spiritual Tool and Religious Ritual Accompanement July 2022. UDK 783:783:23 (594.61). DOI: 10.4312/mz. 58.1.43-59.

Iskakov, Bilal. "*Saryarka sazdary. Tattimbet talimindegi bugingi kuiler*". [Melodies of Saryarka. The kui of the Tattimbet school today]. [Collections of kui from the Tattimbet school]. Almaty, 2007. p.p. 384-386. (In Kazakh).

"Ritual songs and kuis". *Folklore of Kazakh music*. Alma-Ata, "Nauka", KazSSR, 1982, p.p. 66-72.

Kamaklkyzy, Zhanymgul and Rakhmankul, Berdibay. "*Amanattai saktalgan asyl myra*". [A Precious Heritage Preserved as a Sacred Trust]. Records of classes help at the public People's University of Kazakh Literature and Arts in Almaty, operating on a voluntary basis and located in the Mukhtar Auezov Memorial House-Museum. Almaty, 2017. p.p. 191-198. Edited by Zhaparkulova, Anar. (in Kazakh)

Magzymuly, Zhaksylyk. "Koibagar, Zhylkybayuly". *Zhanaarka kuishileri.* [Kuishi's from Zhanaarka]. Almaty, Ush Kiyan. 2005, p. 91. (In Kazakh).

Magzymuly, Zhaksylyk. "Mukhametzhan Tileukhanov". *Zhanaarka kuishileri.* [Kuishi's from Zhanaarka]. Almaty, Ush Kiyan. 2005, p.p. 134-137, Editor Adina Zhusip. (In Kazakh).

Magzymuly, Zhaksylyk. "Tokpan Musiralimuly". *Zhanaarka kuishileri.* [Kuishi's from Zhanaarka]. Almaty, Ush Kiyan. 2005, p. 79). (In Kazakh).

Magzymuly, Zhaksylyk. "Sarbas Bakmaganbetuly". *Zhanaarka kuishileri.* [Kuishi's from Zhanaarka]. Almaty, Ush Kiyan. 2005, p. 88. (In Kazakh).

Matsiyevski, Igor. "Formirovanie sistemno-etnofonicheskogo metoda v organalogii". [The Formation of the Systemic Ethnophonic Method in Organology]. Methods of studying folklore. Leningrad, LGITMandK, 1983. p.p. 54-63. (In Russian).

Musylmanbek, Zhannur. Babizhan, Baglan. “Bekbolat Tileukhanovtyn omiri men shygarmashylygy”. [The Life and Creative work of Bekbolat Tilekhanov] *Diploma work*. Kurmangazy Kazakh National Conservatoty. Almaty, 2021. p. 40. (In Kazakh).

Sajana S. Murzaliyeva, Gliya T.Akparova. Folk Music Revivel and Contemporary Tendencies of the National Traditions of Kazakhstans’ Musical Culture. *National Musical Cultures*. 2020, № 4. DOI:10.33779/2587-6341. p.p. 207-216.

The Anthology. In tree volumes. – Vol. 2. Mukhametzhan Tileukhan. “Uly dalanyn kone saryndary. Aspaptyk kone saryndar. Dasturli kui oneri”. [Ancient motifs of the grat steppe. Ancient instrumental motifs. Traditional art of kui]. Almaty, «Brend book», 2020. p.p. 244-247. Executive editer Kaztuganova, Ainur. (In Kazakh).

Utegalieva, Saule. “O novyh metodah i podhodah v izuchenii v dombrovoi muzyki kazakhov” [On New Methods and Approaches in the Study of Kazakh Dombra music]. *Transformation of National values in Modern: Stage and Screen art. (International Research and Practice Cinferece collection materials 17.03.2023)*. Institute of literature and art named agter Mukhtar Auezov association of thearter critics of Kazakhstan Kazakh National Academy of arts named after Temirbek Zhurgenov. Almaty, Print-Express, 2003. p.p. 23-30. (In Russian).

Utegalieva, Saule. Chapter 5. Stage 2. “Vertical I gorizontal. Fenomen formy kristalla (na materiale Dombrovoi muzyki Zapadnogo Kazakhstana). [Vertical and horizontal lines. Crystal form phenomenon (on a material of Dombra music of the Western Kazakhstan)]. *Sound world of music of the Turkic peoples: theory, history, practice (on the material of the Central Asian Instrumental traditions)*. Moscow, «Kompozitor», Publishing House. 2013. p.p. 272-23. (In Russian).

Zhanibekov, Yertai. “Omiri kuimen orilgen» [“A life woven throught with kui”]. Central Kazakhstan (Karagandy). 28 July, 2016, p.p. 8. (In Kazakh).

Zhubanov, Akhmet. Tattimbet. *An-kui sapary*. [The Journey of songs and kuis]. Almaty, Gylym. 1976. p.p. 77-81. (In Kazakh).

Zhumadildin, Assan. *Zhanaarka. Dereknama. [Zhanaarka*. Bibliography]. Almaty, «Kenzhe-Press-Mediya». 2003. p. 348. (In Kazakh).

“Kazaktyn muzykaluk folklory”. [Kazakh musical folklore]. Alma-Ata, «Nauka». 1982. p.p. 66-72. Edited by Boris Yerzakovich. (In Russian).

Zhang Shan. 2025. The Practices and Narratives on Dombra Music of Traditions Kazakh People in the Altai region, Northern Xinjiang. *Asian-European Music Research Journal* v, 15: 49-58. DOI: 10.30819/aemr. 15-5. https://www.logos-verlag.de/PDFS/AEMR-15-compressed.pdf

Zhumkenova Ayaulym. 2025. Reviewing Ensemble Forms in Kazakh Music-Making. *Asian-European Music Research Journal,* v, 15: 110-115. DOI: 10.30819/aemr.15-11. https://www.logos-verlag.de/PDFS/AEMR-15-compressed.pdf

Алина Асель, Утегалиева Сауле
Қазахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Қазахстан)

КЮЙШИ МУХАМЕТЖАН ТИЛЕУХАНОВ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И ТВОРЧЕСТВО

Аннотация. Данная статья впервые посвящена личности кюиши Мухаметжана Тилеуханова, творчество которого до сих пор малоизучено в современном казахстанском этномузыковедении. *Цель исследования* – осветить творчество (исполнительство) современного кюйши Мухаметжана Тилеуханова, как наиболее яркого представителя домбровой школы Тока Шонманұлы (1830-1914) (Аркинская традиция *шертпе* кюев). *Задачи исследования:* 1. Характеристика исполнительского искусства Мухаметжана и 2. Всесторонний анализ творчества, включая авторские кюи *«Арман-ай», «Аңсаған»*. В данной работе используются *сравнительно-типологический, сравнительно-исторический, а также системно-этнофонический* (Игорь Мациевский) методы. Для изучения домбровой музыки авторы обращались к методу *музыкально-стилевого (тематика, композиционное строение, метроритмика и ладоинтонационные особенности)* анализа, разработанного профессором Сауле Утегалиевой. Были использованы термины *основной интонационно- ритмический комплекс* (ОИРК – термин Сауле Утегалиевой) и *вариантно-строфическая форма.* Показательно обращение к трудам отечественных этномузыковедов, посвященных изучению казахской домбровой музыки (Ахмет Жубанов, Болат Сарыбаев, Хайрулла Жузбасов, Багдаулет Аманов, Асия Мухамбетова, Пернебек Шегебаев, Сайра Райымбергенова, Сауле Утегалиева, Гульзада Омарова, Раушан Несипбай), в том числе *шертпе* кюев (Уали Бекенов, Жаркын Шакаримов, Билал Искаков, Айтжан Токтаган, Жангали Жузбай, Мурат Абугазы). Также, используются материалы, собранные в фольклорно-этнографичеких экспедициях в Карагандинскую область (2023-2025 г.г.). Для анализа кюев авторы обращались к извесным сборникам кюев. В результате исследования было определено современный интонационный строй кюев Тилеуханова (влияние песни кобызовая музыка). Данный материал представляет особый интерес для изучения *шертпе* кюев и учебной образовательной программы.

Ключевые слова: Аркинский регион (Центральный Казахстан), шертпе кюй, домбыра, традиция, кюйши, анализ.

Для цитирования: Алина, Асель, и Сауле Утегалиева. «Кюйши Мухаметжан Тилеуханов: исполнительское искусство и творчество». *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 11, №1, 2026, с. 33–54, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1126

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

Alina Assel[1], Utegalieva Saule[2],
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

KUISHI MUKHAMETZHAN TILEUKHANOV: HIS PERFORMANCE ART AND CREATIVITY

Abstract. This article is the first to be dedicated to the figure of the küishi Mukhametzhan Tileukhanov, whose work remains understudied in modern Kazakhstani ethnomusicology. The *aim* of this study is to examine the creativity (performing) of the contemporary *kuishi* Mukhametzhan Tileukhanov as one of the most prominent representatives of the dombra school of Toka Shonmanuly (1830-1914) (Arka tradition of *shertpe kui*). The *objectives* of the research are: (1) to characterize Tileukhanov's performance style, and (2) to provide a comprehensive analysis of his creativity, including the original kuis "Arman-ai" and "Ansagan". In this study, comparative-typological, comparative-historical, and system-ethnophonic *methods* (Igor Matsievsky) are employed. To examine dombra music, the authors also turned to the method of musical-stylistic analysis developed by Professor Saule Utegalieva. Within this framework, the thematic content, compositional structure, metro-rhythmic organization, and modal-intonational features of the kuis are considered. The concepts of the *basic intonational-rhythmic complex* (BIRC – term by Saule Utegalieva) and the variant-strophic form were also applied. Special attention is given to the works of Kazakh ethnomusicologists on dombra music, particularly *shertpe kuis*. The article also draws upon the research of folklorists. Materials collected during folklore-ethnographic expeditions to the Karaganda region (2023-2026) were also used. The study identifies the contemporary intonational system of Tileukhanov's küys, highlighting the influence of song and kobyz traditions. The material is of particular significance for the study of shertpe küy and for the development of educational programmes in this field.

The presented material is of particular importance for the study of *shertpe kuis*, including those of Toka and successors of his performing school.

Keywords: Arka area (Central Kazakhstan), shertpe kui, dombra, tradition, kuishi, comparative analysis.

Cite: Alina, Assel, and Saule, Utegalieva. «Kuishi Mukhametzhan Tileukhanov: his performance art and creative work». *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 11, №1, 2026, p.p. 33–54, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1126

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

Авторлар туралы мәлімет:

Әсел Қайратқызы Алина – «8D040400 – Дәстүрлі музыка өнері (Домбыра)» мамандығы бойынша 3-ші курс докторанты, өнертану ғылымдарының магистрі, Домбыра кафедрасының аға оқытушысы, Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Алина Асель Қайратовна – докторант 3-го курса по специальности – «8D040400 – Традиционное музыкальное искусство (Домбыра)», магистр искусствоведческих наук, старший преподаватель кафедры «Домбыра», Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0002-1976-1443
E-mail: asselalina84@gmail.com

Information about the authors:

Assel Alina Kairatovna – 3nd year Doctoral Student of the specialty – «8D040400 – Traditional music art (Dombra)», Master of arts, Senior lecturer at the Department of Dombyra, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Сәуле Ысқаққызы Өтеғалиева – Өнертану докторы, музыкатану және композиция кафедрасының профессоры, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, «Құрмет» орденінің иегері, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Утегалиева Сауле Исхаковна – доктор искусствоведения (PhD), профессор кафедры музыковедения и композиции заслуженный деятель Казахстана, кавалер ордена «Құрмет», Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-9867-8511
E-mail: sa_u@mail.ru

Saule Utegalieva Iskakovna – PhD in Arts, Full professor Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ГРНТИ 18.41.91
УДК 788.9
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1128

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ САКСОФОНА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ

Азамат Иманбаев[1], **Айзада Нусупова**[2]

[1,2]Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Аннотация. Развитие саксофонного исполнительства в Казахстане отражает формирование нового направления в отечественном музыкальном искусстве. Важным фактором этого процесса стало создание национального концертно-учебного репертуара, способствующего профессиональному становлению исполнителей. Значительный вклад в развитие саксофонной музыки внесли казахстанские композиторы – Куддус Кужамьяров, Юлия Лебедева, Рафаэль Байдалин, Артур Оренбургский, Алиби Абдинуров, чьи произведения стали основой для становления репертуарной базы. Существенную роль также сыграли педагоги-саксофонисты, в частности, Игорь Шубин, деятельность которых способствовала формированию профессиональной школы и педагогической преемственности. Исследование посвящено анализу произведений для саксофона в творчестве казахстанских композиторов и их жанрово-стилевой классификации. *Целью* работы является выявление особенностей исполнительского репертуара современных саксофонистов на основе произведений отечественных авторов, определение их роли в развитии исполнительской практики, а также характеристика жанровых и стилевых признаков рассматриваемых сочинений. *Методология* исследования основана на комплексном подходе, включающем аналитический и исторический методы (сбор и анализ архивных, нотных и аудиоматериалов), а также антропологический метод – интервью с казахстанскими композиторами и преподавателями

саксофона Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. *Результаты* исследования отражают жанрово-стилевое разнообразие саксофонного репертуара казахстанских композиторов, отличающегося современным композиционным мышлением. В произведениях прослеживаются элементы джазовой гармонии, импровизационности, а также использование мелоса и интонаций казахского народного творчества. Выявленные особенности свидетельствуют о художественной самобытности репертуара и подтверждают высокий потенциал дальнейшего развития национального саксофонного исполнительства.

Ключевые слова: саксофон, репертуар, исполнительство, композиторы Казахстана, жанрово-стилевая классификация.

Для цитирования: Иманбаев, Азамат, и Айзада Нусупова. «Произведения для саксофона в творчестве композиторов Казахстана: к проблеме жанрово-стилевой классификации». *Central Asian Journal of Art Studies*, т.11, №1, 2026, с. 55-77, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1128

Благодарности: Авторы выражают благодарность архиву Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, казахстанским композиторам и преподавателям класса саксофона, в частности, Юлии Лебедевой, Артуру Оренбургскому, Бейбиту Дальденбаю, Игорю Шубину и Павлу Серебрянникову, за предоставленные материалы, также редакционной коллегии журнала «Central Asian Journal of Art Studies» и рецензентам за поддержку и ценные замечания.

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

Введение

В конце XX – начале XXI веков музыкальная культура Казахстана переживает период интенсивных преобразований, характеризующихся ростом творческой активности в композиторской и исполнительской сферах. На этом этапе наблюдается стремление к расширению выразительных средств, освоению новых форм музыкального мышления и переосмыслению традиционных канонов. В результате этих процессов формируется обновленный музыкальный язык, отражающийся в современных композиционных и интерпретационных подходах. Одним из ключевых аспектов этого этапа становится активное использование саксофона – инструмента, обладающего значительным тембровым диапазоном и высокой выразительной пластичностью.

В рассматриваемый период репертуар саксофона существенно обогатился за счет включения технически усложненных приемов исполнительства, направленных на обогащение тембровой палитры, повышение выразительности интерпретации и более полное использование функциональных возможностей исполнительского аппарата. Композиторское мышление ориентировано на жанрово-стилевой синтез и расширение выразительных средств посредством нетрадиционных приемов звукоизвлечения, что обусловило формирование нового акустического пространства, в котором тембровые особенности саксофона органично сочетаются с интонационно-мелодическими структурами казахской народной музыки. В результате были разработаны новые формы звукового взаимодействия, обеспечившие переосмысление традиционного

музыкального материала и расширение его интерпретационных возможностей в современной практике исполнения.

Репертуар казахстанского саксофониста представляет собой структурно сложную и жанрово-разнообразную систему, в которой отражаются мировые направления развития академической и неакадемической музыки, а также специфика национального музыкального мышления.

Включение в исполнительскую практику произведений зарубежных авторов XX–XXI веков наряду с сочинениями отечественных композиторов способствовало становлению разветвленной стилевой системы, отражающей широкий спектр подходов к использованию саксофона – от классической трактовки инструмента до внедрения новаторских исполнительских приемов, от жанрово-стилевых синтезов до интерпретации традиционного материала с применением современных средств музыкальной выразительности.

Цель настоящего исследования заключается в комплексном анализе исполнительского репертуара современного казахстанского саксофониста с акцентом на классификацию произведений по жанровым и стилевым признакам.

Актуальность темы определяется недостаточной научной разработанностью проблемы и ограниченным количеством комплексных трудов, посвященных исследованию саксофонного искусства в Казахстане. Анализ отечественной музыковедческой литературы выявляет очевидный дефицит работ, рассматривающих саксофонный репертуар в контексте академической исполнительской практики. Наличие лишь фрагментарных упоминаний и отдельных аналитических наблюдений не позволяет сформировать целостное представление о жанрово-стилевых особенностях данного направления. В связи с этим возникает объективная необходимость проведения системного исследования, направленного на классификацию и обобщение существующих произведений для саксофона, созданных казахстанскими композиторами.

Научная новизна исследования определяется разработкой жанрово-стилевой классификации произведений для саксофона в творчестве казахстанских композиторов, а также выявлением особенностей становления и эволюции саксофонного исполнительского репертуара в национальном музыкальном искусстве. В данном контексте представляется возможным более глубокое изучение специфики формирования репертуара с позиции взаимодействия композиторского стиля и исполнительской традиции, что открывает перспективы для дальнейшего анализа процессов развития саксофонного искусства в Казахстане.

Методы и материалы

В настоящем исследовании применен системный подход, обеспечивающий всесторонний анализ формирования саксофонного исполнительского репертуара в Казахстане. Исторический метод позволил выявить ключевые этапы эволюции отечественного репертуара в контексте мировых и национальных музыкальных традиций. В рамках эмпирического исследования были проведены интервью с ведущими казахстанскими преподавателями саксофона и композиторами, что позволило получить ценные сведения о современном состоянии и тенденциях развития исполнительского репертуара в Казахстане.

Обсуждение

Развитие саксофонного исполнительства в Казахстане представляет собой

сложный и многоплановый процесс, отражающий взаимодействие национальных традиций и мировых тенденций музыкального искусства. В творчестве казахстанских композиторов саксофон приобретает особое значение как инструмент, способный объединять различные эстетические и стилистические направления — от академических до джазовых и этнофольклорных. Такое взаимодействие обусловило формирование самобытного национального типа саксофонного репертуара, в котором фольклорные интонации и современные композиторские приемы сочетаются в единой художественной системе.

Жанрово-стилевой синтез проявляется в обращении к формам от концерта и сонаты до камерных ансамблей и миниатюр. Композиторы переосмысляют традиционные структуры через импровизационность, модальность и ритмическую свободу, отражая обновление академического языка XXI века. Активно используются переложения, транскрипции и обработки произведений для других инструментов, что расширяет саксофонный репертуар и усиливает взаимодействие академической, народной и массовой музыкальной культуры.

Вопросы современного саксофонного исполнительства, техники игры и методов звукоизвлечения получили освещение в трудах зарубежных исследователей и педагогов-саксофонистов, среди которых Мария Беговатова (Беговатова), Антонина Понькина (Понькина), Надя Моура и София Серра (Moura, Nádia, and Sofia Serra), Энис Укшини и Йорис Диркс (Ukshini, Enis, and Joris Dirckx), Рафаэль Рамирес, Амоури Хазан, Эмилия Гомес, Эстебан Маэстре и Ксавьер Серра (Ramirez et al.), Кристин Чаритон, Джон Г. Холдэн, Ричард Дж. Ягацински и Джон О. Эллиотт (Charyton, C. et al.), Коэн Дрис, Вальтер Винкен, Йохан Лекс, Даниэль Шуэрманс и Йорис Диркс (Dries, K. et al.), Пабло Рьера, Мартин Проссиа и Мануэль Эгия (Riera, Pablo E., Martin Proscia, and Manuel C. Eguia). Эти исследования значительно расширяют представления о закономерностях развития саксофонной исполнительской практики.

Проблемы жанра и стиля в музыке освещены в ряде научных исследований, посвященных теории жанра, в частности, в трудах Виктора Цуккермана (Цуккерман), Евгения Назайкинского (Назайкинский), Льва Мазеля (Мазель). Опираясь на концепции указанных исследователей, жанр можно определить как сложную, многоуровневую систему, в которой различные элементы взаимосвязаны и организованы в определенной иерархии. Соотношение этих элементов изменяется под воздействием как индивидуальных особенностей композитора (стиля, мировоззрения, художественного мышления), так и внешних факторов (исторической эпохи, культурной и социальной среды).

Вопросы жанрово-стилевой классификации в саксофонной и концертно-инструментальной музыке получили отражение в исследованиях Антонины Понькиной (Понькина), Галии Акпаровой (Акпарова), Валерии Недлиной (Недлина), Вей Ханья (Хань), Татьяны Харламовой (Харламова), Айзады Нусуповой (Нусупова).

Антонина Понькина предлагает многоуровневую классификацию жанров саксофонной музыки по ряду критериев: тип исполнения (соло, ансамбль, оркестр, оркестровые партии), жанр (миниатюра, соната, сюита, концерт, фантазия, рапсодия), стиль (академический, джазовый), исторический период (вторая половина XIX — XXI век), национальная принадлежность, коммуникативная функция (программная/непрограммная) (Понькина 15).

Выбор критериев анализа музыки определяется задачей исследования:

для социальной природы применяются одни подходы, для межвидовых связей — другие. Как отмечает, Евгений Назайкинский «для полной характеристики музыкального произведения целесообразно использовать все возможные критерии и системы классификации. Ведь они не противоречат, а лишь дополняют друг друга» (Назайкинский 91). Анализ источников показывает разрозненность изучения саксофонного исполнительства; в отечественном музыкознании отсутствует комплексная жанрово-стилевая классификация, репертуар недостаточно изучен в контексте национальной культуры, не раскрыты его типология, стилевые формы и художественная значимость.

Несмотря на научную ценность имеющихся исследований и разнообразие подходов, теоретическое и историческое осмысление жанрово-стилевой структуры саксофонного репертуара до настоящего времени не сформировалось в целостную научную концепцию. Это определяет актуальность настоящего исследования, направленного на разработку жанрово-стилевой классификации произведений для саксофона, а также выявление их генезиса, типологических особенностей и основных направлений развития.

Результаты

Представленная в работе жанрово-стилевая систематизация произведений казахстанских композиторов для саксофона основывается на комплексе взаимосвязанных критериев, отражающих специфику жанрового существования данного репертуара. Предлагаемая классификация опирается на совокупность жанрообразующих признаков, включающих условия бытования произведений, их функциональное назначение, тип композиционной структуры, генезис музыкального текста и характер исполнительской организации.

Первым определяющим критерием выступают условия бытования и предназначение произведения. В саксофонном репертуаре принципиально различаются сочинения концертного и педагогического назначения. Концертные произведения ориентированы на сценическое воплощение, предполагают развернутую драматургию, авторское высказывание и раскрытие виртуозно-тембрового потенциала инструмента. Сочинения учебно-педагогической направленности, включая обработки и переложения, обусловлены задачами профессионального становления исполнителя, что отражается в их фактуре, технике и стилистике. Так, функциональный аспект непосредственно влияет на жанрово-стилевые характеристики музыкального материала.

Вторым критерием является композиционно-жанровый тип произведения, предполагающий разграничение сочинений крупной и малой формы. Крупные формы (концерт, соната) связаны с традицией академических жанров, цикличностью, развитой драматургией и масштабностью музыкального высказывания. Малые формы (пьесы) ориентированы на концентрированное выражение одного образа или состояния, жанровую характерность и камерность художественного решения. Данное разграничение фиксирует не только количественные параметры, но и различные модели музыкального мышления.

Третий критерий связан с происхождением музыкального текста и степенью авторской переработки материала. Выделение группы обработок, переложений, транскрипций и аранжировок обусловлено особым типом художественного взаимодействия с первоисточником, нередко основанным на казахской народной музыке. В подобных сочинениях формируется специфическая жанрово-стилевая,

сочетающая элементы традиционного материала и индивидуального композиторского переосмысления, что предполагает иные принципы тембрового, ладового и фактурного решения.

Четвертый критерий определяется исполнительским составом и характером музыкального взаимодействия. Разделение сольных и ансамблевых произведений отражает различие фактурных и тембровых подходов, способов организации музыкального диалога. Ансамблевое письмо предполагает полифоничность, распределение функций между партиями и иные принципы звуковой организации, что определяет становление самостоятельного жанрово-стилевого канона в саксофонной музыке.

В результате, предлагаемая систематизация представляет собой функционально-жанровую модель, учитывающую как композиционные особенности произведений, так и специфику их исполнительского и культурного существования.

Комплекс критериев позволяет рассматривать саксофонный репертуар как систему жанровых и стилевых разновидностей, обусловленных спецификой инструмента и задачами композиторов. Дополнительно учитываются стиль, период, национальность, программность, что расширяет культурно-исторический контекст. Дополнительно учитываются стилевая направленность произведений (академическая или эстрадно-джазовая), исторический период и характер образного содержания (программный или непрограммный), что значительно расширяет культурно-исторический контекст.

За время существования академического исполнительства на саксофоне в Казахстане, которое насчитывает более 45 лет, был сформирован уникальный репертуар, вбирающий произведения различных жанров и стилей. Это стало возможным благодаря активному сотрудничеству педагогов, композиторов и исполнителей. Репертуар для саксофона содержит оригинальные сочинения для сольного исполнения и ансамблей, а также обработки, транскрипции и переложения, созданные на основе материалов казахской народной музыки. В этой связи представляется целесообразным осуществить жанрово-стилевую систематизацию произведений казахстанских композиторов для саксофона, что позволит структурировать и глубже осмыслить музыкальный материал с учетом особенностей исполнительской специфики инструмента:

1. произведения крупной формы (концерт, соната);
2. произведения малой формы (пьеса);
3. обработки, переложения, транскрипции и аранжировки (в педагогической деятельности);
4. произведения для ансамбля (различные инструментальные составы саксофонистов).

1. Произведения крупной формы (концерты, сонаты), создаваемые для саксофона в сопровождении духового, камерного или симфонического оркестра, а также фортепиано, в казахстанской композиторской практике представлены сравнительно немногочисленными образцами. Вместе с тем именно данный блок репертуара обладает принципиальным значением в становлении академической традиции саксофонного исполнительства. В соответствии с обозначенными критериями – функционального назначения, жанрового типа, исполнительского состава, стилевой направленности и исторического этапа – сочинения крупной формы следует рассматривать как важную часть концертной практики, в которой раскрываются художественные

возможности инструмента и формируется его темброво-драматургическая трактовка. В музыкальной культуре Казахстана крупная форма связана с освоением саксофона в академической практике и отражает эволюцию национального репертуара.

Одним из наиболее значительных образцов является *«Концерт для саксофона и симфонического оркестра»* (1985) Куддуса Кужамьярова, отличающийся самобытным художественным языком и ярко выраженной национально-стилевой характерностью, восходящей к уйгурской музыкальной традиции. Создание произведения относится к раннему этапу формирования академической школы саксофонного исполнительства в Казахстане, когда инструмент только осваивался в профессиональной концертной сфере. Премьера состоялась в 1985 году в Казахской государственной академической филармонии имени Жамбыла.

С точки зрения жанрово-композиционной организации данное произведение соотносится с европейским инструментальным концертом: структура выстроена по принципу сонатного аллегро, предполагающему тематический контраст и развитую драматургию. Жанр концерта открывает Куддусу Кужамьярову богатые возможности для масштабного художественного высказывания и показа уйгурского музыкального национального своеобразия. В избранном сочинении это проявляется в обращении к модально-ладовым структурам, переменной метроритмике, а также в продуманной оркестровке, раскрывающей тембровые ресурсы саксофона в сопровождении симфоническим оркестром. В результате возникает яркий художественный образ, в котором интонационные особенности уйгурской музыки органично сочетаются с концертной формой. Особую роль в формировании целостного восприятия играет выразительный контраст между главной и побочной темой, который служит как композиционным средством, так и носителем философского содержания, противопоставление динамичного начала и созерцательного, понятию восточной эстетики, основанной на идее гармонии противоположностей.

Концерт, как и многие другие сочинения Куддуса Кужамьярова, отличается образной насыщенностью, широтой художественного замысла и сосредоточенностью на эмоциональном воздействии на слушателя. Оркестровая ткань произведения выстроена с тщательной проработкой деталей и отражает продуманный подход к сочетанию тембровых красок. Солирующая партия саксофона раскрывает богатый выразительный потенциал инструмента, его способность передавать яркие эмоциональные состояния посредством тембра, интонации и артикуляционных приемов. Концерт К. Кужамьярова для саксофона сочетает импровизационность, виртуозность и выразительность, отражая влияние уйгурской музыки: принципы мукама, цикличность, монодийность, песенно-танцевальные интонации.

Таким образом, «Концерт для саксофона и симфонического оркестра» (1985) представляет собой академическое концертное сочинение крупной формы, созданное первым уйгурским профессиональным композитором во второй половине XX века, предназначенное для саксофона с симфоническим оркестром и относящееся к непрограммному типу произведений.

Двойной концерт-импровизация для саксофона-альта и фортепиано с оркестром (1986), созданный молодым казахстанским композитором Рафаэлем Байдалиным в качестве дипломной работы в Алма-Атинской государственной консерватории имени Курмангазы, представляет

собой яркий образец стилистического синтеза и экспериментального подхода к жанру инструментального концерта. Произведение, отличающееся оригинальным составом исполнителей и принципиально новым способом организации музыкального материала, по праву может рассматриваться как одно из первых проявлений импровизационно-интонационного типа мышления в контексте академической саксофонной музыки Казахстана конца XX века.

Сочинение состоит из двух частей, в каждой из которых органично сочетаются элементы казахского мелоса и импровизации. Особый интерес представляет структура концертной формы, основанной на чередовании оркестровых эпизодов и обширных импровизационных вставок солирующих инструментов. Важной особенностью композиции является предоставление солистам (альт-саксофонисту и пианисту) значительной творческой свободы, где композитор ограничивается обозначением гармонической схемы, базирующейся на джазовых аккордах.

Импровизационные эпизоды являются важной составляющей формы произведения и участвуют в раскрытии его художественного содержания, подчеркивая сложность музыкального языка и разнообразие возможных исполнительских трактовок. Особое значение в плане исполнительской интерпретации «Двойного концерта-импровизации для саксофона-альта и фортепиано с оркестром» Рафаэля Байдалина принадлежит Батырхану Шукенову — первому выпускнику Алма-Атинской государственной консерватории по классу саксофона, осуществившему премьерное и, по настоящее время, единственное исполнение данного произведения.

Несмотря на оригинальность замысла и художественную значимость произведения для музыкальной культуры Казахстана, концерт не получил широкого распространения. В настоящее время партитура Двойного концерта-импровизации существует исключительно в рукописном виде и хранится в архиве Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Отсутствие изданной партитуры, аудиозаписей и аналитических исследований обусловило фактическое выпадение сочинения из современного исполнительского и научного оборота. В доступных источниках не зафиксированы даже документально подтвержденные сведения о наличии этого сочинения, что свидетельствует о существенном пробеле в изучении национального саксофонного репертуара. В этой связи задача научного осмысления и издания Двойного концерта-импровизации Рафаэля Байдалина представляется важной и актуальной, так как позволит включить его в концертную практику, а также дополнить представления о развитии репертуара для казахстанского саксофона в конце XX века.

Особый интерес представляет тот факт, что значительная часть сольного материала в рассматриваемом сочинении, особенно партия саксофона, построена на принципе свободной импровизации, что нехарактерно для академической композиторской практики Казахстана. Рафаэль Байдалин ограничивается лишь кратким изложением основного тематического материала в начале произведения, после чего предлагает солистам импровизировать на основе заданной джазовой аккордовой последовательности.

С позиции обозначенных критериев данное сочинение относится к крупной форме. По составу исполнителей Двойной концерт-импровизация написан для саксофона-альта и фортепиано с оркестром, что расширяет традиционную форму жанра инструментального концерта и выводит саксофон за рамки стандартного «солист — оркестр» взаимодействия.

В жанровом отношении сочинение опирается на концертную форму,

однако трансформирует ее за счет импровизационного принципа развития. С точки зрения стилевой направленности это произведение демонстрирует синтез академической традиции высказывания и джазового мышления, что проявляется в гармоническом языке, свободе формы и характере солирующих эпизодов.

В отношении генезиса музыкального материала произведение является оригинальным авторским сочинением, не связанным с переработкой конкретного фольклорного источника, однако интонационно опирающееся на элементы казахского мелоса. В нем сохраняются лишь образные ассоциации с казахской музыкой, что потребовало соответствующего интонационно-тематического и ритмического оформления.

В системе жанрово-стилевой классификации данное произведение можно рассматривать как яркий образец концертной крупной формы с оригинальной структурой, сочетающей классическую структуру инструментального концерта с импровизационным типом мышления. «Двойной концерт-импровизация» демонстрирует значительное расширение исполнительских возможностей саксофона, усложнение жанровых форм и отражает переход казахстанского саксофонного репертуара к более сложным и художественным формам на этапе его становления и развития.

Концерт для саксофона и духового оркестра From KZ (2014) Юлии Лебедевой представляет собой музыкальное посвящение родной земле, ее культуре и традициям. В произведении композитор обращается к интонационному строю и ритмическим формулам казахского фольклора, опираясь на темы народной песни и кюя. Фольклорные истоки проявляются как в мелодическом и ладовом строе, так и в особенностях оркестрового колорита. Произведение отличается цельностью музыкального замысла, выразительной тематикой и оригинальными композиционными решениями. Использование элементов импровизационности и вариативности придает звучанию динамичность и естественность развития музыкального материала.

Музыкальный язык концерта основан на характерных особенностях казахского фольклора. Эпичность интонационного склада, разнообразие ладовых структур, включая диатонические лады с элементами пентатоники, использование нетерцовых созвучий, переменного метра, триольных и пунктирных ритмов, а также ритмического остинато формируют образно-выразительную сферу, в которой реализуются основные идейно-художественные принципы произведения.

Первоначально сочинение было создано для тубы и духового оркестра. Однако высокая степень технической сложности сольной партии и ее нетипичная для тубы фактура побудили композитора к пересмотру первоначального замысла. По воспоминаниям Юлии Лебедевой, идея переложения концерта для группы саксофонов (альта, сопрано и баритона) принадлежала дирижеру Канату Ахметову, который отметил, что подобное решение обеспечит произведению своеобразное тембровое звучание.

В результате была сформирована необычная для академической традиции форма — концерт для одного исполнителя, использующего три различных инструмента саксофонной группы. Подобный тип инструментовки встречается в мировой практике исключительно редко, поскольку исполнительская специализация, как правило, ограничивается одним видом инструмента. Таким образом, концерт Юлии Лебедевой может быть охарактеризован как новаторский как в исполнительском, так и в композиционном аспекте.

Произведение «From KZ» написано в трехчастной форме. Его премьера состоялась в 2016 году на сцене Казахской государственной академической филармонии имени Жамбыла в исполнении солиста Арухата Мусаипова («Концерт для саксофона и духового оркестра «From KZ», YouTube) и Государственного академического симфонического оркестра имени Толепбергена Абдрашева под управлением дирижера Каната Ахметова. Трактовка произведения отличалась высоким уровнем технического мастерства и глубоким осмыслением авторского замысла, что получило положительный отклик у слушателей.

Распределение инструментов по частям произведения является обоснованным и определяется их индивидуальными тембровыми характеристиками. Первая часть исполняется на альт-саксофоне, отличающемся ярким и насыщенным звучанием. Вторая основана на казахской народной песне «Бір бала» и передает состояние лирического созерцания, что обусловило использование сопрано-саксофона. В третьей части звучит казахский танец «Қара жорға», представленный с эмоциональной динамикой и выразительным ритмом; здесь применяется баритон-саксофон, тембр которого подчеркивает энергичный характер финала.

С позиции разработанных критериев данное сочинение относится к произведениям крупной формы и широко функционирует в сфере концертной практики. По жанровой принадлежности это инструментальный концерт, однако его композиционная и тембровая концепция существенно расширяет традиционное понимание жанра. Исполнительский состав — солист, использующий три разновидности саксофона (альт, сопрано, баритон), в сопровождении духового либо симфонического оркестра — весьма необычен. Он свидетельствует о новаторском подходе Юлии Лебедевой, где тип концертного взаимодействия основывается на тембровой сменяемости и становится важным драматургическим фактором в развитии музыкального материала.

С точки зрения стилевой направленности произведение органично сочетается с академической традицией концертного жанра. Здесь заметно введение фольклорно-интонационных оборотов казахской музыки в ладовую основу, метроритмику и основной тематический материал, что позволяет при анализе текста выявить глубокую связь произведения с интонационным словарем казахского фольклора.

В отношении генезиса текста сочинение представляет собой оригинальное авторское произведение, основанное не на прямой обработке конкретного источника, а на творческом переосмыслении характерных интонаций казахской народной музыки, которые формируют центральный тематический блок и определяют интонационный облик произведения.

Концерт «From KZ» отражает современный этап развития казахстанского саксофонного репертуара, характеризующийся существенным расширением технических возможностей инструмента, поиском новых тембровых решений и стремлением к синтезу национальных и академических традиций.

Таким образом, в рамках жанрово-стилевой классификации произведение Юлии Лебедевой может быть определено как концерт крупной формы с национально ориентированной интонационной основой и новаторской исполнительской концепцией. В контексте эволюции саксофонного искусства Казахстана данный концерт демонстрирует переход к более сложным композиционным формам, расширение состава и функциональных возможностей инструмента, а также утверждение в академической концертной практике.

Соната для альт-саксофона и фортепиано (2012) Артура Оренбургского является ярким примером органичного объединения классической музыкальной формы с выразительными средствами джаза (Оренбургский). Это произведение демонстрирует тонкое взаимодействие академической традиции и свободы импровизации, характерной для джазового стиля, в котором композитору удалось сохранить структурную строгость сонатной формы, при этом произведение звучит свежо и современно благодаря смелым гармоническим решениям, ярким контрастам и легкости восприятия.

Произведение представляет особую ценность, поскольку на сегодняшний день является единственной сонатой для саксофона и фортепиано, написанной казахстанским композитором. Структура сочинения опирается на классическую трехчастную форму, однако Артур Оренбургский наполняет ее джазовыми интонациями и ритмическими моделями, что сообщает музыкальной ткани выразительность и внутреннюю подвижность. В сонате отчетливо проявляются элементы свинга, босса-новы и джазовой баллады, которые оживляют тематический материал и формируют его импровизационную природу.

Новаторский подход проявляется и в гармоническом языке, где композитор использует созвучия, выходящие за рамки традиционной терцовой структуры, в том числе интонационные особенности казахских мелодий. Это придает сонате своеобразный национальный колорит.

Таким образом, произведения крупной формы закрепляют саксофон в академической практике, объединяют европейские принципы с национальной традицией и отражают его профессиональное становление. Наиболее полно это проявляется в сонате и концерте, где раскрываются авторский замысел, национальная специфика и развитие выразительных возможностей инструмента. В жанрово-стилевой системе саксофонного репертуара данный блок представляет наиболее масштабный и концептуально значимый уровень, определяющий вектор дальнейшего развития академического саксофонного искусства в Казахстане.

2. Произведения малой формы включают пьесы, предназначенные для сольного исполнения в сопровождении фортепиано или оркестра, которые отличаются четкостью формообразования, камерной выразительностью применяемые как в концертной, так и учебно-ознакомительной исполнительской практике. На сегодняшний день в репертуаре саксофонистов произведения данного жанрового направления представлены в ограниченном количестве. Их можно классифицировать в зависимости от источника используемого музыкального материала:

— произведения, основанные на оригинальном авторском тематизме, в частности, пьесы для саксофона композиторов Балнур Кыдырбек, Данары Мусахан, Григория Мектакса, Дмитрия Останьковича, Маулета Рахимбаева, Тлеса Кажгалиева, Александра Романова, Куата Шильдебаева, Марата Сутюшева, Жанель Ынтыкбаевой, Артура Оренбургского, Алиби и Серикжана Абдинуровых, Марины Жухановой и др.;

— произведения, созданные на основе интонационного материала казахской народной музыки (Елена Никонова, Алиби Абдинуров, Артур Оренбургский, Александр Федянин, Алексей Пестов и др.).

В рамках жанрово-стилевой классификации произведений для саксофона малой формы целесообразно дифференцировать на пьесы и миниатюры, исходя из ряда композиционно-драматургических признаков:

— к миниатюрам относятся сочинения с лаконичной формой, сосредоточенные на раскрытии преимущественно одного образа или эмоционального состояния, как правило, с простой структурой и ограниченным тематическим развитием, как, например: «Адажио» Артура Оренбургского, «Баллада» Данары Мусахан, «Жайлау» Александра Романова, «Сылдырмақ», «Шашу» и «Вокализ» Алиби Абдинурова и другие.

— пьесы, в свою очередь, характеризуются более развернутой формой, наличием контрастных разделов, вариационного или импровизационного развития материала и большей драматургической насыщенностью. Таким образом, различие определяется не только объемом, но и типом музыкального мышления, степенью тематической разработки и структурной организации, как, например: Вариация на тему казахской народной песни «Құсни Қорлан», «Концертная пьеса для альт-саксофона и фортепиано», «Пьеса-вариация для тенор-саксофона и фортепиано» Артура Оренбургского, «Восточная красавица» Марины Жухановой, «Две пьесы для саксофона» Александра Романова и другие.

Малые формы ориентированы на концертно-педагогическую практику, способствуют развитию техники, звукоизвлечения и интерпретации; преобладают сочинения для саксофона с фортепиано и ансамбли. Особо выделяются авторские произведения и опирающиеся на казахский фольклор, где реализуется его вариационное переосмысление. Стиль варьируется от академического до джазового; их становление связано с расширением репертуара и выразительных возможностей саксофона в конце XX — начале XXI века.

Таким образом, произведения малой формы в системе саксофонного репертуара Казахстана выполняют важную структурообразующую функцию. Они способствуют закреплению инструмента в образовательной и концертной среде, обеспечивают жанровое разнообразие. В процессе развития отечественного саксофонного искусства произведения малой формы отражают постепенное становление традиции, в которой соединяются академические классические формы, элементы фольклора и современные композиторские приемы.

3. Обработки, переложения, транскрипции и аранжировки для саксофона произведений казахстанских композиторов, играют существенную роль в развитии исполнительской практики саксофониста, расширяя художественные и технические границы инструмента. В этой связи Николай Давыдов предлагает классификацию транскрипторских жанров, выделяя среди основных три:

1. Переложение — редакция произведения, предполагающая изменение фактуры оригинала без искажения авторского текста для приведения в соответствие с возможностями конкретного инструмента;

2. Транскрипция — редакция, допускающая «досочинение» фрагментов на оригинальном материале, изменение ритма, отдельных голосов, регистровые перестановки и т.д.;

3. Концертная транскрипция — редакция, допускающая свободное развитие тематизма оригинала, трансформацию фактуры, ритма, артикуляции, досочинение голосов, изменение структуры и т.д. (Давыдов 15).

В отечественной музыкальной практике особое значение имеют переложения сочинений казахстанских композиторов, а также образцов традиционной народной музыки, адаптированных для саксофона как в сольном, так и в ансамблевом исполнении. Важным направлением репертуарного расширения являются

транскрипции произведений, изначально написанных для других инструментов, — а также вокальных сочинений. Яркими примерами таких произведений являются «Квартет» Газизы Жубановой (струнный квартет), «Толгау» Мукана Тулебаева (скрипка), «Қаракемер» Куата Шильдебаева (кыл кобыз), «Пьеса» Айнур Жумадильдиной (прима кобыз), «Акку» Нургисы Тлендиева (домбра), «Боз Шолак» Курмангазы (домбра), «Шолпан» Евгения Брусиловского (вокал) и т.д. Подобные обработки способствуют включению в саксофонную исполнительскую практику музыкального материала, ранее не связанного с данным инструментом. Следует отметить, обработки, переложения, транскрипции и аранжировки для саксофона в данной работе преимущественно рассматривается в контексте педагогической практики и ориентирован на формирование устойчивого репертуарного фонда, соответствующего современным требованиям профессионального музыкального образования.

В этом контексте отдельное внимание заслуживает деятельность Игоря Шубина, внесшего значительный вклад в развитие данного направления. Его многочисленные транскрипции и переложения произведений казахстанских авторов и народных мелодий для саксофона отличаются высоким уровнем художественной и технической адаптации, и широко применяются в образовательной и концертной среде. Одним из значимых работ в пропаганде произведений казахстанских композиторов, является нотный сборник Игоря Шубина, где он выступает в качестве транскриптора и редактора-составителя.

Представленные произведения не содержат полной редакции первоисточника. В них внесены лишь минимальные изменения, включающие штриховую обработку, подбор тональности и диапазона, а также внесение изменений, направленных на оптимизацию исполнения на саксофоне.

Наряду с этим существуют сочинения, требующие значительной редакционно-аранжировочной переработки, включая адаптацию исходного материала для саксофона и его последующее комплексное переосмысление. К числу подобных примеров относятся работы Игоря Шубина, осуществляющего транскрипции произведений для нескольких саксофонов и создающего ансамблевые версии с сохранением выразительных и стилистических характеристик оригинала.

4. Произведения для ансамбля саксофонистов (дуэты, трио, квартеты, квинтеты) и смешанных инструментальных составов. В репертуаре саксофониста представлены произведения в творчестве ряда современных композиторов и педагогов, в том числе Артура Оренбургского, Алиби Абдинурова, Жанель Ынтыкбаевой и Игоря Шубина. Их музыкальное наследие демонстрирует широкий спектр художественных решений, охватывающих различные стилевые направления — от классической до джазовой традиции — с активным обращением к интонационным и ритмическим особенностям казахской народной музыки.

Основные положения

— жанрово-стилевая классификация саксофонной музыки в творчестве казахстанских композиторов основывается на совокупности жанрообразующих признаков, включающих функциональное назначение произведения, условия его концертного или педагогического применения, тип исполнительской организации, характер музыкального высказывания и интонационно-стилевую направленность. В соответствии с теоретическими принципами жанра,

разработанными в отечественном музыкознании (Назайкинский), жанр рассматривается как исторически сложившийся способ художественной реализации, обусловленный формой функционирования произведения в культуре. С этой позиции саксофонный репертуар Казахстана демонстрирует многослойность современного музыкального мышления, в котором взаимодействуют академическая традиция, фольклорные источники и элементы джазовой стилистики;

— в анализируемых произведениях саксофон характеризуется широким спектром функциональных и стилевых возможностей. Его тембровое разнообразие и технический потенциал обеспечивают реализацию различных жанровых форм — от сольного концертного высказывания до ансамблевого взаимодействия, от академического инструментального концерта до сочинений с импровизационными чертами. В результате саксофон используется в различных формах исполнительской практики, что подтверждает его универсальность в национальном репертуаре.

— сформировавшийся корпус произведений охватывает основные жанровые формы, закрепленные в академической традиции (концерт, соната), а также малые формы (пьесы, миниатюры), транскрипции, обработки и ансамблевые композиции. Разграничение этих разновидностей осуществляется с учетом особенностей композиционного строения, развития музыкального материала, исполнительского состава и принципов его обработки, что соответствует основам жанровой классификации.

— существенным фактором жанрово-стилевой специфики является интонационная опора на казахскую песенно-инструментальную традицию. Обращение к характерным ладовым, мелодическим и ритмическим моделям формирует национальную окраску произведений и определяет их стилевую самобытность. В данном случае фольклор выступает не как объект прямого цитирования, а как интонационная основа художественного переосмысления.

— значительную роль в становлении репертуара сыграла педагогическая деятельность, которая обусловила активное развитие жанра переложений, обработок и транскрипций. Данные направления реализуются в учебной и концертной практике, содействуя утверждению саксофона в академической традиции и расширению спектра жанров, в которых раскрываются его выразительные возможности.

Заключение

Жанрово-стилевая классификация саксофонной музыки в творчестве казахстанских композиторов отражает многогранность современного музыкального мышления. Саксофон выступает как универсальное средство художественного выражения, активно используемое как в оригинальных сочинениях, так и в обработках, переложениях и транскрипциях, что способствует раскрытию его выразительных возможностей, а также расширению спектра художественных форм и интерпретационных подходов.

Развитие репертуара для саксофона в Казахстане стало возможным благодаря тесной связи композиторской практики с педагогической деятельностью. Это взаимодействие способствовало систематизации исполнительского материала, расширению методической базы и включению новых произведений в образовательные и концертные программы. Вклад казахстанских авторов в формирование национального саксофонного репертуара обусловил не только жанровое и стилистическое

обогащение музыкальной культуры, но и повышение статуса саксофона как полноправного академического инструмента. Эти процессы сыграли существенную роль в становлении современной исполнительской школы и развитии профессионального саксофонного образования.

В результате проведенного исследования установлено, что процесс формирования саксофонного репертуара в Казахстане обусловлен взаимосвязью композиторского стиля и исполнительской традиции. Данное взаимодействие определяет как художественные принципы организации музыкального материала, так и характер интерпретации произведений.

Осуществленный анализ позволил выявить, что современная саксофонная литература демонстрирует тенденцию к синтезу национальных интонационных основ с современными композиционными приемами, что способствует расширению жанрово-стилевого диапазона и обновлению выразительных возможностей инструмента. Исполнительская практика, в свою очередь, выступает активным фактором развития репертуара, стимулируя появление произведений, ориентированных на индивидуальные технические и тембровые особенности саксофона.

Таким образом, результаты исследования подтверждают необходимость комплексного рассмотрения саксофонного искусства как единой системы, включающей композиторское творчество, исполнительскую интерпретацию и педагогическую традицию. Такой подход позволяет более глубоко осмыслить процессы становления и эволюции национального саксофонного репертуара и определить перспективные направления его дальнейшего развития.

Следует отметить, что произведения для саксофона отечественных композиторов отличаются широким жанрово-стилевым спектром, отражающим развитие национального исполнительского искусства и его взаимодействие с современными мировыми тенденциями. Формирование саксофонного репертуара в Казахстане происходило на стыке академической традиции и народно-интонационной основы, что определило своеобразие его жанровой структуры и стилистического диапазона.

Важнейшей особенностью этого репертуара является синтез национального мелоса с современными композиционными техниками, проявляющийся как в камерно-инструментальных формах (пьесы, вариации, фантазии), так и в крупных жанрах — концертах и сонатах. Подобное объединение позволяет выявить новые тембровые возможности саксофона, адаптируя его звучание к интонационно-ритмической специфике казахского фольклора. Отметим, что формирование национального стиля в произведениях для саксофона осуществлялось в процессе взаимодействия и взаимопроникновения музыкальных традиций, что проявилось в обращении казахстанских композиторов к формам и композиционным принципам, выработанным в западноевропейской музыкальной практике и адаптированным к интонационно-образной системе традиционной музыкальной культуры.

Жанрово-стилевое своеобразие произведений определяется также и художественной многоплановостью: от лирико-поэтических пьес, основанных на народных песенных интонациях, до концептуальных сочинений концертного типа, ориентированных на симфонические методы развития. В некоторых произведениях заметно влияние джазового и импровизационного начала, проявляющегося в свободной метроритмике, использовании блюзовых оборотов и характерной интонационной выразительности.

Таким образом, жанрово-стилевое разнообразие произведений для саксофона в Казахстане отражает процесс формирования национальной композиторской школы, где саксофон становится не только средством исполнительского выражения, но и инструментом взаимообогащения традиции и современности. Такая самобытность свидетельствует о высокой степени художественной адаптации инструмента к национальному контексту и его значимой роли в развитии отечественной инструментальной музыки.

Перспективным направлением дальнейших исследований является комплексное изучение исполнительских интерпретаций произведений казахстанских композиторов с целью выявления индивидуальных подходов к звуковой организации, артикуляции, тембровой дифференциации и средств воплощения национальных интонационных моделей. Особое значение приобретает также анализ соотношения национального мелоса и современных композиционных техник, определяющих своеобразие казахстанской школы саксофонного искусства.

Вклад авторов:
Азамат Иманбаев – сбор архивных материалов и опубликованных источников, беседа с преподавателями класса саксофона Казахской национальной консерватории имени Курмангазы и композиторами Казахстана, подготовка текста статьи, оформление списка источников.

Айзада Нусупова – корректировка плана статьи, систематизация материала, научная и литературная редакция текста, углубление содержания, подготовка аннотации.

Авторлардың қосқан үлесі:
Азамат Иманбаев – мұрағаттық материалдар мен жарияланған дереккөздерді жинау, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының саксофон сыныбы оқытушыларымен және Қазақстан композиторларымен сұхбаттасу, мақала мәтінін дайындау және дереккөздер тізімін ресімдеу.

Айзада Нүсіпова – мақала жоспарын түзеу, материалды жүйелеу, мәтінді ғылыми және әдеби редакциялау, мазмұнын тереңдету, аңдатпа дайындау.

Contribution of the authors:
Azamat Imanbayev – collection of archival materials and published sources, interviews with saxophone teachers at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory and with Kazakhstani composers, preparation of the article text, and formatting of the reference list.

Aizada Nussupova – revision of the article plan, organization of the material, scientific and literary editing of the text, deepening of the content, preparation of the abstract.

Список источников:

Акпарова, Галия. *Соната в камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана*. Астана: АФ АО «НЦ НТИ», 2013.

Беговатова, Мария. *Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента.* 2012. Казань, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, кандидатская диссертация.

Давыдов, Николай. *Методика переложений инструментальных произведений для баяна*. Москва: Музыка, 1982.

Дрис, Коэн, и др. «Влияние программы тренировки дыхательных мышц на функцию дыхания и музыкальные параметры у саксофонистов». *Journal of New Music Research*, т. 46, № 4, 2017, с. 381–393. DOI: 10.1080/09298215.2017.1358751.

«Концерт для саксофона и духового оркестра «From KZ» Юлии Лебедевой в исполнении оркестра и Арухат Мусаипова» *YouTube*, загружено автором Ю. Лебедевой, 30 ноября 2020, https://youtu.be/GHIwv8fJv78?si=uJB7oN0dCo3jePmp

Мазель, Лев. *Вопросы анализа музыки*. Москва: Сов. композитор, 1978.

Моура, Надя, и София Серра. «Самовосприятие саксофонистами движений тела при исполнении и обучении музыке: интервью-исследование». *Music Perception*, т. 41, № 3, 2024, с. 199–216. DOI: 10.1525/mp.2024.41.3.199. (на английском)

Назайкинский, Евгений. *Стиль и жанр в музыке*. Москва: ВЛАДОС, 2003.

Недлина, Валерия. *Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий.* 2017. Москва, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, кандидатская диссертация.

Нусупова, Айзада. *Жанр фортепианного концерта в творчестве композиторов Казахстана.* 2008. Алматы, Институт литературы и искусства им. М.О. Ауэзова. автореф. кандидатской диссертации.

Понькина, Антонина. *Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века.* 2022. Ростов-на-Дону, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, докторская диссертация.

Рамирес, Рафаэль, и др. «Выявление правил выразительных преобразований в джазовых исполнениях на саксофоне». *Journal of New Music Research*, т. 34, № 4, 2005, с. 319–330. DOI: 10.1080/09298210600578097. (на английском)

Рьера, Пабло Э. и др. «Сравнительное исследование мультифоники саксофона: музыкальный, психофизический и спектральный анализ». *Journal of New Music Research,* т. 43, № 2, 2014, с. 202–213. DOI: 10.1080/09298215.2013.860993. (на английском)

Укшини, Энис, и Йорис Диркс. «Влияние положения губ, силы давления губ и выдувного давления на строй и удобство игры мундштука альт-саксофона». *Applied Acoustics,* т. 199, 2022. DOI: 10.1016/j.apacoust.2022.109011. (на английском)

Укшини, Энис, и Йорис Диркс. «Измерение деформации и напряжений во времени на вибрирующем язычке саксофона». *Strain*, т. 59, № 3, 2023, с. 1–14. DOI: 10.1111/str.12437. (на английском)

Чаритон, Кристин, и др. «Историческая и фрактальная перспектива жизни и саксофонных соло Джона Колтрейна». *Jazz Perspectives,* т. 6, № 3, 2012, с. 311–335. DOI: 10.1080/17494060.2013.806031. (на английском)

Хань, Вей. «Концерт для саксофона в системі жанрів європейського інструментального мистецтва: типологічний аспект» [Концерт для саксофона в системе жанров европейского инструментального искусства: типологический аспект]. *Аспекти історичного музикознавства*, вып. XXXIX (39), 2025, с. 257–275. (на украинском)

Харламова, Татьяна. *Стилевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана.* 2019. Уфа, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова. кандидатская диссертация.

Цуккерман, Виктор. *Музыкальные жанры и основы музыкальных форм.* Москва: Музыка, 1964.

References

Akparova, Galiya. *Sonata v kamerno-instrumental'nom tvorchestve kompozitorov Kazakhstana [Sonata in Chamber-Instrumental Works of Kazakhstani Composers]*. Astana: AF AO "NTs NTI", 2013. (In Russian)

Begovatova, Mariya. *Sovremennoe ispolnitel'stvo na saksofone v aspekte rasshireniya zvukovykh vozmozhnostey instrumenta [Contemporary Saxophone Performance in the Context of Expanding the Instrument's Sonic Capabilities]*. 2012. Kazan, N.G. Zhiganov Kazan State Conservatory (Academy), PhD Thesis. (In Russian)

Charyton, Christine, et al. "A Historical and Fractal Perspective on the Life and Saxophone Solos of John Coltrane." *Jazz Perspectives* 6 (3). 2012. pp. 311 – 335. doi:10.1080/17494060.2013.806031.

Davydov, Nikolay. *Metodika perelozheniy instrumental'nykh proizvedeniy dlya bayana [Methods of Arranging Instrumental Works for Bayan]*. Moscow: Muzyka, 1982. (In Russian)

Dries, Koen, Walter Vincken, Johan Loeckx, Daniël Schuermans, and Joris Dirckx. "Effects of a Respiratory Muscle Training Program on Respiratory Function and Musical Parameters in Saxophone Players." *Journal of New Music Research* 46 (4). 2017. pp. 381 – 393. doi:10.1080/09298215.2017.1358751.

Han, Wei. «Kontsert dlya saksofona v systemi zhanriv yevropeys'koho instrumental'noho mystetstva: typolohichnyy aspekt» [Concert for Saxophone in the System of European Instrumental Genres: Typological Aspect]. *Aspects of Historical Musicology*, vol. XXXIX (39), 2025, pp. 257–275. (in Ukrainian)

Kharlamova, Tatyana. *Stilevye tendentsii v instrumental'nom tvorchestve sovremennykh kompozitorov Kazakhstana [Stylistic Trends in Instrumental Works of Contemporary Kazakhstani Composers]*. Ufa: Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, 2019. PhD dissertation in Art Studies. (In Russian)

"Koncert dlya saksofona i dukhovogo orkestra «From KZ» Yulii Lebedevoi v ispolnenii orkestra i Arukhat Musaipova." ["Concerto for Saxophone and Wind Orchestra "From KZ" by Yulia Lebedeva, performed by the orchestra and Arukhat Musaipov."] *YouTube*, uploaded by Y. Lebedeva, November 30, 2020, https://youtu.be/GHIwv8fJv78?si=uJB7oN0dCo3jePmp

Mazel', Lev. *Voprosy analiza muzyki [Questions of Music Analysis]*. Moscow: Sov. kompozitor, 1978. (In Russian)

Moura, Nádia, and Sofia Serra. "Saxophone Players' Self-perceptions about Body Movement in Music Performing and Learning: An Interview Study." *Music Perception,* vol. 41, no. 3, 2024, pp. 199–216. DOI: 10.1525/mp.2024.41.3.199.

Nazaykinskiy, Yevgeniy. *Stil' i zhanr v muzyke [Style and Genre in Music]*. Moscow: VLADOS, 2003. (In Russian)

Nedlina, Valeriya. *Puti razvitiya muzykal'noy kultury Kazakhstana na rubezhe XX–XXI stoletiy [Ways of Developing Musical Culture of Kazakhstan at the Turn of the 20th–21st Centuries].* Moscow: Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, 2017. PhD dissertation in Art Studies. (In Russian)

Nussupova, Aizada. *Zhanr fortepiannogo kontserta v tvorchestve kompozitorov Kazakhstana [The Genre of the Piano Concerto in the Works of Kazakhstani Composers].* Almaty: M. O. Auezov Institute of Literature and Arts, 2008. PhD dissertation in Art Studies. (In Russian)

Pon'kina, Antonina. *Evolyutsiya akademicheskoy muzyki dlya saksofona vtoroy poloviny XIX – nachala XXI veka [Evolution of Academic Music for Saxophone from the Second Half of the 19th to the Early 21st Century].* 2020. Rostov-on-Don, S. V. Rachmaninov Rostov State Conservatory, PhD Thesis. (In Russian)

Ramirez, Rafael, et al. "Discovering Expressive Transformation Rules from Saxophone Jazz Performances." *Journal of New Music Research* 34 (4). 2005. pp. 319 – 330. doi:10.1080/09298210600578097.

Riera, Pablo E. et al. 2014. "A Comparative Study of Saxophone Multiphonics: Musical, Psychophysical and Spectral Analysis." *Journal of New Music Research* 43 (2). 2014. pp. 202 – 213. doi:10.1080/09298215.2013.860993.

Tsukkerman, Viktor. *Muzykal'nye zhanry i osnovy muzykal'nykh form [Musical Genres and Fundamentals of Musical Forms].* Moscow: Muzyka, 1964. (In Russian)

Ukshini, Enis, and Joris Dirckx. "Influence of Lip position, Lip Force and Blowing Pressure on the Tuning and Playability of an Alto Saxophone Mouthpiece." *Applied Acoustics,* vol. 199, 2022. DOI: 10.1016/j.apacoust.2022.109011.

Ukshini, Enis, and Joris Dirckx. "Time-resolved Strain and Deformation Measurement on the Vibrating Saxophone Reed." Strain, vol. 59, no. 3, 2023, pp. 1–14. DOI: 10.1111/str.12437.

Азамат Иманбаев, Айзада Нүсіпова
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ САКСОФОНҒА АРНАЛҒАН ШЫҒАРМАЛАР: ЖАНРЛЫҚ-СТИЛЬДІК ЖІКТЕУ МӘСЕЛЕСІ

Аңдатпа. Қазақстандағы саксофондық орындаушылықтың дамуы отандық музыкалық өнерде жаңа бағыттың қалыптасуын көрсетеді. Бұл процестің маңызды факторы – орындаушылардың кәсіби қалыптасуына ықпал ететін ұлттық концерттік-оқыту репертуарының жасалуы болды. Саксофон дәстүрінің дамуына айтарлықтай үлес қосқан қазақстандық композиторлар: Құддыс Қожамияров, Юлия Лебедева, Рафаэль Байдалин, Артур Оренбургский, Әліби Әбдінұров, олардың шығармалары репертуарлық базаның қалыптасуына негіз болды. Сондай-ақ, педагог-саксофонистердің, атап айтқанда Игорь Шубиннің қызметі кәсіби мектеп пен педагогикалық дәстүрдің қалыптасуына ықпал етті. Зерттеу Қазақстан композиторларының саксофонға арналған шығармаларын жанрлық-стильдік жіктеумен қатар талдауға арналған. Жұмыстың *мақсаты* – отандық авторлардың шығармалары негізінде қазіргі заманғы саксофоншылардың орындаушылық репертуарының ерекшеліктерін анықтау, олардың орындаушылық тәжірибе дамуына әсерін зерттеу және қарастырылып отырған туындылардың жанрлық және стильдік белгілерін сипаттау. Зерттеу *методологиясы* кешенді тәсілге негізделген, оған аналитикалық және тарихи әдістер (мұрағаттық, ноталық және аудиоматериалдарды жинау мен талдау), сондай-ақ антропологиялық әдіс – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының саксофон мамандығы оқытушылары мен Қазақстан композиторларымен сұхбаттар кіреді. Зерттеу *нәтижелері* қазақстандық композиторлардың саксофон репертуарының жанрлық-стильдік алуандығын, заманауи композициялық ойлаудың ерекшелігімен сипатталатынын көрсетеді. Шығармаларда джаз гармониясы, импровизация элементтері, сондай-ақ қазақ халықтық шығармашылығының мелосы мен интонациялары қолданылады. Анықталған ерекшеліктер репертуардың көркемдік өзіндік сипатын дәлелдеп, ұлттық саксофон орындаушылығының одан әрі дамуы үшін жоғары әлеуеттің бар екендігін растайды.

Түйін сөздер: саксофон, репертуар, орындаушылық, Қазақстан композиторлары, жанрлық-стильдік жіктеу.

Дәйексөз үшін: Азамат, Иманбаев және Нүсіпова Айзада. «Қазақстан композиторларының шығармашылығындағы саксофонға арналған шығармалар: жанрлық-стильдік жіктеу мәселесі». *Central Asian Journal of Art Studies,* т.11, №1, 2026, 55–77 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1128

Алғыс: Авторлар Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының мұрағатына, Қазақстан композиторларына және саксофон сыныбының оқытушыларына, атап айтқанда, Юлия Лебедеваға, Артур Оренбургскийге, Бейбіт Дәлденбайға, Игорь Шубинге және Павел Серебрянниковке, көрсеткен қолдауы мен ұсынылған материалдары үшін алғыс білдіреді. Сондай-ақ авторлар «Central Asian Journal of Art Studies» журналының редакциялық алқасының және рецензенттердің қолдауы мен құнды ескертпелері үшін алғыс білдіреді.

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

Azamat Imanbayev, Aizada Nussupova
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

WORKS FOR SAXOPHONE IN THE COMPOSITIONS OF KAZAKHSTANI COMPOSERS: TOWARDS THE PROBLEM OF GENRE AND STYLE CLASSIFICATION

Abstract. The development of saxophone performance in Kazakhstan reflects the emergence of a new direction within the national musical art. A crucial factor in this process has been the creation of a national concert and educational repertoire, which supports the professional growth of performers. Kazakhstani composers: Kuddus Kuzhamyarov, Yuliya Lebedeva, Rafael Baidalin, Artur Orenburgsky, and Alibi Abdinurov, have made a significant contribution to the development of the saxophone tradition, with their works forming the foundation of the repertoire base. Saxophone pedagogues, notably Igor Shubin, have also played a vital role, fostering the formation of a professional school and pedagogical continuity. This study is dedicated to the analysis of saxophone works by Kazakhstani composers, followed by their genre and stylistic classification. The *aim* is to identify the distinctive features of the contemporary saxophonist's repertoire based on works by domestic authors, to determine their role in the development of performance practice, and to characterise the genre and style traits of the compositions examined. The research *methodology* is based on a comprehensive approach, including analytical and historical methods (collection and analysis of archival, sheet music, and audio materials), as well as an anthropological method – interviews with Kazakhstani composers and saxophone instructors at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. The *results* reveal the genre and stylistic diversity of the saxophone repertoire of Kazakhstani composers, distinguished by modern compositional thinking. The works exhibit elements of jazz harmony, improvisation, as well as the use of melody and intonations from Kazakh folk creativity. The identified features attest to the artistic originality of the repertoire and confirm the high potential for further development of the national saxophone performance tradition.

Keywords: saxophone, repertoire, performance, Kazakhstani composers, genre and style classification.

Cite: Imanbayev, Azamat, and Aizada Nussupova. "Works for Saxophone in the Compositions of Kazakhstani Composers: Towards the Problem of Genre and Style Classification." *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol.11, № 1, 2026, pp. 55–77, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1128

Acknowledgements: The authors would like to express their sincere gratitude to the archive of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, to Kazakhstani composers, and to the saxophone tutors, in particular Yuliya Lebedeva, Artur Orenburgsky, Beibit Daldenbai, Igor Shubin, and Pavel Serebryannikov, for the materials kindly provided. The authors also wish to thank the editorial board of the "Central Asian Journal of Art Studies" and the reviewers for their support and insightful comments.

The authors has read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests.

Авторлар туралы мәлімет:

Иманбаев Азамат Қапуханович – «8D02102 – Аспаптық орындаушылық (саксофон)» мамандығы бойынша докторант, өнертану ғылымдарының магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Үрмелі және ұрмалы аспаптар» кафедрасының аға оқытушысы (Алматы, Қазақстан).

Сведения об авторах:

Иманбаев Азамат Қапуханович – докторант по специальности «8D02102 – Инструментальное исполнительство (саксофон)», магистр искусствоведческих наук, старший преподаватель кафедры «Духовые и ударные инструменты» Қазахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Қазахстан)

ORCID: 0009-0006-4000-928X,
E-mail: azamat.imanbaev.94@mail.ru

Information about the authors:

Imanbayev Azamat – doctoral student of the specialty «8D02102 – Instrumental performance (saxophone)», Master of Arts, senior lecturer at the Department of Wind and Percussion Instruments of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan).

Нүсіпова Айзада Сайфуллақызы – өнертану кандидаты, «ҚР Мәдениет саласының үздігі», «Музыкатану және композиция» кафедрасының профессоры, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ғылыми-инновациялық қызмет, шығармашылық даму және халықаралық ынтымақтастық жөніндегі проректоры (Алматы, Қазақстан).

Нусупова Айзада Сайфуллаевна – кандидат искусствоведения, «Отличник культуры РК», профессор кафедры «Музыковедение и композиция», проректор по научно-инновационной деятельности, творческому развитию и международному сотрудничеству Қазахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Қазахстан)

ORCID: 0000-0001-7669-5492,
E-mail: nusaiz2022@gmail.com

Nussupova Aizada – Candidate of Art History, "KR Madeniyet salasynyn uzdigi", Professor of the Department of "Musicology and Composition", Vice-Rector for Research and Innovation, Creative Development and International Cooperation of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan).

ГРНТИ: 18.41.45
УДК: 5527
DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1142

ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ПРОГРАММНОСТИ В МУЗЫКЕ ОТ ЭПОХИ БАРОККО ДО XX ВЕКА

Гульнар Абдрахман[1], Айсулу Айдархан[2]

[1]Қазахская национальная академия искусств имени Жургенова (Алматы, Қазахстан)
[2]Қазахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Қазахстан)

Аннотация. Статья носит обзорно-аналитический характер и посвящена осмыслению феномена программности в музыке как исторически развивающегося эстетического принципа и художественного метода. Актуальность исследования обусловлена необходимостью переосмысления категории программности в контексте историко-стилевого развития музыкальной культуры и современной теории музыкального содержания. Проблема программности продолжает оставаться дискуссионной в музыкознании, поскольку объединяет исторические, эстетические и смысловые аспекты музыкального искусства. Работа опирается на труды, посвящённые интонационной теории и концепции музыкального содержания (Борис Асафьев, Валентина Холопова, Людмила Казанцева, Андрей Кудряшов и др.), развивая их в направлении комплексного анализа программности. *Цель исследования* состоит в выявлении особенностей формирования и развития представлений о программности в музыке от барочной символики до философской концептуальности XX века. Для её достижения применены историко-стилевой, сравнительно-типологический и герменевтический *методы*, а также приёмы текстологического анализа, позволившие проследить эволюцию программности в её исторической динамике. *Результаты исследования* включают выделение трёх взаимосвязанных уровней реализации программности – как творческого метода, жанрового принципа и типа художественного мышления. Установлено, что её развитие отражает переход от внешней описательности к внутренней философской концептуальности, проявляющейся в специфике раскрытия музыкального содержания. Опора на широкий круг музыковедческих источников и авторские высказывания композиторов позволила выявить универсальные и индивидуальные механизмы формирования программного начала и показать его функционирование как средства интерпретации внемузыкальных смыслов и формы культурного самовыражения. *Научная новизна* работы заключается в уточнении

понятийного статуса программности и рассмотрении её реализации на трёх взаимосвязанных структурно-смысловых уровнях. Практическая значимость определяется возможностью использования результатов исследования в музыкально-теоретических, культурологических и междисциплинарных работах, а также в образовательных курсах по истории и теории музыки.

Ключевые слова: программность, музыкальное содержание, музыкальное мышление, интонационный процесс, жанровый принцип, романтизм, символизм, импрессионизм, неоклассицизм, философская концептуальность.

Для цитирования: Абдрахман, Гульнар, и Айсулу Айдархан. «Эволюция представлений о программности в музыке от эпохи Барокко до XX века». *Central Asian Journal of Art Studies*, т.11, №1, 2026, с. 78–99, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1142

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

Введение

Проблема программности в музыке продолжает оставаться одной из наиболее дискуссионных в современной науке. Несмотря на то, что само понятие «программность» прочно вошло в музыкальный лексикон ещё со времён романтизма, его смысловое поле постоянно менялось — от обозначения связи музыки с внемузыкальными сюжетами до широкого понимания программности как особого типа музыкального мышления.

Актуальность обращения к теме определяется необходимостью изучения категории программности в контексте достижений современной теории музыкального содержания, трактующей музыкальное произведение как систему духовных смыслов, воплощённых в звуковой форме и раскрывающихся в процессе восприятия (Людмила Казанцева, Андрей Кудряшов), а также пространстве устоявшихся тенденций историко-стилевого развития музыкальной культуры.

В наиболее часто употребляемом смысле под программностью понимается наличие во внешней структуре произведения словесно выраженных элементов, указывающих на внемузыкальное содержание. Как отмечает Ксения Чепеленко, «в музыкознании термин «программность» применяется по отношению к инструментальному произведению академической традиции, содержащему текстологические показатели — словесно выраженные внемузыкальные элементы в виде заголовка/подзаголовка, ремарки, автокомментария, эпиграфа, посвящения, развернутой программы или аннотации, принадлежащие композитору» (39). Но это определение фиксирует лишь внешний, формально-содержательный уровень, тогда как в более широком контексте понятие «программность» может охватывать и внутренние механизмы смыслообразования. Предтечу такого видения программности в музыке обозначил в своей теории интонации Б. Асафьев, который рассматривал интонацию как содержательную единицу музыкального языка, а суть интонационного процесса видел в переживании и развитии идеи («Музыкальная форма как процесс» 211).

Широкое понимание программности как внутреннего принципа композиционного мышления нашло выражение в позиции Дмитрия Шостаковича: «Автор симфонии, квартета или сонаты может не объявлять их программы, но он обязан иметь её как идейную основу своего произведения... программный замысел всегда предшествует сочинению музыки» (77). Таким образом, программность осмысляется не просто как жанровый признак, а как принцип организации музыкального смысла, объединяющий интонацию, форму и содержание.

В западной музыковедческой традиции категория программности также получила многоплановое освещение. Для Ференца Листа, сыгравшего ключевую роль в теоретическом обосновании программной музыки, она была средством конкретизации музыкального образа, обретения музыкальным текстом определённого смысла, устойчивого значения. «Согласно убеждению композитора, программа позволяет установить связь между событиями и проследить за последовательностью их развёртывания, т. е. выступает в качестве сюжета», — пишет исследователь творчества Листа Елена Красовская (91). Западные же исследователи наследия композитора акцентируют тот момент, что у Листа программность выходит за узкие рамки словесного комментария и проявляется в закономерностях развития самой музыкальной ткани: тональность и гармоническая организация становятся носителями смыслов и «повествовательными механизмами» внутри произведения (Kaczmarczyk 157-158).

Современные исследования, базирующиеся на изучении творчества композиторов-романтиков, широко использовавших программность (Ференца Листа, Гектора Берлиоза, Густава Малера), показывают, что в XIX веке понимание программности и формы ее проявления значительно расширяются. Помимо словесной «программы» возникают оригинальные композиторские решения, где внемузыкальные смыслы органично встраиваются в процесс формообразования и даже распространяются на слушательское восприятие. Так, исследователь Fallon-Ludwig раскрывает сущность нарративной логики симфонических поэм Листа (Fallon-Ludwig); Brittan выявляет в «Фантастической симфонии» Берлиоза «патологию фантастического», идею «fixe» и «риторику меланхолии», которые выступают внутренним психо-драматургическим импульсом произведения (Brittan); для Малера, по наблюдению исследователя Hefling, программность является принципиально важным принципом, прошедшим эволюционный путь от ранних словесных программ к более «внутреннему» идейно-драматургическому видению (21).

Развитие музыкальной практики на протяжении XX века убедительно показывает, что представления о программности претерпели существенную трансформацию. Это делает необходимым теоретическое переосмысление понятия программности как одной из ключевых категорий теории и истории музыки. В этой связи актуальным представляется обращение к историко-стилевой эволюции программности, позволяющей проследить, как менялось её понимание и какие художественные решения определяли развитие этого принципа в инструментальной музыке разных эпох.

Цель статьи — проследить историческую эволюцию взглядов на программность на примере творчества тех композиторов, в чьих произведениях этот принцип определял художественное мышление своего времени. Исследование охватывает ключевые этапы музыкально-стилевого развития — от барочной характеристичности и классицистской выразительности до романтического

концептуального видения программности и дальнейших ее интерпретаций в западноевропейской и русско-советской музыке XX века.

Для реализации цели были поставлены следующие *задачи*:

• Проследить преемственность и трансформацию представлений о программности в разных историко-стилевых контекстах.

• Рассмотреть авторские стратегии воплощения программности на примере творчества Антонио Вивальди, Франсуа Куперена, Людвига ван Бетховена, Ференца Листа, Гектора Берлиоза, Густава Малера, Александра Скрябина, Николая Метнера, Клода Дебюсси, Мориса Равеля, Игоря Стравинского, Пауля Хиндемита, Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича — композиторов, в чьих произведениях этот принцип определял художественное мышление эпохи, сыгравших ключевую роль в формировании характерных для своего времени типов программности.

• Выявить характер проявления программности в композиторской практике различных эпох, определив её функции как художественного принципа и композиционно-драматургического метода.

Методы

Методологическую основу исследования составляет комплекс взаимодополняющих подходов. Историко-стилевой метод обеспечивает целостное видение эволюции программности от барочных форм до музыки XX века и выявление преемственных связей между стилевыми эпохами. Сравнительно-типологический метод позволяет определить общие и отличительные черты между типами программности в творчестве рассматриваемых композиторов. Герменевтический подход направлен на интерпретацию авторских текстов, писем и высказываний как первоисточников формирования эстетических представлений о программности. Приёмы текстологического анализа обеспечивают работу с широким кругом источников и позволяют создать доказательную базу через авторскую аргументацию.

Результаты

История программности и её теоретическое осмысление наглядно демонстрируют, что формирование представлений о взаимодействии внемузыкального содержания с музыкальной композицией складывалось не сразу. Это движение шло параллельно развитию концепции музыкального содержания, которое всё чаще трактовали как систему смыслов, воплощаемых в звуковой ткани.

Истоки программности как художественного явления восходят к *эпохе Барокко,* когда в инструментальной музыке формируются первые устойчивые способы соотнесения звукового образа с образами и явлениями из внемузыкальной сферы. Оценивая роль этого периода в развитии программности, исследователь Алла Сысоева обосновывает необходимость рассмотрения программных идей барокко как самодостаточного и уникального этапа в развитии идей программности, когда «Инструментальная программность стала подтверждением нового состояния музыкального искусства, отказавшегося от синкретических форм», ознаменовав зарождение и кристаллизацию в этот период «важнейших композиционных и драматургических стереотипов инструментального мышления» (3). Этот процесс охватил ведущие европейские страны и имел специфические черты на базе французской, итальянской и немецкой национальных композиторских школ. Именно тогда складываются «первые типы программ, выраженные в заголовках, посвящениях, символических

и характеристических пьесах», а наиболее ранние образцы представляют собой интабуляции — инструментальные переложения вокальных пьес, сохраняющие в заголовке, выступающем в роли программы, название первоисточника (Шибинская 37).

Тогда же складываются особые жанровые модели программного характера — пьесы-посвящения, баталии, а также пьесы, в которых имитируются тембры музыкальных инструментов (например, в пьесах «*Тамбурин*» Рамо, «*Флейта и барабан*» Берда). В творчестве французских композиторов Куперена и Рамо появляется характеристическая программность, ориентированная на психологический портрет: «Сочиняя эти пьесы, я всегда имел перед собой какой-нибудь объект, — писал Куперен. — Следовательно, названия соответствуют моим идеям. Подобные пьесы являются своеобразными портретами...» (Ливанова 96).

Во второй половине XVII — начале XVIII веков программность проникает в крупные циклические формы — сюиты и концерты. «*Времена года*» (1659) и «*Месяцы*» (1666) Симпсона, а затем концерты Вивальди знаменуют переход к структурно осмысленной программе. «Вивальди снабжает нотный текст ремарками, конкретизирующими сюжет», — пишет Анастасия Шибинская, констатируя, что у Вивальди программность перестаёт быть описательной и превращается в осознанный принцип организации музыкального материала, определяющий драматургию цикла (39). Так, в концертах «Четырех сезонов» словесные ремарки над нотными строками указывают на природные явления (пение птиц, вой ветра, замёрзший пруд), однако их функция не сводится к иллюстрации. Они задают программу как интонационно-драматургический импульс, которому подчиняются выбор тематизма, метрическая организация и темповая динамика внутри каждой части цикла. Тем самым у Вивальди программность впервые становится инструментом формообразования, а не лишь украшением внешней формы.

Таким образом, в эпоху Барокко формируются основания инструментальной программности — вербальная фиксация замысла, тематическая изобразительность, циклическая форма и смысловая автономия музыкальной структуры. На этих основаниях вырастает дальнейшее развитие музыкального программного мышления, наблюдающееся в классический период развития музыкального искусства.

В *эпоху Классицизма* программность приобретает новое качество: она перестаёт быть лишь изобразительным приёмом и становится формой внутреннего содержания. Гайдн, Моцарт и Бетховен, не прибегая, за редким исключением, к программным подзаголовкам и комментариям, глубже осознавали концепцию программности, отойдя от внешней описательности, присущей музыке композиторов начала XVIII века. Их творчеству свойственно более абстрактное выражение музыкальных идей и создание внутренне сложных музыкальных образов, которые не сводятся к простому изображению внешней реальности.

Центральной фигурой в этом смысле является Бетховен. Его симфонизм воплотил переход от внешней программы к внутреннему философскому замыслу. Показательна в этом плане общеизвестная сюжетная линия «борьбы с судьбой» и окончательной победы над ней, преломленная в его Пятой симфонии. Данная программа, как известно, не была заявлена композитором официально в виде опубликованного документа. Как отмечает в своей фундаментальной монографии «Бетховен. Жизнь и

творчество» исследователь Лариса Кириллина, фраза «*от мрака к свету, через борьбу к победе*» принадлежит исследователю творчества композитора Адольфу Бернхарду Марксу, который «поясняя поэтику бетховенского творчества в связи с концепцией Пятой симфонии, прибег к этой форме стихотворной сентенции» (10). В русскую бетховенистику упомянутый лозунг вошел в формулировке русского теоретика музыки Александра Серова. При этом сам композитор ни в каком контексте не употреблял такого выражения, но в ряде его писем встречается близкая, но без героико-оптимистического пафоса сентенция «через страдание к радости» (Кириллина 10).

Шестая, «Пасторальная» симфония Бетховена, напротив, фиксирует открытую форму программности — с конкретными заголовками частей, ремарками и изображениями природы. Однако и здесь композитор стремится не к иллюстрации, а к созданию «состояния природы», эмоционального поля, в котором пейзаж становится символом гармонии сельской жизни. В трактовке Бетховена, таким образом, музыка выступала пространством идейного самовыражения, а не повествования: смысл произведения рождался из самой формы, из соотношения тем, из логики развития.

Следует обратить внимание на то, что в переходный между барочной и классицистской эпохой период времени мысль о разграничении искусств выдвинулась в качестве главенствующей эстетической идеи. Музыка, понимаемая как «язык чувств» (то есть, чистая инструментальная музыка), не должна «покушаться» на изображение предметов, то есть сферу изобразительных искусств, или на пересказ сюжетов, свойственный литературе. Программные сонаты или симфонии в конце XVIII — начале XIX века называли «характеристическими» и классифицировались в учебниках композиции того времени. Так, в учебнике по композиции Августа Фридриха Кристофа Коллмана выделялись три группы произведений: 1 — с наиболее подробной программой; 2 — с менее конкретной, предоставляющей слушателю свободу ассоциаций; 3 — с обобщенным указанием характера (Кириллина 505). Исследователи творчества Бетховена отмечают, что в его симфоническом наследии представлены все три названных типа: ««Героическая симфония» дает общее направление мыслям слушателей, «Пасторальная» конкретизирует образы каждой части, а «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории» иллюстрирует каждый момент событий» (Кириллина 504). Всё это демонстрирует, что в эпоху классицизма вопрос о программности находился в центре художественного сознания и явился одним из факторов, определивших дальнейшее развитие музыкальной мысли и композиторской практики. Тем самым была подготовлена почва для романтических идей синтеза искусств, провозгласивших программность основным эстетическим принципом.

Романтическая эпоха стала временем теоретического оформления программности и превращения её из приёма в особый принцип музыкального мышления. Движение от классической «внутренней программы» к развернутому внемузыкальному замыслу явилось отражением не только художественных, но и философских процессов, происходивших в XIX веке — интересом к индивидуальности, субъективному переживанию мира.

Одно из первых научных определений программности было сформулировано Листом, который сыграл ключевую роль в становлении и теоретическом обосновании программной музыки. Композитор, как известно, активно обосновывал программность в своих

Таблица 1. Проявление программности у Берлиоза, Листа, Штрауса и Малера

Изобразительность	Программа (вербальная / концептуальная)	Сюжетность и драматургия
Гектор Берлиоз Оркестровая колористика, конкретная сюжетная образность (*Гарольд в Италии, Фантастическая симфония*)	Подробные литературные тексты, сопровождающие партитуру	Последовательное повествование, драматургия близкая литературной
Ференц Лист Метафорическая «звуковая живопись», образное мышление (*Фауст-симфония, Прелюды, Мазепа*)	Философские эпиграфы, авторские пояснения	Тематическая транформация (монотематизм), развитие образа, внутренняя нарративность
Рихард Штраус Философская интерпретация образов (*Так говорил Заратустра, Дон Кихот*)	Детализированные комментарии к структуре произведения	Трансформация сюжета в драму идей и психологических состояний
Густав Малер Звуковая психология, обращённость к внутреннему миру (1-я, 3-я симфонии)	Отказ от опубликованных программ; внутренняя концептуальность	Программность как духовно-психологическая исповедь, воплощённая в форме симфонического цикла

эссе, письмах и предисловиях к произведениям. Ее задачу он видел в разъяснении и конкретизации композиторского замысла. Рассматривая программу как содержательную внемузыкальную концепцию, направленную на конкретизацию музыкального образа, Лист полагал, что с её помощью знаки музыкального текста обретают определенный смысл, устойчивое значение (Красовская 91).

Движимый идеей взаимодействия искусств, Лист реализовывает ее в концепциях целого ряда своих разножанровых музыкальных произведений: в «Данте-симфонии», «Фауст-симфонии», «Альбоме путешественника», «Годах странствий», «Тассо», «Прелюды» и др. Поэтическое или философское содержание этих произведений требовало отхода от традиционных форм, создания трансформированных композиционных структур, логика строения которых подчинялась бы развитию образа. На первый план выдвигается принцип тематической трансформации, предполагающей развитие музыкальной темы по ходу повествования в соответствии с сюжетной драматургией. Монотематизм, вариационность и цикличность становятся ведущими принципами становления музыкальной формы.

Творчество Листа оказало большое влияние на других представителей зрелого и позднего романтизма — Гектора Берлиоза, Густава Малера, Рихарда Штрауса. В целом, его подход стал основой «новонемецкой школы», отстаивавшей, вслед за Листом, приоритет программности и идейного содержания в симфонической музыке. Последовательное следование эстетическому принципу программности позволяет говорить о программном типе их композиторского мышления, характеризующемся рядом устойчивых признаков: тяготением к изобразительности как средству художественного выражения, наличие вербальной или концептуальной программы, сюжетность и драматургическая целостность. Если спроецировать ключевые признаки программности на творчество Берлиоза, Листа, Штрауса и Малера, становится очевидно, что при общей методологической платформе каждый из них реализует программность индивидуально. Это различие наиболее наглядно представлено в трёх аспектах

— изобразительности, характере программы и драматургической модели (см. табл.1).

Показательно, что в живой практике осмысления эстетики творчества взгляды композиторов нередко эволюционировали. Так, например, Малер в начале своего творческого пути, стремясь сделать максимально доступным восприятие сложных философских концепций своих симфоний, прибегал к литературному слову и программным пояснениям. В этой связи он писал: «Задумывая большое музыкальное полотно, я всегда достигаю момента, когда должен привлечь “Слово” в качестве носителя моей музыкальной идеи» (36). Однако позднее композитор пересмотрел свою позицию. Уже через два года после завершения Третьей симфонии он констатировал: «...я считаю неудовлетворительным и неплодотворным стремление навязать музыкальному произведению программу» (37).

Тем не менее Малер не отказался от идеи внутренней концептуальности как основы симфонического мышления. В письме к Максу Кальбеку он отмечал: «...начиная с Бетховена нет такой новой музыки, которая не имела бы внутренней программы. Но ничего не стоит такая музыка, о которой слушателю нужно сперва сообщить, какие чувства в ней заключены и что он обязан почувствовать» (218). То есть, в представлениях Малера программность не отвергалась, а преображалась в форму внутреннего философского содержания, существующего в самой музыкальной материи, без опоры на внешнюю словесную программу.

Таким образом, в романтической музыке происходит качественный сдвиг от описания к внутреннему смыслу. Программность превращается в способ мышления, где сюжет уступает место идее, а драматургия становится формой её реализации. В то же время именно в эпоху романтизма закрепляется двойственная природа программности: она может быть внешней, когда идея задаётся текстом, и внутренней, когда смысл вырастает из самой музыкальной материи.

Переход от позднего романтизма к *музыкальному искусству XX века* знаменует новый этап в эволюции программности. В это время она утрачивает прежнюю связь с литературой и становится способом философского осмысления мира, посредством которого в музыке постигается сущность явления, а не создается его изображение.

Как отмечает Валентина Холопова, в XX веке «Эмоциональная сторона достигла крайностей выражения, утратив полноту многообразия, предметная изобразительность пошла сильно на убыль, зато символическая достигла такой массированности, какой еще не было за всю историю музыкальной культуры» (268). Так, например, эстетика *символизма*, распространившаяся на рубеже веков, предложила новое понимание программности как «многозначного знака», «намёка», в котором внемузыкальная идея перестаёт быть простым описанием и превращается в «музыкальную метафору». Эти тенденции особенно ясно проявились в творчестве Александра Скрябина, где программность приобретает философско-мистериальный характер. Композитор воспринимал музыку как акт откровения, поэтому с содержательной точки зрения его произведения идейно многозначны, обращены к «надмузыкальным сферам» (Верба 21). Программа у Скрябина мыслится не как рассказ или иллюстрация, а как мировоззренческая формула — концептуальная идея, определяющая весь художественный замысел.

Особый тип программности пронизывает и всё творчество другого русского композитора — Николая Метнера, который трактует ее в особом,

внутренне-содержательном смысле. Этот композитор также принадлежал эпохе символизма, однако не разделял её эстетики. Он отвергал мистицизм и синестетические эксперименты своих современников, оставаясь по духу поздним романтиком, трактующим музыку как молитву, как исповедь.

В эстетико-философской работе «Муза и мода» Метнер полемизирует с модернизмом, импрессионизмом и авангардом, признавая необходимость исходной «зачаточной программы» — идеи или образа, из которых рождается произведение, но выступая против её превращения в самодовлеющий знак или модную декларацию (84). Композитор не отвергает саму внешнюю программу как замысел, а осуждает её подмену содержанием. Он проводит различие между живой программой, рождающейся из внутреннего вдохновения, и искусственной, служащей лишь оправданием формы. Для него подлинная программа должна быть не надстроена над музыкой, а воплощена в ней, в её гармонии, форме и интонации. То есть, Метнер отстаивает не антипограммную, а подлинно содержательную концепцию программности, в которой идея становится источником, а не «оболочкой» произведения. Он последовательно реализует эти идеи в жанрах камерно-инструментальной музыки «сказ», «сказка» (например, «Соната-сказка», «Соната-миф», «Соната-реминисценция»), где повествовательная основа определяет специфику развертывания музыкальной ткани, а смысл программы не декларируется, а существует как метафорическое содержание произведения, «вжитое» в форму и интонацию.

Параллельно во французской музыке начала XX века формируется иной вектор программного мышления — *импрессионизм*. Здесь происходит переоценка самой идеи внемузыкального содержания: оно перестаёт пониматься как сюжет или символическая формула и превращается в область ассоциаций, звуковых впечатлений и настроений. По наблюдению Арнольда Альшванга, «сущность импрессионизма заключается в натурализме ощущений»: интерес художника направлен на фиксацию мимолётных впечатлений и чувственных состояний, лишённых символической нагрузки (19-20). Наиболее последовательно эти черты воплотились в программных инструментальных произведениях французских импрессионистов — Клода Дебюсси и Мориса Равеля.

У Дебюсси программность строится на передаче состояния. В этом смысле такие его опусы, как *«Море», «Прелюдии» и «Образы»*, — это даже не «картины», а скорее «акустические состояния». Сравнение, проведённое исследователем Светланой Гончаренко между клавесинистами XVIII века и Дебюсси, показывает преемственность французской традиции (82). Но Дебюсси обновляет барочную традицию «характерных пьес», наполняя её философской глубиной и звуковой живописью нового типа, где тембр, гармония и фактура становятся носителями символического смысла.

Морис Равель идёт иным путём. Главное различие между Дебюсси и Равелем в трактовке программности заключается в характере связи музыки с внемузыкальным содержанием. Исследователь Шоиста Ганиханова указывает в этой связи, что Дебюсси отрицал классические каноны XIX века, он «создавал музыкальный образ как сложную систему кратких характеристичных мотивов», освобождая программу от сюжетности и повествовательности и заменяя её ассоциативным внушением. Другими словами, программность Дебюсси строится на мельчайших звуковых образах, где смысл лишен внешнего действия и рождается из нюансов

тембра, фактуры, гармонии, создавая эффект «фрагментарности композиции, случайности ее развертывания» (87). Равель же, напротив, сохраняет тяготение к структурной завершённости и классической логике формы. Его программа, по сути, близка романтической, но воплощается средствами импрессионистского письма. То есть, если у Дебюсси программа — это внушение и мгновенное ощущение, то у Равеля — символически осмысленный организованный сюжет.

Различие подходов двух французских композиторов показывает, что даже внутри одного художественного направления программность проявляет себя по-разному и может иметь разные смысловые формы и эстетические функции. Этот процесс стал проявлением новой художественной ситуации, сложившейся к началу XX века, который характеризуется исследователями как «стилевой плюрализм» (Грушина 33), «поляризм» (Холопова 268) и др. «XX век, отняв у музыкального искусства единство стиля, — констатирует Елизавета Грушина, — ... взамен привнёс в него понятие множественности авторских музыкальных миров, авторской гармонии — множественности индивидуальных композиторских миров, со своими законами и собственной логикой, в крайней степени субъективизации» (33).

Неоклассицизм становится одним из первых направлений XX века, в котором программность получает обновленное концептуальное значение. В отличие от импрессионизма, обращённого к передаче субъективных впечатлений и состояний, неоклассицизм утверждает главенство интеллектуального начала и структурного мышления. Игорь Стравинский, Пауль Хиндемит и Сергей Прокофьев, интерпретируя идею программности в свойственном каждому из них ключе, раскрывают внемузыкальную идею не столько через сюжет или описание, сколько через переосмысление барочных, классических и романтических традиций в духе нового времени.

Самым радикальным в осмыслении вопросов содержания музыки оказался Стравинский, который последовательно отрицал романтическую программность и утверждал принцип «чистой музыки», свободной от повествовательности, эмоциональной иллюстративности и субъективных трактовок. В ряде интервью о своей жизни и творчестве, вспоминая о своих произведениях, он писал: «“Жар-птица” привлекала меня не сюжетом. Как все балеты на сказочные темы, он требовал описательной музыки того рода, которую я не люблю сочинять» (138). Показательно и другое его высказывание, где сам композитор противопоставляет свои взгляды позиции современника Арнольда Шёнберга. В таблице сравнений под шестым пунктом у Стравинского зафиксировано: «Музыка вообще бессильна выражать что-либо», а в отношении Шёнберга — «Музыка выражает всё, что заложено в нас...» (109).

Это противопоставление отражает две антиподные концепции программности: первая (Шёнберг) исходит из идеи внутреннего выражения — музыка как экзистенциальное высказывание; вторая (Стравинский) — из идеи самодостаточной формы, где музыка предстает как организованный ритуал звука. Когда Стравинский утверждает, что музыка «бессильна выражать», он, по сути, отрицает не смысл вообще, а внешний способ его выражения, унаследованный от XIX века. Не имея в своём лексиконе самого термина «программность», композитор, тем не менее, утверждает в своём творчестве и эстетике имманентную содержательность музыки, где смысл не описывается, а реализуется в самом акте звучания. Таким образом, Стравинский формирует,

по сути, новый тип программности, в котором содержание не задаётся извне, а рождается внутри формы как закономерность сугубо звукового порядка.

Последовательным в воплощении принципов программности был в своем инструментальном творчестве Хиндемит. К числу программных относятся многие развернутые циклические опусы композитора, «имеющие прямые программные заголовки, а в отдельных случаях и подзаголовки, выполняющие функцию своеобразных «маркеров» программности» (Чепеленко 39). Содержание большинства программных инструментальных и симфонических произведений Хиндемита связано с философско-эстетической проблематикой. Как представитель неоклассицизма он «проявлял устойчивый интерес к идеям и теориям античности и средневековья, которые ... в той или иной степени повлияли на замыслы концепционных произведений программного характера» (Чепеленко 40). При этом композитор не иллюстрирует сюжет и не описывает внешнее действие. В его программных опусах происходит интеллектуализация жанра и формы, когда жанровый прототип берет на себя функцию опоры, а музыкальный язык (гармония и полифония) выступают носителями смысла. Другими словами, у Хиндемита программность — это не рассказ, а способ и модель мышления, где форма порождает идею. Наглядным примером служит симфония «Художник Матис» (1934), где программа, связанная с образом Грюневальда, реализуется не через нарративное описание, а через систему полифонических приёмов и жанровых аллюзий, превращающих классическую форму в носитель философского высказывания.

В русско-советской традиции этого периода проблема программности получает несколько иное развитие. Если для Стравинского отрицание программы означало отказ от повествовательности в пользу чистой формы, то в творчестве Прокофьева и Шостаковича она осмысляется как внутренний двигатель музыкального процесса. Специфика трактовки программности Прокофьевым отчетливо видна на примере его Пятой симфонии, в которой образ героя не имеет индивидуальных черт и воплощает обобщённый образ человеческого духа, противостоящего разрушительной стихии времени. В произведении нет официальной программы, но его идея передается через музыкальный конфликт, тембровую драматургию и трактовку формы.

Как писал сам Прокофьев, «музыка должна быть понятна, но не должна всё объяснять» (149). Эта установка четко определяет отношение Прокофьева к программности: она не отрицается, но переходит во внутренний план, проявляясь в движении музыкальной ткани, развитии формы. Таким образом, Сергей Прокофьев соединяет рациональность, свойственную неоклассической структуре музыкального произведения, с эмоциональной выразительностью, свойственной романтической традиции. В результате возникает синтез, в котором программа существует как скрытая драматургия формы.

В инструментальном творчестве Шостаковича программа выступает средством выражения глубоких этических и философских идей. Как уже отмечалось ранее, сам композитор, приняв участие в дискуссии по проблемам программности на страницах журнала «Советская музыка» в 1951 году, четко обозначил свое отношение к программности: «Лично я отождествляю программность и содержательность. Не может быть полноценной, живой, прекрасной музыки без определённого идейного содержания... А содержание музыки — это не только детально изложенный сюжет, но и её обобщённая идея или сумма идей» (76).

Эта мысль определяет не только творческое кредо Дмитрия Шостаковича, но и его трактовку программности как внутреннего идейно-драматургического принципа, определяющего сам процесс музыкального развития. Для него программность не сводится к внешней повествовательности, а предстает как форма и средство осмысления действительности. Композитор воплощает философскую и нравственную идею через интонации, контрасты, тематические конфликты, выстраивание драматургического развития формы. Даже в тех произведениях, где словесной программы нет, всегда присутствует смысловой стержень или, как он сам говорил, «идейность». Она проявляется через напряжённость интонационного движения, символику жанровых образов и контраст светлого и трагедийного начал, пронизывающих его симфонии. Как отмечает исследователь Pauline Fairclough, на материале Пятой симфонии можно видеть стремление Шостаковича к «ясной идейности без внешней программы»: музыка, обращённая к «массовому слушателю», сохраняет глубинную семантическую структуру, позволяющую «считывать» философское содержание без словесного комментария (343–350).

В дальнейшем программность сохраняет значимость и в новых культурных контекстах, трансформируясь под влиянием модернизма, авангарда и посттональных систем. Ольга Гудожникова, рассматривая проблему программности на материале камерно-инструментальной музыки XX века, подчеркивает, что интерес композиторов XX века к программному содержанию закономерен в условиях усложнения музыкального языка и появления новых техник композиции: программа становится способом коммуникации между композитором и слушателем, своеобразным пояснительным кодом в сложной музыкальной структуре (152).

Таким образом, в XX веке программность окончательно утрачивает значение внешнего повествовательного комментария и утверждается как внутреннее свойство и принцип музыкального мышления. Пройдя путь от барочной символики и классицистской выразительности до философской концептуальности в творчестве композиторов XX века, она превращается в универсальный способ художественного осмысления мира. В этом качестве программность еще теснее сопрягается с понятием музыкального содержания, понимаемого как система духовных смыслов, воплощённых в звуковой форме и раскрывающихся в процессе восприятия. Оба феномена — программность и музыкальное содержание выражают стремление музыки к постижению сущности явлений не через повествование, а через внутренние закономерности интонации, структуры и формы.

Дискуссия

С развитием композиторской практики менялось и научное осмысление феномена. В современном музыкознании программность всё чаще трактуется как комплексное явление, объединяющее исторический, эстетический и смысловой уровни анализа. Она отражает не только эволюцию художественных средств, но и трансформацию самой категории музыкального содержания – от внешнего вербального к внутренне переживаемому смыслу. В этом смысле программность становится показателем изменений музыкального мышления, средством и формой связи идеи со звуком.

Проведённое исследование позволяет уточнить место программности в системе категорий музыкального содержания. Как подтверждает анализ исторического материала, она не ограничивается жанровым признаком или словесной интерпретацией, а выступает одной

из форм проявления внутреннего смысла произведения. Такое понимание соотносится с положениями теории музыкальной интонации и концепции музыкального содержания, в рамках которых смысл не существует вне звуковой формы, а раскрывается в процессе интонационного развития. Следовательно, программность предстает не как надстройка над композицией, а как способ смыслообразования, при котором внемузыкальная идея воплощается средствами самой музыкальной материи.

Эволюция, прослеженная в статье, демонстрирует переход от описательной программности барокко к концептуальной, философской и символической программности XX века. Это движение отражает расширение представлений о музыкальном содержании — от простого подражания внешней реальности к её осмыслению через авторскую идею, художественный образ. Таким образом, программность может рассматриваться как исторически изменяющаяся форма содержательности, включающая разные типы взаимодействия звука и смысла.

Основные положения

Проведённое исследование позволяет уточнить понятийный статус программности и рассматривать её не только в её привычном, более узком понимании — как связь музыки с текстом или иным внемузыкальным источником, но и в более широком смысле, то есть как проявление внутреннего свойства музыкального мышления. Анализ историко-стилевого материала показал, что программность реализуется в композиторской практике на трёх взаимосвязанных уровнях: как творческий метод, как жанровый принцип и как тип художественного мышления. Каждый из этих уровней обладает определённой двойственностью. В горизонтальном, историческом плане они соотносятся с этапами развития самой категории «программность», тогда как в вертикальном, структурном — могут сосуществовать в пределах одного стилевого направления или индивидуальной композиторской концепции, формируя характерную для данного автора или эпохи «вертикаль смыслов».

Первый уровень условно можно определить как методологический. Он проявляется главным образом в сфере творческого метода и связан с тем, каким образом композитор переводит внемузыкальную идею в звуковую форму. Здесь могут функционировать самые разные приёмы: изобразительные способы письма, различные типы звуковых аналогий, сюжетно-образное развёртывание материала, обращение к символике жанров, тональностей или тембров. Нередко программность обозначается уже в тексте заглавия, эпиграфа или авторской ремарки, которые задают направление восприятия и в известной степени помогают выявить внутреннюю смысловую перспективу произведения. В таких случаях программа не диктует буквального содержания, но становится отправной точкой интерпретации — с одной стороны, композиторской, определяющей логику замысла, а с другой — исполнительско-слушательской, задающей контекст последующего восприятия. В итоге программность на данном уровне выступает как особый способ осмысления мира средствами музыкального языка — от едва заметного словесного намёка до глубокого звукового воплощения идеи.

Второй уровень можно определить как *жанровый*. Здесь программность становится организующим принципом формы, проявляясь в устойчивых жанровых типах (программная симфония, симфоническая поэма, фантазия, характерная пьеса и т.д.). Каждый из этих жанров формирует собственный способ

соотнесения музыки и смысла. Это может быть сюжетная повествовательность, драматургический контраст или символическая интерпретация образов. В жанровом аспекте программность задает ту рамку, в пределах которой складывается композиционное решение, оказывая влияние на масштаб и внутреннюю архитектонику произведения, на его образный строй, логику развития тонального плана и интонаций. В результате жанр становится носителем определённого типа художественного мышления, связывающего внешнюю программу и внутреннюю форму в общее смысловое пространство.

Третий уровень, который можно обозначить как мировоззренческий, связан уже не столько с приёмами или жанровыми моделями, сколько с самим способом художественного мышления. Здесь программность перестаёт быть внешним указателем или структурным принципом и выступает как форма осмысления действительности средствами музыки. Для композитора этот уровень обычно сопряжён не с повествованием о внешних событиях, а с выражением идей, состояний, духовных или философских смыслов, которые находят своё воплощение в звуковой ткани произведения.

Все это позволяет осмыслить программность как многоуровневую эстетическую категорию, объединяющую историческую, композиционно-структурную и когнитивную перспективы. Её развитие отражает общие закономерности эволюции музыкального содержания — от символического изображения к метафорическому и интеллектуальному осмыслению мира средствами музыкальной формы, подтверждая мысль Людмилы Казанцевой о неисчерпаемости и многослойности музыкального содержания, в котором за поверхностными слоями всегда скрываются более глубокие духовные смыслы (Казанцева 2-3).

Заключение

Проведённое исследование позволяет рассматривать программность как одно из ключевых явлений музыкального искусства, прошедшее путь от внешней формы связи музыки с внемузыкальным текстом до универсального принципа художественного мышления. Эволюция представлений о программности отражает не столько резкую смену эстетических взглядов, сколько постепенное углубление понимания природы музыкального смысла.

В каждом историко-стилевом контексте программность выполняет особую функцию: у Бетховена она становится выражением внутреннего философского импульса, у Листа и Берлиоза — способом синтеза искусств, у импрессионистов — формой звуковой живописи, у Скрябина и Метнера — формой духовного опыта, у Шостаковича — инструментом нравственно-философского осмысления действительности. В этом отношении понимание программности тесно сопряжено с категорией музыкального содержания, поскольку обе выражают процесс превращения звука в смысл.

В современном контексте программность предстает как многомерная категория, объединяющая метод, жанровый принцип и тип художественного мышления. Эти уровни не только исторически сменяют друг друга, но и могут сосуществовать в рамках индивидуальной композиторской концепции, отражая единство внешнего и внутреннего содержания.

Перспективы дальнейшего изучения феномена программности открываются в нескольких направлениях. Во-первых, в исследовании её взаимодействия с когнитивными механизмами музыкального восприятия

— как программа влияет на процессы смыслового распознавания и эмоционального отклика слушателя. Во-вторых, в развитии междисциплинарного подхода, связывающего программность с семиотикой, философией и культурной антропологией. И наконец, в осмыслении программности как формы культурного перевода — особенно в национальных композиторских школах, где синтез традиционного и академического музыкального опыта формирует новые модели смысловой организации звука.

Вклад авторов:
Гульнара Абдрахман – Разработка направления и методологии исследования. Формулирование и развитие ключевых целей и задач. Коррекция и редактура черновика рукописи. Формирование окончательного варианта текста статьи.

Айсулу Айдархан – Подбор литературы, работа с источниками. Сбор, анализ и систематизация полученных данных. Формирование черновика рукописи. Подготовка статьи к публикации.

Авторлардың үлесі:
Гүлнар Әбдірахман – Зерттеу бағыты мен әдістемесін әзірлеу. Негізгі мақсаттар мен міндеттерді тұжырымдау және дамыту. Қолжазба жобасын түзету және өңдеу. Мақала мәтінінің соңғы нұсқасын қалыптастыру.

Айсұлу Айдархан – Әдебиеттерді таңдау, дереккөздермен жұмыс. Алынған мәліметтерді жинау, талдау және жүйелеу. Қолжазба жобасын қалыптастыру. Мақаланы баспаға дайындау.

Authors contribution:
Gulnar Abdirakhman – Development of research direction and methodology. Formulation and development of key goals and objectives. Correction and editing of the draft manuscript. Formation of the final version of the article text.

Aisulu Aidarkhan – Selection of literature, work with sources. Collection, analysis and systematization of obtained data. Formation of the draft manuscript. Preparing the article for publication.

Список источников

Альшванг, Арнольд. *Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность. Мировоззрение. Творчество.* Москва: Музгиз, 1935.

Асафьев, Борис. *Музыкальная форма как процесс.* Ленинград: Музыка, 1971.

Верба, Наталья. «Мифологема воды и мотивы воли во Второй сонате (Сонате-фантазии, соч. 19) А. Н. Скрябина». *Актуальные проблемы высшего музыкального образования,* № 2 (64), 2022, сс. 20–29.

Ганиханова, Шоиста. «О некоторых принципах кинематографического мышления Дебюсси и Равеля». *Проблемы современной науки и образования,* 2020, сс. 85–88.

Гончаренко, Светлана. «Фракталы в музыке Клода Дебюсси». *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств,* № 17, 2011, сс. 79–88.

Грушина, Елизавета. «Новая музыка XX века: эпоха плюрализма стилей». *Новый взгляд. Международный научный вестник*, 2014, сс. 32–42.

Гудожникова, Ольга. «Программность в сонатах для виолончели и фортепиано композиторов XX века». *Манускрипт*, т. 12, вып. 7, 2019, сс. 152–158.

Казанцева, Людмила. «Понятие музыкального содержания.» *МУЗ-Содержание*, 2009, www.muzsoderjanie.ru/... Accessed 3 Dec. 2025.

Качмарчик, Анна. «Программное использование тональности Листом...» *Studia Musicologica,* т. 66, № 1–2, 2025, сс. 157–159. DOI:10.1556/6.2025.00009

Кириллина, Лариса. *Бетховен. Жизнь и творчество.* Том 1. Москва: Московская консерватория, 2009.

Красовская, Елена. «Программность как воплощение идеи взаимодействия искусств в творчестве Ф. Листа...» *Музыкальная академия*, № 3, 2022, сс. 89–94.

Кудряшов, Андрей. *Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.* 2-е изд. Санкт-Петербург и др.: Лань; Планета музыки, 2010.

Ливанова, Татьяна. *История западноевропейской музыки до 1789 года.* Т. 1, 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Музыка, 1983.

Малер, Густав. *Письма, воспоминания.* 2-е изд. Москва: Музыка, 1968.

Метнер, Николай. *Муза и мода (Защита основ музыкального искусства).* Париж: YMCA Press, 1978.

Прокофьев, Сергей. *Автобиография.* 2-е изд. Москва: Советский композитор, 1982.

Сысоева, Алла. *Программность в инструментальной музыке эпохи барокко: проблемы типологии национальных школ.* Автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва, 1993.

Стравинский, Игорь. *Диалоги.* Ленинград: Музыка, 1971.

Фейрклоу, Полин. «Была ли советская музыка среднего уровня?...» *Journal of Musicology,* т. 35, № 3, 2018, сс. 336–367. DOI:10.1525/jm.2018.35.3.336

Фэллон-Людвиг, Сюзанна Дж. «Нарративное вдохновение в симфонических поэмах Листа...» *Studia Musicologica,* т. 54, № 4, 2013, сс. 367–378. DOI:10.1556/SMus.54.2013.4.3

Хефлинг, Стивен. «"Todtenfeier" Малера и проблема программной музыки». *19th-Century Music,* т. 12, № 1, 1988, сс. 27–53. DOI:10.2307/746608

Холопова, Валентина. «Три стороны музыкального содержания». *PHILHARMONICA*, № 2, 2014, сс. 261–271. DOI:10.7256/1339-4002.2014.3.13227

Чепеленко, Ксения. «Философско-психологический модус "Четырёх темпераментов" П. Хиндемита...» *Вестник Саратовской консерватории,* № 2 (16), 2022, сс. 38–44.

Шибинская, Анастасия. «О программной музыке Барокко и её истоках». *Южно-Российский музыкальный альманах,* № 3, 2020, сс. 36–42. DOI:10.24411/2076-4766-2020-13005

Шостакович, Дмитрий. «О подлинной и мнимой программности». *Советская музыка,* № 5, 1951, сс. 76–78.

References

Al'shvang, Arnold. Klod Debyussi: zhizn' i deyatel'nost'. Mirovozzrenie. Tvorchestvo [Claude Debussy: Life and Activity. Worldview. Creativity]. Moscow: Muzgiz, 1935. (In Russian)

Asaf'ev, Boris. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. (In Russian)

Chepelenko, Kseniia. "Filosofsko-psikhologicheskii modus 'Chetyrekh temperamentov' P. Khindemita v kontekste ego programmnogo instrumentalizma" [The Philosophical and Psychological Modus of Paul Hindemith's Four Temperaments in the Context of His Programmatic Instrumentalism]. Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya, no. 2 (16), 2022, pp. 38–44. (In Russian)

Fairclough, Pauline. "Was Soviet Music Middlebrow? Shostakovich's Fifth Symphony, Socialist Realism, and the Mass Listener in the 1930s." Journal of Musicology, vol. 35, no. 3, 2018, pp. 336–367. DOI: 10.1525/jm.2018.35.3.336.

Fallon-Ludwig, Suzanne J. "Narrative Inspiration in Liszt's Symphonic Poems: The Cases of 'Hunnenschlacht' and 'Tasso, Lamento e Trionfo'." Studia Musicologica, vol. 54, no. 4, 2013, pp. 367–378. DOI: 10.1556/SMus.54.2013.4.3

Ganikhanova, Shoyista. "O nekotorykh printsipakh kinematograficheskogo myshleniya u Debyussi i Ravelya" [On Some Principles of Cinematic Thinking in Debussy and Ravel]. Problemy sovremennoi nauki i obrazovaniya, 2020, pp. 85–88. (In Russian)

Goncharenko, Svetlana. "Fraktaly v muzyke Kloda Debyussi" [Fractals in the Music of Claude Debussy]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, no. 17, 2011, pp. 79–88. (In Russian)

Grushina, Elizaveta. "Novaya muzyka XX veka: epokha stilevogo plyuralizma" [New Music of the 20th Century: The Era of Style Pluralism]. Novyi vzglyad. Mezhdunarodnyi nauchnyi vestnik, 2014, pp. 32–42. (In Russian)

Gudozhnikova, Olga. "Programmnost' v sonatakh dlya violoncheli i fortepiano kompozitorov XX veka" [Programmatic Elements in Cello and Piano Sonatas by 20th-Century Composers]. Manuskript, vol. 12, no. 7, 2019, pp. 152–158. (In Russian)

Hefling, Stephen. "Mahler's 'Todtenfeier' and the Problem of Program Music." 19th-Century Music, vol. 12, no. 1, 1988, pp. 27–53. DOI: 10.2307/746608

Kaczmarczyk, Anna. "Liszt's Programmatic Use of Key: Essays on Key Character in One Composer's Music (Review)." Studia Musicologica, vol. 66, no. 1–2, 2025, pp. 157–159. DOI: 10.1556/6.2025.00009

Kazantseva, Ludmila. "Ponyatie muzykal'nogo soderzhaniya" [The Concept of Musical Content]. MUZ-Soderzhanie, 2009. Accessed 3 Dec. 2025. (In Russian)

Kholopova, Valentina. “Tri storony muzykal’nogo soderzhaniya” [Three Aspects of Musical Content]. PHILHARMONICA. International Music Journal, no. 2, 2014, pp. 261–271. DOI: 10.7256/1339-4002.2014.3.13227. (In Russian)

Kirillina, Larisa. Betkhoven: zhizn’ i tvorchestvo [Beethoven: Life and Works]. Vol. 1. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2009. (In Russian)

Krasovskaya, Elena. “Programmnost’ kak voploshchenie idei vzaimodeistviya iskusstv v tvorchestve F. Lista: teoretiko-metodologicheskii aspekt” [Programmatic Elements as an Embodiment of the Idea of Interaction of Arts in F. Liszt’s Works: Theoretical and Methodological Aspect]. Muzykal’naya akademiya, no. 3, 2022, pp. 89–94. (In Russian)

Kudryashov, Andrei Yu. Teoriya muzykal’nogo soderzhaniya. Khudozhestvennye idei evropeiskoi muzyki XVII–XX vv. [Theory of Musical Content: Artistic Ideas of European Music of the 17th–20th Centuries]. 2nd ed. Lan’; Planeta muzyki, 2010. (In Russian)

Livanova, Tatyana. Istoriya zapadnoevropeiskoi muzyki do 1789 goda [History of Western European Music up to 1789]. Vol. 1. 2nd ed., revised and enlarged. Moscow: Muzyka, 1983. (In Russian)

Mahler, Gustav. Pis’ma. Vospominaniya [Letters and Memoirs]. 2nd ed. Moscow: Muzyka, 1968. (In Russian)

Metner, Nikolai. Muza i moda (zashchita osnov muzykal’nogo iskusstva) [Muse and Fashion (Defense of the Fundamentals of Musical Art)]. Paris: YMCA Press, 1978. (In Russian)

Prokof’ev, Sergei. Avtobiografiya [Autobiography]. 2nd ed. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1982. (In Russian)

Shibinskaya, Anastasia. “O programmnoi muzyke barokko i ee istokakh” [On Program Music of the Baroque and Its Origins]. Yuzhno-Rossiiskii muzykal’nyi al’manakh, no. 3, 2020, pp. 36–42. DOI: 10.24411/2076-4766-2020-13005. (In Russian)

Shostakovich, Dmitrii. “O podlinnoi i lozhnoi programmnosti” [On True and False Program Music]. Sovetskaya muzyka, no. 5, 1951, pp. 76–78. (In Russian)

Stravinsky, Igor. Dialogi [Dialogues]. Leningrad: Muzyka, 1971. (In Russian)

Sysoeva, Alla. Programmnost’ v instrumental’noi muzyke epokhi barokko: problemy tipologii natsional’nykh shkol [Programmatic Elements in Instrumental Music of the Baroque Era: Problems of Typology of National Schools]. Abstract of Candidate’s Dissertation in Art Studies. Moscow, 1993. (In Russian)

Verba, Natalia. “Mifologema vody i motivy voli vo Vtoroi sonate (Sonate-Fantazii, op. 19) A. N. Skryabina” [The Water Mythologeme and Motifs of Will in the Second Sonata (Sonata-Fantasy, Op. 19) by A. N. Scriabin]. Aktual’nye problemy vysshego muzykal’nogo obrazovaniya, no. 2 (64), 2022, pp. 20–29. (In Russian).

Әбдірахман Гүлнар
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Айдархан Айсұлу
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

БАРОККО ДӘУІРІНЕН XX ҒАСЫРҒА ДЕЙІНГІ МУЗЫКАДАҒЫ ПРОГРАММАЛЫЛЫҚ ТУРАЛЫ ТҮСІНІКТЕРДІҢ ЭВОЛЮЦИЯСЫ

Аңдатпа. Мақала аналитикалық-шолу сипатына ие және музыкадағы программалылық феноменін тарихи дамып келе жатқан эстетикалық принцип пен көркемдік әдіс ретінде түсінуге арналған. Зерттеудің өзектілігі программалылық санаттың музыка мәдениетінде тарихи-стильдік дамуы мен заманауи теория аясындағы мазмұнын қайта қарау қажеттілігімен байланысты. Программалылық мәселесі саз әлемінің тарихи, эстетикалық және семантикалық аспектілерін біріктіре отырып музыкатануда түрлі пікірталастар тудырады. Жұмыс интонациялық теория мен музыкалық мазмұн тұжырымдамасына арналған (Борис Асафьевтің, Валентина Холопованың, Людмила Казанцеваның, Андрей Кудряшовтің және т.б.) зерттеушілердің еңбектеріне сүйене отырып, оларды программалылықты кешенді талдау бағытында дамытады. *Зерттеудің мақсаты* – барокко символизмінен бастап XX ғасырдың философиялық концепциясына дейінгі музыкадағы бағдарламалылық туралы идеялардың қалыптасуы мен даму ерекшеліктерін анықтау. Оған қол жеткізу үшін тарихи-стильдік, салыстырмалы-типологиялық және герменевтикалық әдістер, сондай-ақ оның тарихи динамикасындағы бағдарламалылық эволюциясын бақылауға мүмкіндік беретін текстологиялық талдау әдістері қолданылды. *Зерттеу нәтижелері* бағдарламалылықты жүзеге асырудағы өзара байланысты үш деңгейін ұсынады – шығармашылық әдіс, жанрлық принцип және көркемдік ойлау түрі. Оның даму барысы музыкалық мазмұнның ашылу спецификасында көрінетін сыртқы сипаттамадан ішкі философиялық тұжырымдаманы суреттейтінін анықтайды. Музыкатану дереккөздерінің кең ауқымы және композиторлардың авторлық мәлімдемелері программалылық бастаудың әмбебап және жеке механизмдерін анықтауға және оның музыкадан тыс мағыналар мен мәдени болмыс формаларының қалыптасуына негіз берді. Жұмыстың *ғылыми жаңалығы* программалылықтың тұжырымдамалық мәртебесін нақтылау және оны өзара байланысты үш құрылымдық-семантикалық деңгейде жүзеге асыруды қарастыру болып табылады. Практикалық маңыздылығы зерттеу нәтижелерін музыкалық-теориялық, мәдениеттану және пәнаралық жұмыстарында, сондай-ақ музыка тарихы мен теориясы бойынша білім беру курстарында қолдану мүмкіндігімен анықталады.

Түйін сөздер: программалылық, музыкалық мазмұн, музыкалық ойлау, интонациялық үдеріс, жанрлық қағида, романтизм, символизм, импрессионизм, неоклассицизм, философиялық концептуалдылық.

Дәйексөз үшін: Гүлнар, Әбдірахман және Айдархан Айсұлу. «Барокко дәуірінен XX ғасырға дейінгі музыкадағы программалылық туралы түсініктердің эволюциясы» *Central Asian Journal of Art Studies*, т.11, №1, 2026, 78–99 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1142

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысы жоқ екенін мәлімдейді.

Abdirakhman Gulnar
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Aidarkhan Aisulu
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

THE EVOLUTION OF THE CONCEPT OF PROGRAMMATIC THINKING IN MUSIC FROM THE BAROQUE ERA TO THE TWENTIETH CENTURY

Abstract. The article presents a review and analytical study of musical programmability as an aesthetic principle and artistic method that has developed historically. The relevance of the research arises from the need to reconsider the category of programmability within the historical and stylistic evolution of musical culture and modern theories of musical content. Programmability remains a contested issue in musicology, as it brings together historical, aesthetic, and semantic dimensions of musical art. The study builds on the works devoted to intonational theory and the concept of musical content (Boris Asafyev, Valentina Kholopova, Lyudmila Kazantseva, Andrey Kudryashov, etc.), extending them through a comprehensive analysis of programmability. *The aim* of the study is to identify the features of the formation and development of programmability in music, from Baroque symbolism to the philosophical conceptuality of the twentieth century. To achieve this aim, historical-stylistic, comparative-typological, and hermeneutic methods were employed, along with textological analysis, enabling the tracing of programmability in its historical dynamics. *The results* include distinguishing three interrelated levels of programmability: as a creative method, as a genre-forming principle, and as a type of artistic thinking. The study demonstrates a shift from external descriptiveness to internal philosophical conceptuality, manifested in the ways musical meaning is shaped. Reliance on a wide range of musicological sources and composers' statements made it possible to identify both universal and individual mechanisms of the formation of programmability and to show its function not only as a means of interpreting extra-musical meanings but also as a form of cultural self-expression. *The scientific novelty* lies in clarifying the conceptual status of programmability and examining its realization on three interconnected structural-semantic levels. The practical significance of the research is determined by its applicability in music-theoretical, cultural, and interdisciplinary studies, as well as in educational courses on the history and theory of music.

Keywords: programmaticity, musical content, musical thinking, intonational process, genre principle, Romanticism, Symbolism, Impressionism, Neoclassicism, philosophical conceptuality.

Cite: Abdirakhman, Gulnar, and Aisulu Aidarkhan. «The evolution of the concept of programmatic thinking in music from the Baroque Era to the Twentieth Century». *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol.11, № 1, 2026, pp. 78–99, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1142

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

Авторлар туралы мәлімет:

Әбдірахман Гүлнар Бақытқызы – өнертану ғылымының кандидаты, ЖАК доценті, Академиялық мәселелер қызметінің басшысы, Т.Жүргенев атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Абдрахман Гульнар Бахытовна – кандидат искусствоведения, доцент ВАК, руководитель службы по академическим вопросам, Казахская национальная академия искусств имени Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-9803-0969
E-mail: gulnarabd@mail.ru

Information about the authors:

Abdirakhman Gulnar Bakytovna – candidate of Arts, Associate Professor, Head of the Academic Affairs Service, Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Айдархан Айсұлу Едігекызы – Музыкатану, Арт-Менеджмент, Әлеуметтік және Гуманитарлық пәндер факультетінің «Музыкатану және Композиция» кафедрасының «7М02111 – Композиция» мамандығы бойынша 2-ші оқу жылының магистранты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Айдархан Айсулу Едигекызы – магистрант 2 года обучения по специальности «7М02111 – Композиция» кафедры «Музыковедения и композиции» факультета музыкознания, арт-менеджмента и социально - гуманитарных дисциплин, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0005-1000-5475
E-mail: aisulu.aidarkhan@mail.ru

Aidarkhan Aisulu Edigekyzy – is a second-year master's student in the specialty "7M02111 – Composition" of the Department of Musicology and Composition, Faculty of Musicology, Art Management, and Social and Humanitarian Disciplines at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ГРНТИ 18.41.09
УДК 701.7.038
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1164

СВЕТОМУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ: МОДЕЛИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЗВУКА И ИЗОБРАЖЕНИЯ

Гульнара Кузбакова
Казахский национальный университет искусств имени Куляш Байсеитовой
(Астана, Казахстан)

Аннотация. В статье рассматривается феномен аудиовизуального синтеза как междисциплинарная художественно-технологическая практика, развивающаяся на пересечении музыки, визуального искусства и цифровых технологий. *Цель* исследования заключается в разработке воспроизводимой типологии моделей аудиовизуального синтеза, основанной на сопоставимых аналитических критериях и применимой к разнородным художественным практикам. *Методологическую* основу исследования составляют историко-типологический и сравнительный анализ, технологический анализ принципов генерации аудиовизуальных систем, а также контент-анализ синхронизации звуковых и визуальных параметров. В результате выделены четыре устойчивые модели аудиовизуального синтеза: *механико-оптическая, аналогово-электронная, цифровая интерактивная и алгоритмическая*. В рамках настоящего исследования в качестве четвертого типа выделяется алгоритмическая модель аудиовизуального синтеза, включающая нейросетевые системы генерации визуального ряда. В дальнейшем для обозначения данного типа используется единый термин «алгоритмическая модель». Каждая модель охарактеризована по типу причинной связи между звуком и изображением, степени автоматизации, уровню интерактивности и пространственной организации визуального компонента. Применимость предложенной типологии проверяется на материале современных аудиовизуальных проектов, реализованных в Казахстане, которые рассматриваются в качестве аналитических кейсов, а не иллюстративных примеров. Анализ показывает, что локальные практики аудиовизуального синтеза развиваются в русле общемировых тенденций и демонстрируют активное использование гибридных и алгоритмических форм в публичном и сценическом пространстве. Научная новизна исследования заключается в систематизации моделей аудиовизуального синтеза на основе операционализированных

критериев, что расширяет возможности сравнительного анализа и способствует более точному теоретическому описанию современных форм мультимедийного искусства.

Ключевые слова: аудиовизуальный синтез; светомузыка; визуальная музыка; взаимодействие звука и изображения; аудиовизуальная типология; алгоритмическая модель; цифровые интерактивные системы; мультимедийная сценография

Для цитирования: Кузбакова, Гульнара. «Светомузыка в современном искусстве: модели взаимодействия звука и изображения». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, № 1, 2026, с. 100–119, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1164

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

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

Введение

В различных исторических и технологических контекстах это взаимодействие осмыслялось как светомузыка, визуальная музыка, аудиовизуальное искусство или мультимедийная сценография, однако во всех случаях речь идёт о создании целостного художественного опыта, формирующегося на пересечении слухового и зрительного восприятия.

Истоки идей аудиовизуального синтеза восходят к ранним научно-философским концепциям взаимодействия звука и света.

В XVIII веке французский учёный Луи-Бертран Кастель (Castel[1]), опираясь на оптические исследования И. Ньютона, разрабатывал теорию соответствий между музыкальными тонами и цветовыми спектрами, воплощённую в проекте так называемого «окулярного клавесина». Эти ранние эксперименты заложили основы светомузыкального мышления, в рамках которого звук и цвет рассматривались как соотнесённые элементы единой чувственно-воспринимаемой системы (Castel; Brougher et al.,).

В теоретическом осмыслении данного феномена важное место занимает концепция *синкрезиса*, предложенная Мишелем Шионом (Chion) и обозначающая перцептивное соединение звукового и визуального событий, воспринимаемое как единое целое вне зависимости от их физической причинной связи. В рамках аудиовизуального восприятия звук и изображение вступают в своего рода «контракт», при котором каждый из компонентов способен трансформировать смысл и эмоциональное воздействие другого. Данный подход позволяет рассматривать аудиовизуальный синтез не как иллюстративное сопровождение одного медиума другим, а как самостоятельную художественную систему со своей логикой организации и восприятия.

Исторически стремление к объединению музыки и визуальных форм опиралось как на эстетико-философские предпосылки, так и на

[1]Louis-Bertrand Castel. Linda Hall Library, 5 Nov. 2015, www.lindahall.org/about/news/scientist-of-the-day/louis-castel. Дата доступа 30 ноября 2025.

развитие технологий. От идей цвето-звуковых соответствий в философии и искусстве XIX — начала XX века и механико-оптических устройств XVIII века до аналогово-электронных экспериментов середины XX века, эволюция светомузыкального мышления тесно связана с техническими средствами производства и воспроизведения аудиовизуальных форм. В конце XX — начале XXI века цифровые технологии, интерактивные системы и алгоритмические методы генерации существенно расширили возможности синхронизации и усложнили характер взаимодействия звука и изображения (Paul).

Современное состояние аудиовизуального искусства характеризуется высокой степенью технологической и эстетической разнородности. В рамках одного культурного поля сосуществуют аналоговые, цифровые и алгоритмические формы аудиовизуального синтеза, включая интерактивные инсталляции, сценические мультимедийные шоу, архитектурные проекции и дрон-представления.

В научных исследованиях аудиовизуального искусства проблема взаимодействия звука и изображения рассматривалась в различных теоретических и художественных контекстах. Так, Шион анализирует механизмы аудиовизуального восприятия и синхрезиса, в то время как исследования визуальной музыки, представленные в работах Кэрри Брауэра и соавторов (Brougher et al.), фиксируют историческое многообразие форм светомузыкального и аудиовизуального искусства XX века. Значительный вклад в теорию светомузыки внес Булат Галеев (Галеев), рассматривавший светомузыкальные системы как самостоятельный художественный медиум.

Вместе с тем современные междисциплинарные подходы к композиции и мультимедийным практикам, описанные Марко Чичилиани (Ciciliani), указывают на расширение поля музыкального искусства за пределы звукового материала. При всём многообразии практик научная литература, как правило, фокусируется либо на отдельных эстетических концепциях, либо на технологических аспектах генерации аудиовизуального контента. Типологическое осмысление моделей аудиовизуального синтеза, основанное на сопоставимых аналитических критериях, остаётся фрагментарным и недостаточно систематизированным. Несмотря на это, в существующей литературе отсутствует воспроизводимая типология моделей аудиовизуального синтеза, учитывающая как исторические, так и современные технологические формы, что и определяет исследовательскую задачу настоящей статьи.

Данный пробел затрудняет сравнительный анализ аудиовизуальных практик и их интерпретацию в контексте эволюции мультимедийного искусства. Таким образом, возникает исследовательский разрыв между накопленным корпусом теоретических и технологических исследований и отсутствием универсальной аналитической рамки, позволяющей соотнести различные формы аудиовизуального синтеза в исторической и современной перспективе.

Цель настоящей статьи — разработать типологию моделей аудиовизуального синтеза на основе анализа характера связи между звуком и изображением, степени автоматизации, уровня интерактивности и пространственной организации визуального компонента. В рамках поставленной цели решаются следующие задачи: проанализировать ключевые теоретические подходы к осмыслению светомузыкального и

аудиовизуального синтеза; выделить и операционализировать основные модели аудиовизуального синтеза в исторической и технологической перспективе; охарактеризовать структурные и выразительные особенности каждой модели; рассмотреть предложенную типологию на материале современных аудиовизуальных проектов в Казахстане.

Научная новизна исследования заключается в разработке воспроизводимой типологии аудиовизуального синтеза, позволяющей системно сопоставлять разнородные художественные практики. В качестве аналитических кейсов в статье рассматриваются современные аудиовизуальные проекты, реализованные в Казахстане, как примеры функционирования выявленных моделей в условиях городской и сценической культуры. Такой подход позволяет соотнести локальный материал с глобальными тенденциями развития мультимедийного искусства и расширить географию теоретического анализа.

Материалы и методы

Настоящее исследование носит теоретико-аналитический и типологический характер. Оно основано на качественно операционализированных критериях сопоставления аудиовизуальных практик и не предполагает применения статистических методов количественного анализа. Классификация моделей осуществляется на основании совокупности диагностических признаков, сформулированных в рамках историко-типологического и сравнительного анализа. В работе осуществлен комплексный междисциплинарный анализ феномена аудиовизуального синтеза, объединяющий историко-теоретические, технологические и культурно-контекстуальные подходы. Материалами исследования послужили фундаментальные труды по теории светомузыки XX века, современные научные публикации в области цифрового и алгоритмического аудиовизуального искусства, а также эмпирические данные, отражающие реализацию масштабных мультимедийных проектов в Казахстане в период 2017–2025 гг.

К теоретическим источникам относятся классические работы по эстетике светомузыкального синтеза и синестезии Луи-Бертрана Кастеля, Булата Галеева (Галеев), исследования по аудиовизуальному восприятию и теории «аудиовизуального контракта» Шиона, а также современные публикации, посвящённые цифровым интерактивным системам, алгоритмическому управлению светом и использованию нейросетевых моделей в генеративном искусстве (Shi; Baione et al.; Zhao). Историко-теоретические основания светомузыкального искусства опираются на концепцию Галеева, в которой светомузыка рассматривается как самостоятельный художественный медиум, а также как элемент более широкой системы искусств, что позволяет соотнести классические светомузыкальные практики с современными мультимедийными формами. В его теории светомузыки последовательно рассматриваются как становление светомузыкального искусства, так и ее интеграция в систему художественных практик.

Эти источники формируют концептуальную рамку исследования и используются для построения типологии аудиовизуального синтеза.

Эмпирический материал включает реализованные аудиовизуальные проекты на территории Казахстана: мультимедийный павильон «Нұр Әлем», Expo-2017, Астана, городские музыкальные фонтаны в Астане и Алматы, а также масштабные дрон-шоу 2024–2025 гг. в Астане и Алматы (по данным СМИ[2]). В качестве

эмпирических данных использовались видеозаписи, архивные материалы, технические описания и медиарепортажи о данных проектах. Медийные источники привлекаются исключительно как форма фиксации художественных и технологических характеристик объектов.

Методологической основой разработки типологии послужил аналитический синтез теоретических подходов к аудиовизуальному восприятию (Chion), исторических концепций светомузыки (Галеев, Зорин), исследований визуальной музыки и междисциплинарных художественных практик (Brougher et al.; Ciciliani; Cook), а также современных работ, посвящённых цифровым и алгоритмическим аудиовизуальным системам (Baione; Shi; Savery; McCormack). На основе сопоставления данных подходов были выделены аналитические параметры, использованные для типологической классификации моделей аудиовизуального синтеза.

Подходы к вычислительной генерации аудиовизуальных структур опираются на исследования в области генеративного медиаискусства и архитектурно ориентированных алгоритмических систем (Baione 3-5).

Исследование носит комбинированный характер и включает несколько уровней анализа. Во-первых, применяется историко-типологический метод, позволяющий проследить эволюцию аудиовизуального синтеза от ранних механико-оптических форм к современным цифровым и алгоритмическим системам. В рамках данного подхода аудиовизуальные практики рассматриваются как сменяющиеся технологические и эстетические модели, каждая из которых обладает специфическим способом соотнесения звука и визуального образа.

Во-вторых, используется технологический анализ, направленный на выявление принципов генерации и управления визуальными компонентами аудиовизуальных систем. Анализируются используемые аппаратные и программные средства (аналоговая модуляция, цифровая синхронизация, LED-мэппинг, лазерные и проекционные технологии, алгоритмы роевого управления и алгоритмические модели), а также характер связи между аудиосигналом и визуальными параметрами.

В-третьих, применяется контент-анализ аудиовизуальных перформансов, позволяющий исследовать структуру синхронизации звука и изображения по следующим параметрам: временная координация, динамическое соответствие, спектральные и тембровые соответствия, пространственная организация визуального ряда. Данный метод используется для сопоставления различных форм аудиовизуального синтеза в рамках предложенной типологии.

В-четвёртых, задействован сравнительный кросс-культурный анализ, направленный на соотнесение казахстанских проектов с международными практиками аудиовизуального искусства. Это позволяет рассматривать локальные кейсы не как изолированные примеры, а как проявления общих тенденций развития светомузыкального и мультимедийного искусства.

Критерии типологической классификации в работе используются следующие:

1. Тип причинной связи между звуком и изображением:

(а) физически-прямая (механическое или аналоговое преобразование сигнала);

[2]Informburo. «Шоу из 550 дронов прошло в Астане». Informburo.kz, 23 июня 2025, www.informburo.kz/novosti/sou-iz-550-dronov-proslo-v-astane. Дата доступа 30 ноября 2025.

(б) программно-опосредованная;

(в) алгоритмически или статистически обученная.

2. Степень автоматизации визуальной генерации:

(а) ручное или полуавтоматическое управление;

(б) программируемая автоматизация;

(в) автономная генерация на основе алгоритмов и моделей машинного обучения.

3. Уровень интерактивности системы:

(а) фиксированный сценарий без реакции на внешние воздействия;

(б) реакция на аудиопоток в реальном времени;

(в) реакция на действия зрителя или комплексные параметры среды.

4. Пространственная организация визуального компонента:

(а) плоскостная (экран, проекция);

(б) архитектурно-интегрированная;

(в) распределённая в пространстве (многообъектные и роевые системы).

Совокупность указанных критериев позволяет отнести анализируемые объекты к доминирующей модели аудиовизуального синтеза, включая случаи гибридных и переходных форм, что используется далее при анализе казахстанских кейсов в разделе «Обсуждение».

Процедура анализа кейсов

Анализ эмпирических кейсов осуществлялся в несколько этапов. На первом этапе фиксировались базовые параметры взаимодействия аудиального и визуального компонентов:

1. тип связи между звуком и изображением (прямая параметрическая согласованность, сценарная синхронизация, алгоритмически опосредованная генерация);

2. степень автоматизации визуального ряда (ручное управление, программная параметризация, автономная вычислительная генерация);

3. наличие и уровень интерактивности (отсутствие интерактивности, реактивные системы, адаптивные алгоритмы);

4. способ формирования визуального ряда (светотехнический, проекционный, экранный, распределённый в пространстве);

5. характер пространственной организации (локализованный экран, архитектурная интеграция, открытое городское пространство, распределённая дрон-система).

На втором этапе осуществлялось сопоставление выявленных параметров с типологической моделью, предложенной в настоящем исследовании. Отнесение конкретного объекта к определённой модели производилось при доминировании совокупности признаков, соответствующих данной категории.

Минимальными основаниями отнесения объекта к модели являлись:

— совпадение типа связи «звук—изображение» с базовым принципом модели;

— соответствие уровня автоматизации её технологической характеристике;

— согласованность пространственной организации с типологическим описанием.

В случаях гибридных форм учитывался преобладающий способ генерации визуального ряда при сохранении указания на смешанный характер системы.

Дискуссия

В международной художественной практике различные модели аудиовизуального синтеза представлены в работах ряда авторов и проектов. Аналогово-электронные и цифровые модели получили развитие в масштабных мультимедийных представлениях Жан-

[3]Jarre, Jean-Michel. The Official Home of Jean-Michel Jarre., www.jeanmicheljarre.com. Accessed 30 Nov. 2025.

Мишеля Жарра (Jean-Michel Jarre)[3], где световые и визуальные компоненты функционируют как структурно организованные элементы музыкального процесса. Алгоритмические и генеративные аудиовизуальные системы реализуются в проектах современных художников, работающих в сфере светомузыки Рёдзи Икеда (Ryoji Ikeda), Рефик Анадол (Refik Anadol) и других представителей современного медиаискусства, работающих с автономными вычислительными моделями и большими массивами данных.

Исторические формы механико-оптического и светомузыкального синтеза, заложившие основы современных аудиовизуальных практик, восходят к экспериментам Луи Бертрана Кастеля и художественным концепциям Александр Скрябина. В дальнейшем данные модели были систематизированы и теоретически осмыслены в трудах по светомузыке и визуальной музыке XX века. Алгоритмические модели аудиовизуального синтеза соотносятся с исследованиями в области автономных и интерактивных систем в алгоритмической композиции (Savery).

Для развёртывания дискуссии о характере формирования современных моделей аудиовизуального синтеза целесообразно обратиться к хронологическому соотнесению ключевых форм и технологических принципов их реализации (см. Табл. 1). Представленная таблица не предполагает линейной эволюционной интерпретации, а используется как аналитический фон для последующей типологизации.

В аудиовизуальном синтезе используются различные технологии в зависимости от характера связи звука с изображением. Вид той или иной связи между звуком и визуальным образом в различных моделях аудиовизуального синтеза представлен в аналитической матрице соответствий аудиальных и визуальных параметров (см. Илл. 1). Данная матрица позволяет сопоставить принципы их соотнесения и служит основанием для дальнейшего анализа конкретных художественных практик.

Результаты

В ходе проведённого историко-типологического и сравнительного анализа были выявлены устойчивые модели аудиовизуального синтеза, различающиеся по характеру технологической реализации, типу связи между звуком и визуальным рядом, уровню автоматизации и пространственной организации визуального компонента. Анализ позволил систематизировать данные модели в виде четырёх типологических категорий, обладающих чёткими структурными и функциональными признаками.

Четыре основные модели аудиовизуального синтеза различаются

Таблица 1. Хронология развития аудиовизуального синтеза

Период	Ключевая фигура / школа	Характеристика	Примеры
1720-е	Луи-Бертран Кастель	Первые концепции цвето-звуковых соответствий	«Клавесин для глаз»
1910-е	Александр Скрябин	Интеграция света в музыкальную партитуру	«Прометей. Поэма огня»
1960–1980-е	Советская школа (Б. М. Галеев)	Научное изучение синестезии и светомузыки	Лазерные установки, Институт «Прометей»
2020–2025	Новая медиареальность	Алгоритмическая и интерактивная визуализация	Дрон-шоу, 3D-mapping, «Нур Алем»

Иллюстрация 1. Матрица соответствий «звук – свет»

по используемым технологиям и характеру связи звука с изображением.

Типология моделей аудиовизуального синтеза. На основании сопоставления теоретических источников и анализа современных аудиовизуальных практик выделены следующие модели аудиовизуального синтеза: *механико-оптическая, аналогово-электронная, цифровая интерактивная и алгоритмическая* (см. Табл. 2).

Механико-оптическая модель характеризуется физически прямой связью между звуковыми процессами и визуальными эффектами. В рамках данной модели преобразование аудиального сигнала осуществляется посредством механических или оптических устройств, что обусловливает ограниченную точность синхронизации и зависимость визуального результата от материальных характеристик используемых механизмов. Данная модель исторически предшествует электронным и цифровым формам аудиовизуального синтеза и выполняет преимущественно экспериментально-концептуальную функцию.

Аналогово-электронная модель основана на использовании непрерывных электрических сигналов, обеспечивающих параметрическую модуляцию световых характеристик (яркость, цвет, интенсивность) в зависимости от аудиальных параметров. По сравнению с механико-оптическими формами данная модель демонстрирует более высокий уровень синхронизации и динамической выразительности. Визуальный ряд в рамках данной модели, как правило, формируется в реальном времени, однако остаётся ограниченным функциональными связями между отдельными параметрами звука и света.

Цифровая интерактивная модель предполагает программно-опосредованную связь между аудиальными и визуальными компонентами, которые существуют в форме цифровых данных. Основным результатом анализа данной модели является выявление её адаптивного характера: визуальная генерация может изменяться в зависимости как от параметров аудиопотока, так и от действий зрителя или внешних сенсорных данных. В рамках этой модели достигается высокий уровень точности синхронизации, а также расширяется диапазон возможных визуальных структур за счёт программируемости и интерактивности.

Алгоритмическая модель отличается максимальной степенью автоматизации и автономности визуальной генерации. Связь между звуком и изображением в данном случае формируется на уровне вычислительных алгоритмов, включая методы спектрального анализа, оптимизации траекторий и машинного обучения. Результаты анализа показывают, что в рамках данной модели визуальный ряд может не иметь прямой параметрической зависимости от аудиосигнала, а формироваться на основе обученных соответствий или сценарных алгоритмов, что существенно расширяет художественные и пространственные возможности аудиовизуального синтеза.

Аналогово-электронная и цифровая модели аудиовизуального синтеза широко представлены в международной практике, в том числе в масштабных мультимедийных представлениях Жана-Мишеля Жарра.

Таблица 2. Типология моделей аудиовизуального синтеза в исторической и технологической перспективе

Модель	Принцип синтеза	Ключевые технологии	Источники	Мировые примеры	Казахстанские примеры
1. Механико-оптическая	Физическое преобразование движения/вибрации в световые эффекты; аналог светомузыкальных машин XVIII–XX вв.	Цвето-музыкальный клавесин, оптический театр, механические фильтры, вращающиеся цветные диски.	Галеев (1975), Зорин (1989).	Клавесин Кастеля; оптические эксперименты Тёрнера; ранние светомузыкальные установки.	(в Казахстане нет чистой механической традиции; используем как исторический фон).
2. Аналогово-электронная	Электронные сигналы управляют светом; модуляция частоты/амплитуды цветом, формирование динамической световой среды.	Лампы, электронные генераторы, аналоговые синтезаторы света, лазеры до цифровой эпохи.	Chion (1994), Brougher et al. (2005).	Шоу Жан-Мишель Жарра 1980-х–2000-х; Laserium; ранние синестетические перформансы.	Фонтаны и лазерные шоу первых поколений до 2015 (Алматы, Астана).
3. Цифровая интерактивная модель	Программная синхронизация света и звука в реальном времени; управление через софт, датчики, мэппинг.	Программный видеомэппинг, LED-системы, интерактивные панели, сенсорные интерфейсы, протоколы управления светом (MIDI и др.)	Brougher (2005), современные digital-art практики.	3D-mapping фестивали, интерактивные световые инсталляции TeamLab, концертные шоу XXI века.	Проекционное шоу «Нур Алем» (EXPO 2017)[4]; современные мультимедиа-шоу в Астане; LED-архитектура.
4.Алгоритмическая	Автоматизированная генерация света по анализу музыкального сигнала; алгоритмы, спектральный анализ, ML-модели.	Машинное обучение, спектральный анализ, нейросетевые методы сопоставления параметров, автоматизированные системы светоуправления, роботизированные платформы и дрон-системы	Koski & Kallinen (2022); Prida (2022).	Алгоритмическая сценография, проекты с вычислительной генерацией светового ряда, роботизированные инсталляции.	Астана: дрон-шоу (550 дронов, 2025); Алматы: этнофестиваль с дронами (2025); Актобе: музыкальный фонтан с лазером и огнём.

Структурные параметры аудиовизуального синтеза. Сравнительный анализ моделей позволил выявить ряд ключевых параметров, по которым различаются формы аудиовизуального синтеза:

1. Тип причинной связи между звуком и изображением (прямая физическая, электронно-параметрическая, программно-алгоритмическая).

2. Степень автоматизации, варьирующаяся от ручного и полуавтоматического управления до автономных вычислительных систем.

3. Уровень интерактивности, включающий отсутствие реакции на внешние воздействия, реакцию на аудиосигнал в реальном времени и реакцию на действия пользователя или параметры среды.

4. Пространственная организация визуального компонента, принимающая плоскостную, архитектурно-интегрированную или распределённую форму.

Выявление данных параметров позволило перейти от описательного анализа отдельных проектов к

системному сопоставлению различных форм аудиовизуального синтеза в исторической и технологической перспективе.

Хронологическая динамика моделей. Результаты исследования показывают, что развитие аудиовизуального синтеза носит не линейный, а кумулятивный характер. Появление новых технологических моделей не приводит к исчезновению предшествующих форм, а расширяет спектр художественных средств. Аналогово-электронные и цифровые практики продолжают сосуществовать с алгоритмическими системами, выполняя различные эстетические и коммуникативные функции.

Обобщенная динамики развития моделей представлена в Иллюстрации 2.

Таким образом, типология, представленная в настоящем исследовании, отражает не только историческую последовательность развития аудиовизуального синтеза, но и актуальное состояние поля, в котором различные модели функционируют параллельно и могут комбинироваться в рамках гибридных художественных проектов.

Казахстанские аудиовизуальные проекты рассматриваются не как иллюстративный материал, а как аналитические кейсы, позволяющие проверить потенциал предложенной типологии моделей аудиовизуального синтеза в условиях современной городской и сценической культуры. Каждый из выбранных объектов

Иллюстрация 2. Динамика развития моделей аудиовизуального синтеза

соотнесён с доминирующей моделью на основании операциональных критериев, сформулированных в методологическом разделе, что позволяет оценить применимость типологии за пределами абстрактного теоретического анализа.

Мультимедийный павильон «Нұр Әлем»: гибридизация цифровой интерактивной и программно-сценографической моделей. Мультимедийный павильон «Нұр Әлем», созданный в рамках Expo-2017 в Астане, о чем сообщалось в СМИ[5] представляет собой пример комплексного аудиовизуального пространства, в котором сосуществуют и взаимодействуют несколько моделей аудиовизуального синтеза. Анализ объекта на основании предложенных критериев позволяет отнести его преимущественно к цифровой интерактивной модели, при наличии элементов программно-сценографического синтеза.

Внутренние экспозиционные пространства павильона демонстрируют высокий уровень программно-опосредованной связи между звуком и визуальным рядом, а также выраженную интерактивность: визуальные и аудиальные параметры изменяются в зависимости от присутствия и действий посетителей. Здесь доминирует второй уровень автоматизации (программируемая система с возможностью реакции в реальном времени), а пространственная организация носит архитектурно-интегрированный характер. Эти

[4]Expo Astana Archive. «Проекционное шоу на сфере “Нур Алем”». YouTube, загружено Expo Astana Archive, 2017, www.youtube.com/watch?v=XBm6c6p3eQs. Дата доступа 30 ноября 2025.
[5]“Gallery of EXPO 2017 Legacy: What Is Venue’s Future?” ArchDaily, 11 Oct. 2017, www.archdaily.com/881330/expo-2017-legacy-what-is-venues-future. Дата доступа 30 ноября 2025.

Фото 1. Экран интерактивной аудиовизуальной модели «Нұр Әлем». Астана, 2017

характеристики соответствуют критериям цифровой интерактивной модели аудиовизуального синтеза.

Внешние проекционные шоу на сферической оболочке павильона, напротив, функционируют в режиме фиксированного сценария с заранее заданной синхронизацией звука и изображения. В данном случае интерактивность отсутствует, а автоматизация ограничивается программным воспроизведением заранее подготовленного контента (*см. QR-код 1)*. Тем не менее, объект в целом демонстрирует возможность гибридизации моделей в рамках единой сценографической концепции, что подтверждает тезис о проницаемости границ между типами аудиовизуального синтеза в современных мультимедийных системах.

Таким образом, «Нұр Әлем» выступает не как исключение, а как показатель тенденции к интеграции различных моделей аудиовизуального синтеза в масштабных культурных объектах, ориентированных на массовое восприятие.

Городские музыкальные фонтаны: устойчивая форма аналогово-цифрового синтеза в публичном пространстве. Городские музыкальные фонтаны в Астане и Алматы[6] представляют собой устойчивую форму внедрения аудиовизуального синтеза в повседневную городскую среду. Их анализ показывает доминирование аналогово-электронной модели с элементами цифрового программного управления.

Причинная связь между звуком и визуальными эффектами в данных объектах носит, как правило, параметрический характер: амплитудные и ритмические характеристики аудиосигнала используются для управления динамикой водных струй и световых эффектов. Уровень автоматизации варьируется от полуавтоматического до программируемого, однако интерактивность по отношению к зрителю отсутствует или сведена к минимуму. Пространственная организация визуального ряда интегрирована в архитектуру городской площади и ориентирована на фронтальное восприятие.

QR-код 1. Проекционное шоу на сфере «Нур Алем», EXPO 2017

[6]«В Центральном парке Актобе запустили уникальный музыкальный фонтан с лазерным и огненным шоу.» Zakon.kz, 1 сентября 2024, www.zakon.kz/sobytiia/6446980-v-tsentralnom-parke-aktobe-zapustili-unikalnyy-muzykalnyy-fontan-s-lazernym-i-ognennym-shou.html . Дата доступа 30 ноября 2025.

В отличие от сценических и музейных инсталляций, музыкальные фонтаны не предполагают авторской драматургии в строгом смысле слова. Их функция заключается в создании повторяемого аудиовизуального сценария, рассчитанного на массового зрителя и включённого в ритм городской жизни. Это позволяет рассматривать фонтаны как форму публичного аудиовизуального искусства, в котором синтез звука и изображения выполняет скорее коммуникативную и рекреационную, нежели экспериментальную функцию.

В рамках предложенной типологии данные объекты демонстрируют устойчивость аналогово-электронной модели в современных условиях, а также её способность адаптироваться к цифровым средствам управления при сохранении базовых принципов светомузыкального синтеза.

Дрон-шоу: алгоритмическая модель аудиовизуального синтеза. Масштабные дрон-шоу, как сообщается в СМИ, реализованные в Казахстане в 2024–2025 гг.[7], представляют собой наиболее технологически сложную форму аудиовизуального синтеза и соответствуют алгоритмической модели, выделенной в настоящем исследовании.

В данных проектах визуальный ряд формируется не на основе прямого преобразования аудиосигнала, а посредством вычислительных алгоритмов, обеспечивающих синхронное управление множеством автономных световых объектов. Причинная связь между звуком и изображением здесь носит опосредованный характер: музыкальное сопровождение и визуальные формации координируются на уровне сценария и алгоритмического контроля, а не через прямую параметрическую модуляцию.

Степень автоматизации в дрон-шоу является максимальной: визуальная генерация и пространственная координация осуществляются автономно после запуска программы. Пространственная организация визуального ряда носит распределённый характер, что принципиально отличает данную модель от экранных и архитектурно-интегрированных форм аудиовизуального синтеза.

Анализ казахстанских дрон-шоу позволяет отнести данные проекты к алгоритмической модели аудиовизуального синтеза, характеризующейся автономной визуальной генерацией, распределённой пространственной организацией и программно-опосредованной связью между звуком и изображением.

Сопоставительный анализ и интерпретация. Сопоставление рассмотренных кейсов позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, предложенная типология демонстрирует применимость к разнородным формам аудиовизуального искусства — от музейных инсталляций и городских объектов до масштабных праздничных шоу. Во-вторых, анализ подтверждает, что в современных практиках преобладают гибридные формы, в которых элементы различных моделей сосуществуют в рамках единого проекта. В-третьих, казахстанский материал показывает, что развитие аудиовизуального синтеза в региональном контексте следует общемировым тенденциям, при этом адаптируясь к локальным культурным и пространственным условиям. Это позволяет рассматривать локальные проекты не как периферийные, а как репрезентативные примеры глобального

[7]Девяткин, Даниил. «Масштабный этнофестиваль музыки и шоу дронов собрали десятки тысяч человек в Алматы.» kz.kursiv.media, 9 июня 2025, www.kz.kursiv.media/2025-06-09/devy-masshtabniy-etno-festival-muzyki-i-shou-dronov-sobrali-desyatki-tysyach-chelovek-v-almaty/ . Дата доступа 30 ноября 2025.

процесса эволюции мультимедийного искусства.

Основные положения

Аудиовизуальный синтез в современном искусстве следует рассматривать не как вспомогательную форму визуализации музыки или озвучивания изображения, а как самостоятельную художественно-технологическую систему, обладающую собственной логикой организации, восприятия и выразительных средств. Взаимодействие звука и изображения формирует целостный художественный опыт, в котором оба медиума находятся в равноправных отношениях и взаимно определяют смысловую и эмоциональную структуру произведения.

1. Историческое развитие аудиовизуального синтеза носит кумулятивный, а не линейно-эволюционный характер. Появление новых технологических форм не приводит к исчезновению предшествующих моделей, а расширяет спектр художественных средств, в рамках которого механико-оптические, аналогово-электронные, цифровые и алгоритмические формы продолжают сосуществовать и комбинироваться в современных практиках.

2. Типологическое осмысление аудиовизуального синтеза возможно на основе операционализированных аналитических критериев, включающих:

— характер причинной связи между звуком и изображением;

— степень автоматизации визуальной генерации;

— уровень интерактивности системы;

— пространственную организацию визуального компонента.

Совокупность данных параметров позволяет системно сопоставлять разнородные художественные практики вне зависимости от их жанровой или технологической специфики.

3. В результате историко-типологического и сравнительного анализа выделяются четыре устойчивые модели аудиовизуального синтеза: механико-оптическая, аналогово-электронная, цифровая интерактивная и алгоритмическая. Каждая из моделей характеризуется специфическим способом соотнесения аудиальных и визуальных параметров, а также различным уровнем автономности и вычислительной сложности визуальной генерации.

4. Связь между звуком и изображением в современных аудиовизуальных системах не всегда носит прямой параметрический характер. В цифровых и алгоритмических моделях она может формироваться на уровне программной логики, сценарных алгоритмов или обученных вычислительных моделей, что приводит к ослаблению прямой согласованности и расширяет диапазон художественных интерпретаций аудиовизуального взаимодействия.

5. Современные аудиовизуальные практики характеризуются тенденцией к гибридизации моделей, при которой в рамках одного художественного проекта сочетаются элементы различных типов синтеза. Это проявляется в совмещении интерактивных и сценарных режимов, параметрической и алгоритмической генерации, а также в одновременном использовании экранных, архитектурно-интегрированных и распределённых в пространстве визуальных форм.

6. Казахстанские аудиовизуальные проекты демонстрируют включённость в глобальные процессы развития мультимедийного искусства, отражая актуальные мировые тенденции в области цифровых, интерактивных и алгоритмических форм аудиовизуального синтеза. Рассмотрение данных проектов в качестве аналитических кейсов подтверждает применимость предложенной типологии в региональном контексте и её универсальный характер.

7. Предложенная типология моделей аудиовизуального синтеза обладает воспроизводимостью и может быть использована как аналитический инструмент для сравнительного исследования аудиовизуальных практик в области современного искусства, мультимедийной сценографии, архитектурных проекций и публичных художественных пространств.

Заключение

Совмещение звука и изображения является устойчивой художественной стратегией, присутствующей в культуре на протяжении нескольких столетий — от ранних экспериментов с цвето-звуковыми соответствиями до современных мультимедийных и алгоритмических систем. Проведённое исследование позволило системно осмыслить феномен аудиовизуального синтеза как многоуровневую художественно-технологическую практику, развивающуюся на пересечении искусства, науки и цифровых технологий. На основе историко-типологического и сравнительного анализа была предложена типология моделей аудиовизуального синтеза, учитывающая характер причинной связи между звуком и изображением, степень автоматизации, уровень интерактивности и пространственную организацию визуального компонента.

Основным научным результатом исследования является выделение и операционализация четырёх устойчивых моделей аудиовизуального синтеза: механико-оптической, аналогово-электронной, цифровой интерактивной и алгоритмической. В отличие от описательных подходов, распространённых в ряде предыдущих исследований, предложенная типология основана на чётко сформулированных аналитических критериях, что обеспечивает её воспроизводимость и применимость к разнородным художественным практикам.

Анализ показал, что эволюция аудиовизуального синтеза носит кумулятивный, а не линейный характер: новые технологические формы не вытесняют предшествующие, а сосуществуют с ними, формируя гибридные конфигурации. Современные аудиовизуальные проекты часто объединяют элементы нескольких моделей, что отражает общую тенденцию к усложнению художественных систем и размыванию границ между медиумами.

Рассмотрение казахстанских аудиовизуальных проектов в качестве аналитических кейсов подтвердило применимость предложенной типологии в региональном контексте и показало, что локальные практики развиваются в русле общемировых тенденций мультимедийного искусства. При этом выявлено, что алгоритмические и цифровые модели аудиовизуального синтеза в публичном пространстве выполняют не только зрелищную, но и культурно-коммуникативную функцию, интегрируя символические и идентификационные элементы в технологически сложные формы представления.

Ограничения настоящего исследования связаны с фокусом на визуально-звуковом взаимодействии в рамках сценических, архитектурных и городских объектов. Вне рассмотрения остались вопросы индивидуального перцептивного восприятия аудиовизуальных форм, а также нейрофизиологические и психологические аспекты синестетического опыта, которые требуют привлечения эмпирических методов экспериментального характера.

Перспективы дальнейших исследований связаны с анализом аудиовизуального синтеза в средах виртуальной и дополненной реальности, с изучением нейроинтерфейсов

и адаптивных систем, а также с эмпирическим исследованием влияния алгоритмических и нейросетевых форм аудиовизуального искусства на восприятие, память и эмоциональное состояние зрителя. Развитие этих направлений позволит углубить понимание аудиовизуального синтеза как одной из ключевых форм художественного мышления в условиях цифровой культуры.

Список источников

Baione, Alfredo, и др. “Musipainter: A Music-Conditioned Generative Architecture for Artistic Image Synthesis.” *Intelligent Systems with Applications,* vol. 17, 2025, статья 200611. doi: 10.1016/j.iswa.2025.200611.

Brougher, Kerry, и др. *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*. London, Thames & Hudson, 2005.

Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York, Columbia University Press, 2019.

Ciciliani, Marko. “Music in the Expanded Field: On Recent Approaches to Interdisciplinary Composition.” *Darmstädter Beiträge zur Neuen Музыке,* vol. 24, 2017, с. 23–35.

Cook, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press, 1998.McCormack, Jon, et al. “Autonomy, Authenticity, Authorship and Intention in Computer Generated Art.” Digital Creativity, 2014.

Paul, Christiane. Digital Art. 2015

Savery, Richard. “An Interactive Algorithmic Music System for EDM.” Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture, vol. 10, no. 1, 2018, с. 46–62. doi: 10.12801/1947-5403.2018.10.01.03.

Shi, Zhaofeng. “A Survey on Audio Synthesis and Audio-Visual Multimodal Processing.” arXiv, 2021. doi: 10.48550/arXiv.2108.00443.

Zhao, Yan. “The Synergistic Effect of Artificial Intelligence Technology in the Evolution of Visual Communication of New Media Art.” *Heliyon*, vol. 10, no. 18, 2024.

Галеев, Булат. *Светомузыка: становление и сущность нового искусства*. Казань, Издательство Казанского университета, 1976.

Галеев, Булат. *Светомузыка в системе искусств*. Казань, Издательство Казанского университета, 1991.

Зорин, Сергей. «Оптический театр – исполнительское экранное искусство с обратной связью». *Искусство звука и света*, 2021.

References

Baione, Alfredo, et al. “Musipainter: A Music-Conditioned Generative Architecture for Artistic Image Synthesis.” Intelligent Systems with Applications, vol. 17, 2025, article 200611.

doi: 10.1016/j.iswa.2025.200611.

Brougher, Kerry, et al. Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900.

London, Thames & Hudson, 2005.

Chion, Michel. Audio-Vision: Sound on Screen. New York, Columbia University Press, 2019.

Ciciliani, Marko. “Music in the Expanded Field: On Recent Approaches to Interdisciplinary Composition.” *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, vol. 24, 2017, pp. 23–35.

Cook, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia.* Oxford University Press, 1998.

Galeev, Bulat. *Svetomuzyka: Stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva* [Light Music: Formation and Essence of a New Art]. Kazan, Kazan University Press, 1976. (In Russian)

Galeev, Bulat. *Svetomuzyka v sisteme iskusstv* [Light Music in the System of Arts]. Kazan, Kazan University Press, 1991. (In Russian)

McCormack, Jon, et al. “Autonomy, Authenticity, Authorship and Intention in Computer Generated Art.” Digital Creativity, 2014.

Paul, Christiane. *Digital Art.* 2015

Savery, Richard. “An Interactive Algorithmic Music System for EDM.” *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture,* vol. 10, no. 1, 2018, pp. 46–62. doi: 10.12801/1947-5403.2018.10.01.03.

Shi, Zhaofeng. “A Survey on Audio Synthesis and Audio-Visual Multimodal Processing.” *Arxiv*, 2021. doi: 10.48550/arXiv.2108.00443.

Zhao, Yan. “The Synergistic Effect of Artificial Intelligence Technology in the Evolution of Visual Communication of New Media Art.” *Heliyon*, vol. 10, no. 18, 2024.

Zorin, Sergey. “Opticheskii teatr – ispolnitel'skoe ekrannoe iskusstvo s obratnoi sviaz'iu.” [“Optical Theatre as Performative Screen Art with Feedback.”] *Iskusstvo zvuka i sveta,* 2021. (In Russian)

Кузбакова Гульнара
Құлаш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті (Астана, Қазақстан)

ЗАМАНАУИ ӨНЕРДЕГІ ЖАРЫҚ МУЗЫКАСЫ: ДЫБЫС ПЕН БЕЙНЕНІҢ ӨЗАРА ӘРЕКЕТТЕСУ МОДЕЛЬДЕРІ

Аңдатпа. Бұл мақалада аудиовизуалдық синтез феномені музыка, бейнелеу өнері және цифрлық технологиялар тоғысындағы пәнаралық көркемдік-технологиялық практика ретінде қарастырылады. Зерттеудің *мақсаты* – салыстырмалы аналитикалық өлшемдерге негізделген және әртүрлі көркемдік практикаларға қолдануға болатын аудиовизуалдық синтез модельдерінің қайта өндірілуі мүмкін типологиясын әзірлеу. Зерттеудің *әдіснамалық* негізін тарихи-типологиялық және салыстырмалы талдау, аудиовизуалдық жүйелерді генерациялау қағидаттарының технологиялық талдауы, сондай-ақ, дыбыс пен бейне синхрондылығының контент-талдауы құрайды. Нәтижесінде аудиовизуалдық синтездің төрт тұрақты моделі анықталды: механика-оптикалық, аналогтық-электрондық, цифрлық интерактивті және алгоритмдік (нейрожелілік). Осы зерттеу шеңберінде төртінші түрі ретінде визуалды тізбектері генерациялауға арналған нейрондық желілік жүйелерді қамтитын аудиовизуалды синтездің алгоритмдік моделі ерекшеленеді. Болашақта бұл түрді белгілеу үшін «алгоритмдік модель» деген бірыңғай термин қолданылады. Әрбір модель дыбыс пен бейне арасындағы себеп-салдарлық байланыс түрі, автоматтандыру деңгейі, интерактивтілік дәрежесі және визуалдық компоненттің кеңістіктік ұйымдасуы тұрғысынан сипатталады. Ұсынылған типологияның қолданбалылығы Қазақстанда жүзеге асырылған заманауи аудиовизуалдық жобалар материалында тексеріледі; бұл жобалар иллюстративтік мысалдар ретінде емес, аналитикалық кейстер ретінде қарастырылады. Талдау жергілікті аудиовизуалдық практикалардың жаһандық үрдістермен үндес дамып, қоғамдық және сахналық кеңістіктерде гибридтік және алгоритмдік формаларды белсенді қолданатынын көрсетеді. Зерттеудің *ғылыми жаңалығы* аудиовизуалдық синтез модельдерін операцияландырылған критерийлер негізінде жүйелеуінде болып табылады, бұл салыстырмалы талдау мүмкіндіктерін кеңейтіп, заманауи мультимедиялық өнерді теориялық тұрғыдан неғұрлым дәл түсіндіруге ықпал етеді.

Түйін сөздер: аудиовизуалды синтез; жарық музыкасы; визуалды музыка; дыбыс пен бейненің өзара әрекеттесуі; аудиовизуалды типология; алгоритмдік модель; цифрлық интерактивті жүйелер; мультимедиялық сценография

Дәйексөз үшін: Кузбакова, Гульнара. «Заманауи өнердегі жарық музыкасы: дыбыс пен бейненің өзара әрекеттесу модельдері». *Central Asian Journal of Art Studies*, т.11, №1, 2026, с. 100–119, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1164

Алғыс: Автор мақаланы жариялауға дайындауда көрсеткен көмегі үшін Central Asian Journal of Art Studies журналының редакциясына, сондай-ақ зерттеуге қызығушылық танытқан анонимді рецензенттерге алғыс білдіреді.

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысының жоқ екенін мәлімдейді.

Kuzbakova Gulnara
Kulyah Baisseitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

LIGHT MUSIC IN CONTEMPORARY ART: MODELS OF SOUND–IMAGE INTERACTION

Abstract. This article examines the phenomenon of audiovisual synthesis as an interdisciplinary artistic and technological practice developing at the intersection of music, visual art, and digital technologies. The *aim* of the study is to develop a reproducible typology of audiovisual synthesis models based on comparable analytical criteria and applicable to heterogeneous artistic practices. The *methodological* framework combines historical-typological and comparative analysis, technological analysis of the principles underlying audiovisual system generation, and content analysis of the synchronization between sound and visual parameters. As a result, four stable models of audiovisual synthesis are identified: mechanical-optical, analog-electronic, digital interactive, and algorithmic. Within the present study, the algorithmic model is defined as the fourth type of audiovisual synthesis and includes neural network–based systems of visual generation. For the purposes of this article, the unified term "algorithmic model" is used to designate this type. Each model is characterized according to the type of causal relationship between sound and image, the degree of automation, the level of interactivity, and the spatial organization of the visual component. The applicability of the proposed typology is tested through contemporary audiovisual projects implemented in Kazakhstan, which are treated as analytical case studies rather than illustrative examples. The analysis demonstrates that local practices of audiovisual synthesis develop in line with global trends and actively employ hybrid and algorithmic forms in public and stage-based contexts. The *scientific novelty* of the study lies in the systematization of audiovisual synthesis models based on operationalized criteria, which expands the possibilities for comparative analysis and contributes to a more precise theoretical description of contemporary forms of multimedia art.

Keywords: audiovisual synthesis; light music; visual music; sound–image interaction; audiovisual typology; algorithmic model; digital interactive systems; multimedia scenography

Cite: Kuzbakova, Gulnara. «Light music in contemporary art: models of sound–image interaction.» *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol.11, №1, 2026, с. 100–119, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1164

Acknowledgements: The author expresses gratitude to the editorial board of the Central Asian Journal of Art Studies for assistance in preparing the article for publication, as well as to the anonymous reviewers for their interest in the study.

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

Автор туралы мәлімет:

Гульнара Жанабергеновна Кузбакова – өнертану кандидаты, «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті, Құляш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
(Астана, Қазақстан)

Сведения об авторе:

Кузбакова Гульнара Жанабергеновна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедение и композиция», Казахский национальный университет искусств имени Қуляш Байсеитовой
(Астана, Казахстан)

Information about the author:

Kuzbakova Gulnara Zhanabergenovna – Candidate of art history, Associate Professor of the Musicology and Composition Department, Kulyah Baisseitova Kazakh National University of Arts
(Astana, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0002-4492-0197
E-mail: g.kuzbakova@gmail.com

CSCSTI 17.33.00
UDC 7.029.4
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1146

VISUALISATION OF TRIBAL IDENTITY IN TRADITIONAL KAZAKH AND KARAKALPAK COSTUMES (USING THE EXAMPLE OF KIMESHEKEK/KYIMESHE)

Zhanerke Shaygozova[1], Zemfira Kurbanova[2]

[1]Abai Kazakh National Pedagogical University
(Almaty, Kazakhstan)
[2]Karakalpak Research Institute of Humanities of the Karakalpak Branch of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan
(Nukus, Uzbekistan)

Abstract. The relevance of the study is determined by the need to analyze Kazakh and Karakalpak traditional costume from the perspective of visual semiotics as a sign system through which clan and tribal identity is represented and transmitted within the historical and cultural space. The conscious selection of distinctive markers in clothing can be regarded as a semiotically significant act, that is, as a sign demonstrating an individual's clan affiliation. Hence, *the aim* of the study is to identify, describe, and analyze clan and tribal markers as signs of a woman's identity and belonging, based on the example of the Kazakh *kimeshek* and the Karakalpak *kiymeshek*. The article employs a set of interdisciplinary *methods*, combining historical-ethnographic, art historical, and cultural approaches. *Results*. Folklore data, materials from fiction, ethnographic sources, and information provided by traditional costume artisans suggest that visually most Kazakhs were once able to distinguish representatives of one clan (and possibly sub-clan) from another by specific details of their clothing. These markers, conventionally termed here as clan and tribal markers, are expressed in certain technological features of production, decorative elements of headdresses, methods of turban wrapping, the cut and decoration of outer garments, as well as in visually perceptible details of jewelry. In this function, both Kazakh and Karakalpak traditional costumes may be regarded as a kind of visual passport demonstrating a particular clan and tribal identity.

Keywords: tribal identity, visualisation, Kazakhs, Karakalpaks, costume, headdress, *kimeshek/kyimeshek*, marker, sign system, non-verbal communication

Cite: Shaygozova Zhanerke, and Zemfira Kurbanova. «Visualisation of tribal identity in traditional kazakh and karakalpak costumes (using the example of kimeshekek/kyimeshe)». *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol. 11, No. 1, 2026, pp. 120 – 140, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1146

Acknowledgements: this article was prepared as part of a grant from the Science Committee of the Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan IRN AP23488164 "Traditional and contemporary art of Kazakhstan in the focus of visual studies: iconography, semiotics and discourse".

The authors has read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests.

Introduction

Traditional costume as an object of scientific research has long attracted the attention of researchers. Scientists consider a wide variety of perspectives: from understanding costume as an art form to presenting, it as an important source in the study of ethnogenesis. One of the little-studied areas of Kazakh and Karakalpak traditional costumes is the issue of how they reflect tribal characteristics. However, there are precedents for research on this issue based on materials from cultures close to the Kazakhs and Karakalpaks. Murad Annanepesov and Ata Dzhikiev note that even at the beginning of the 20th century, it was easy to distinguish the ethnic affiliation of representatives of various divisions and subgroups (tribes, clans) among the Turkmen by their appearance, clothing, the shape of their yurts, dialectal features of speech, etc. (115).

Headwear in any traditional culture has the highest sacred status, is cherished and treated with special reverence. Among the wide variety of headwear worn by the peoples of Central Asia, according to Olga Sukhareva, it is the shape of women's headwear that depends most on tribal affiliation, especially among nomadic peoples who have preserved their tribal organisation (301). With regard to the sedentary population of Uzbekistan, the scholar suggests that tribal differences in headwear have gradually been replaced by territorial (local) differences in the course of historical development (301).

The aim of this study is to examine the traditional female headdress — *kimeshek/kyimeshek* — from the perspective of how it reflects tribal markers, which we consider to be an expression of identity and belonging.To achieve this goal, the study addresses three main tasks: 1) to identify the functions of *kimeshek/kyimeshek* in Kazakh and Karakalpak society; 2) to summarise the available materials on the tribal characteristics of *kimeshek/kyimeshek*; and 3) to outline prospects for future research.

Methods

The article employs a set of interdisciplinary methods combining historical-ethnographic, art historical, and cultural approaches. The historical-ethnographic method made it possible to trace the origins of the *kimeshek*/kiymeshek and to identify its regional and clan-specific features through the analysis of archival sources, 19th—20th century ethnographic descriptions, museum collections, and scholarly publications. The comparative-typological method was used to examine Kazakh and Karakalpak examples in terms of form, construction, ornamentation, color palette, embroidery techniques, and modes of wearing. Iconographic and semiotic analyses enabled the interpretation of

ornamentation as a symbolic system reflecting ideas of clan affiliation, age, social status, and marital status of women. The visual-anthropological approach included the analysis of museum and private photographic materials, as well as their digital processing to clarify details of ornamentation and textile structure.

Discussion

Kimeshekek/kyimeshek and its functions in Kazakh and Karakalpak society. Headwear in any traditional culture is designed to perform practical, status-age, ritual-magical and other functions that allow the wearer's national, regional or tribal affiliation to be determined. The Kazakh and Karakalpak *kimeshek/kyimeshek* is no exception in this regard; first and foremost, it reflects the status and age function, to which all others are related.

After the birth of her first child, a daughter-in-law in Kazakh society was given the honorary title of ayel, which was accompanied by a change in her appearance and costume. In a solemn atmosphere, she was dressed in a *kimeshek* (in the southern regions, this was done immediately after the wedding) (Tokhtabaeva 280), which women did not take off for the rest of their lives. According to Svetlana Aitbaeva, during the celebration of the first ritual dressing of the *kimeshek*, the mother-in-law took her daughter-in-law to a place of honour for the first time, thereby giving her blessing and permission to move freely around the house. This tradition is called "zhauylq salu". Later, when the second child was born, the *kimeshek* was wrapped in a white scarf called "shylaush". Thus, with each child, the headdress became higher and higher (Aitbaeva).

According to researchers, the Karakalpaks first put on the *kyimeshek* during the wedding in the husband's village: "Before entering her husband's yurt, the bride puts on the *kyimeshek* and hides her face under a piece of white cloth. From that moment on, she becomes a married woman" (Zhdanco 554).

At the same time, the question of where exactly the bride put on the *kyimeshek* requires further clarification. It can be assumed that this ritual, marking a change in social status, could hardly have taken place publicly, before entering the groom's dwelling. Nina Lobacheva shares her doubts about where and when the bride put on the *kyimeshek*: "There are discrepancies in the information about when this happened and who put it on the bride" (57). If we assume that the bride entered the groom's house while still a maiden, it seems more logical that the symbol of a married woman was put on inside the house, behind the ritual curtain shymyldyk, away from prying eyes. This is not contradicted by one of the arguments of the above-mentioned researcher: "There is an opinion that this happens when the bride crosses the threshold of the groom's house" (57).

The functions of the *kyimeshek* were twofold. On the one hand, it served as an element of married women's outer clothing, and on the other, it played the role of a ritual wedding attribute designed to conceal the bride's hair. *Kyimeshek* accompanied Karakalpak women throughout their lives, and the change from kyzyl *kiymeshek* to ak *kyimeshek* after the end of reproductive function symbolised a change in their status and stage of life.

The ritual of changing from a maiden's headdress to a woman's headdress took place during a festive meal organised by the mother-in-law and symbolised a woman's transition to the next age group – that of mothers. According to experts, it is considered the most archaic form of the cycle of female initiations (Sukhareva 322). In particular, with the birth of children, especially sons, not only did the status of the woman herself change, but also the status of her husband and the family as a whole (Stasevich 55).

A woman-mother, "crowned" in a *kimeshek*, gained the right not only to actively participate in public life: folk festivals, funeral rites and other collective events, but also, with age, became their expert guardian (the status of baybishe/keyuana), the corrector of these rites within her clan, her own family and kinship group. Boris Kuftin wrote that women's voices often had an influence at clan gatherings (11).

Hence, the status of *kimeshek* in Kazakh culture is incomparably high, as evidenced by the well-known expressions «kieli *kimeshek*», «kii pir — *kimeshek*», «ak zhaulyk — taptyrmas baiylik» and others. Literally everything emphasised its status: the main colour of the headdress fabric is white, which marks the sacred top for Kazakhs; the design is a "hood" and a turban ("shylaush," "kundik"); the methods and techniques of decoration, the colourfulness of the decor.

In Karakalpak culture, the *kyimeshek* is associated with archaic cults. When worn, its shape resembles the silhouette of an eagle, which is one of the most significant and revered cults among the Karakalpaks. Studies show that the image of the eagle was associated with ideas of fertility (Kusekeev 65; Esbergenov, Atamuratov 116) and played a significant role in the cultural practices not only of the Karakalpaks, but also of a number of other peoples (Sternberg; Basilov 36). This connection between the *kyimyshek* and the image of an eagle is emphasised by the semantics of individual elements of the headdress, such as the kuyrik tail, as well as the fringe along the edge of the back part, interpreted as a symbolic representation of wings. Based on this, it can be assumed that the Kyzyl *kimeshek* originally functioned as a symbolic representation of an eagle, serving as a talisman for women. Later, as the culture developed, the *kyimeshek* evolved from a ritual attribute into an element of everyday clothing.

The status of *kimeshek* and similar headdresses is emphasised by their significance in life cycle rituals. Although the hood-like design has fallen out of everyday use among the Tajiks, it has long been preserved in funeral rites, becoming part of the shroud (Shirokova 190). A similar connection with the shroud can be traced in the cut of the Karakalpak *kyimeshek* (Esbergenova 84). Among many peoples of Central Asia, the size of the fabric for a turban had to be sufficient for use as a shroud. The Karakalpaks had a number of strict taboos regarding the *kyimeshek*, regulating its use and transfer. In particular, the *kyimeshek* could not be bought, sold or given as a gift; it had to be kept by its owner throughout her life, and only after her death was it given to the washers (Esbergenova 84). The simultaneous presence of headdresses at funerals and weddings emphasises that these events are part of a single mythological narrative linking various aspects of the life cycle (Lotman 113).

Thus, the *kimeshek* as a marker of women-mothers had decorative elements that changed with her age: for young women, it was brighter and richer, signifying a wish for fertility and happiness in marriage; for older women, it was more modest, as dictated by traditional etiquette, and for widows, it was practically undecorated, reflecting the idea of a joyless life for a wife without a husband. However, among modern foreign Kazakhs in Mongolia and China, there are women of a fairly advanced age who wear *kimeshek* with rich decorations.

Consequently, decorative adornment is not always a reliable indicator of age characteristics. Most likely, it was the first, ritual *kimeshek* that was decorated particularly richly. With regard to the aspect we are studying, it seems that in the course of development, the design, decoration and method of wearing the *kimeshek* turban among different tribal groups, depending on the ethnocultural

type, began to acquire certain canonical forms, expressed in a stable set of markers.

Experts trace the origins of turban-like or chalm-like headwear among the peoples of Central Asia back to the most ancient layers of culture associated with Iranian-speaking peoples. The first material evidence of this can be found on terracotta figurines from the Kushan period in the first centuries AD (Sogdian tradition). On some statuettes, a significant detail is the depiction of a baby figure, representing the image of a woman-mother. The image of a goddess with a baby undoubtedly goes back to some ancient Eastern prototypes of female deities (Meshkeris 16). The image of a woman with a baby wearing a headdress similar to a *kimeshek* appears on Polovtsian/Kipchak stone sculptures.

Analysing the statue, Svetlana Pletneva writes that it symbolises the image of a woman giving life and strength to a woman - the direct reproducer of the family line. That is why the infant clearly displays signs of gender, just like its mother. This statue, as we see it, also testifies to the fact that the Polovtsians, at least certain clans, still adhered to the matrilineal reckoning of kinship characteristic of matriarchy (Pletneva 74).

In general, Nina Lobacheva considers the clothing and costumes of the medieval Kipchaks to be a common foundation for all the ethnic cultures of the peoples of Central Asia, and traces some headdresses back to even earlier cultures, to the Scythian-Saka substratum (Lobacheva 89). She traces the origins of the *kimeshek* specifically to the complex headdresses of Kipchak women (Lobacheva).

The etymology of the Turkic term «kimäšak» [kir.], which according to Vasily Radlov means «headdress of old women» (1406), also gives rise to certain thoughts. According to linguistic research, the semantics of Turkic phraseology can have direct and figurative meanings. Perhaps the term "kimäšak" [kir.] has a figurative meaning in addition to its direct meaning, close to the concept of the headdress of an elder, chief, divine woman. As we see it, the *kimeshek* acts as a talisman-symbol of origins lost in the mists of time, dating back to the most ancient attributes of the Great Mother and the original guardian of the Clan. From this perspective, headdresses such as *kimeshek* can be seen as a symbol of the cosmos, a sacred crown emphasising the involvement of the woman-mother in phenomena of a cosmological nature.

Apparently, the originally tall and intricate turban dates back to the cult of ancient goddesses of fertility, and the origins of various methods and techniques of wearing it can be explained by the initially different ethnocultural types and the influence of neighbouring cultures. Roziia Mukminova is undoubtedly right in noting that the shape and size of the turban, as well as the length of the fabric used at different times, could vary depending on the locality and the social category to which a person belonged (74). We can add to this tribal affiliation.

In general, Nina Lobacheva considers the clothing and costumes of the medieval Kipchaks to be the common foundation for all ethnic cultures of the peoples of Central Asia, and traces some headdresses back to even earlier cultures, to the Scythian-Saka substratum (89). She traces the origins of the kimeshek specifically to the complex headdresses of Kipchak women (Lobacheva).

Results

Kazakh kimeshek in the light of tribal markers: the search for artistic and decorative solutions for originality

Kimeshek, as noted, was intended exclusively for married women and was decorated with visual markers characterising the clan of her husband. In modern times, special credit for the reconstruction of some types of *kimeshek* goes to the well-known ethnic designer T. Sultan, who restored many samples based

on his research of ancient headdresses kept by Kazakhs living abroad.

The *kimeshek* of representatives of the Alban, Zhalair, Dulat, Shanyshkyly and Suan clans have certain similarities in their artistic design: all the decoration tends towards a square shape in terms of its general compositional features, combining embroidery, beadwork (Kazakh 'marzhandau') made of coral and metal figurative plaques, mainly made of silver (stamped). Most often, the 'tail' of the *kimeshek* is decorated in the form of an acute angle, and the embroidery was technically performed in various ways: baspa keste, qabyrga keste, etc. The headdress of the Shanyškyly (Shanshykly) clan, a sample from the Central State Museum of Kazakhstan (KP 19004), bears a certain resemblance to these types of *kimeshek*.

According to Tlek Sultan's collection, the most preferred method of embroidery on the *kimeshek* of women from the Alban clan is cross-stitch (Kazakh 'aikyish') and the obligatory presence of 'tobe', which could also be decorated with decorative running stitch, beads or metal plaques. The appearance of contrasting artistic stitching (red on white) as a finish is associated with the widespread use of sewing machines. Nina Lobacheva attributes the hand-embroidered 'cross' stitching of the peoples of Central Asia and Kazakhstan to the earliest examples of embroidery on homespun linen fabric. The specialist also attributes the sewn-on metal plaques made of silver to ancient types of clothing decoration (7).

Decorative metal plaques can be round, rectangular, or square in shape and vary in size from small to medium. The patterns on the plaques are geometric in style, featuring diamonds, dots, five-petalled flowers, etc. Such plaques are commonly referred to as 'shytra' by the people. The REM collection (10972-1) includes 22 large rectangular plaques with rounded petal-shaped corners, 36 smaller rectangular plaques, and 9 plaques on the crown. Almost all of the plaques have blackened ornamentation. In general, judging by the iconography, this headdress most likely belonged to members of the Alban clan.

In some cases, the plaques were replaced with coins: the Alban clan *kimeshek* from the Central State Museum of the Republic of Kazakhstan collection contains Soviet coins from the 1940s (KP 16868). Some examples of clothing combine both plaques and coins. For example, a girl's camisole — kymal shapan from the REM collection (6979-2) has 127 coins from different periods sewn onto it, as well as a number of silver plaques. Another favourite decorative technique of craftswomen from the Senior Zhuz is marzhandau, which involves sewing on coral and pearl beads. In the example of a *kimeshek* from the Alban clan from the Central State Museum of Kazakhstan, KP 9714, 351 coral beads were used. The embroidery is mainly floral in nature, but there are also examples with geometric patterns.

The iconography of the embroidery on the *kimeshek* of the Dulat clan from Tlek Sultan's collection is noteworthy: three tumars with four pendants are embroidered on the front (chest) part of the headdress. A similar ornamental motif is present on the *kimeshek* of the Suan clan from the collections of the Central State Museum of the Republic of Kazakhstan (KP 22499). A headdress from the Zhetysu region (formerly Taldy-Kurgan region), made by folk artist Dina Kuansheva (59-tk), is kept in the collections of the A. Kasteev State Museum of Art of the Republic of Kazakhstan, which is similar to the iconography of the *kimeshek* mentioned above. The rich embroidery of this *kimeshek* is made with dark red and bright red cross-stitches. There are figures similar to the tumars pattern.

An interesting *kimeshek* of the Dulat clan from the Central State Museum of Kazakhstan (KP 18594) has a pointed-

rounded shape at the end. The embroidery on this *kimeshek* is presented in the form of alternating oval medallions. The decoration in the form of machine stitching (Kazakh 'syrlau'), mainly with red threads forming a wide variety of graphic figures, is present on almost all of the samples examined.

Several *kimeshek* of the Alban clan from the Central State Museum of Kazakhstan (KP 11864; KP 16044, etc.) are similar to those described. A slightly different iconography of decoration is presented in a sample of *kimeshek* of the Alban clan from the Central State Museum of Kazakhstan (11865): the craftswoman, framing the ornament around the face in the form of a rectangle on the front, placed a large eight-petalled rosette around it, surrounded by buds. The embroidery pattern resembles the style of embroidery of the Kyzay clan from the Middle Zhuz (description below).

As shown in the materials above, the decoration of the *kimeshek*, which is apparently close to a single prototype, is observed in the tribes of the Senior Zhuz — Alban, Zhalair, Dulat Shynashkyl, Suan and possibly other tribes belonging to this Zhuz. The collective name for the tribes of the Senior Zhuz is Uysun. Veniamin Vostrov and Marat Mukanov wrote that Semirechye, the Chu and Talas regions formed a single ethnic centre, where a whole group of other tribes (Dulat, Kangly, Zhalair, Alan, etc.) united around one of the most ancient tribes, the Usun (Vostrov, Mukanov 27).

The embroidery, most often in an elongated rectangular shape, is represented by gold stitching, coloured threads, braid, etc. The turban is much simpler than that of the representatives of the Senior Zhuz. The headdresses presented no longer have tower-like structures. However, as noted by Irina Zakharova and Rukia Khodzhaeva, tower-shaped turbans were found in Semirechye, Aulieata District, Syr Darya and Central Kazakhstan, and in the western regions among elderly women (Zakharova, Khodzhaeva 221). For example, a photograph by Alexander Melkov (MAE 1351-132), taken in the Kyzylorda region in 1928, shows a woman wearing a *kimeshek* with a high turban.

The Central State Museum of Kazakhstan has a number of examples of *kimeshek* from the Naiman (KP 18084; KP 13033; KP 12725; KP 13233; KP 13246 etc.) and Argyn (KP 25822/3; KPD 271). An examination of some examples of *kimeshek* showed that the face opening in the headdresses of the Naiman clan is most often made in the form of a narrow strip. Hence the peculiarity of its artistic design.

Of those mentioned, the sample of the Naiman-Karakerey clan (KP 13246) is particularly attractive: the embroidery is done with a tambour stitch and has a floral character, the inner field of flowers is embroidered with a chain stitch. Three tumarsh patterns are embroidered on the chest, connected by wavy lines. Four-petalled flowers are embroidered on both sides (Traditional Kazakh clothing 79). Another *kimeshek* of the Naiman-Karakerey clan, KP 13253, is decorated with a complex floral ornament, where, in addition to the front part, there are three separate ornamental parts in the form of an elongated rhombus with 'hanging' elements. These parts resemble tumars patterns with pendants, as on the *kimeshek* of the Dulat and Suan clans. Examples of these *kimeshek* were purchased from residents of the Zhetysu region.

In this group, the decoration of the *kimeshek* of the Kyzay clan, one of the subdivisions of the Naiman tribe, stands out as a special subgroup. Such examples can be found in the collection of Tlek Sultan and the funds of the Central State Museum of the Republic of Kazakhstan (KP 13254; KP 13975 etc.). In some samples, the cutout for the face is shaped like a slit, and the 'tail' is at a right angle. The ornamental decoration is immediately recognisable and quite specific: the delicate embroidery pattern consists of various buds, which

can be open and completely filled, or with an 'empty' inner field. This is the case, for example, with another sample of *kimeshek* from the Kyzay clan from the Central State Museum of the Republic of Kazakhstan (KP 13975). However, the embroidery pattern is always complex and ornate.

Similar in ornamental design to the headdress of the Qyzai clan is the *kimeshek* of the Naiman-Matai clan from the collections of the Central State Museum of Kazakhstan (KP 13266). It has a trapezoidal neckline, the upper part of which is decorated with a geometric ornament in the form of rhombuses, and on the sides, floral motifs are combined with geometric motifs in the form of a zhuldyzsha pattern. The front part is decorated with a heart-shaped petal, inside which a three-leaf lotus is embroidered. The central heart-shaped petal transitions into a large lotus flower at the bottom, the petals of which end in pink flowers (Traditional Kazakh clothing 84). In this sample, the area covered by the decoration is impressive, covering almost the entire front of the *kimeshek*. Products of this kind are commonly distinguished in the folk environment as: «Qyzai keste», «Qyzai *kimeshek*», «Qyzai syrmak», «Qyzai kalpak» and «Qyzai takia», which, according to legend, is associated with the craftsmanship of Qyzai ana (Kunimbike Baidibekkyzy 1402-1480). Along with exquisite floral and plant ornamentation, the favourite colour palette of Kizai products is characterised by all shades of red: from pink to purple-violet.

The only *kimeshek* of the Argyn clan in the Central State Museum of Kazakhstan (KP 25822/3) is unique in its own way. The item is from the Pavlodar region, and the decoration consists of embroidery, beads and metal sequins. The description of the item notes that the front neckline is framed by two strips of embroidery in yellow, light green and blue threads, decorated with beads and sequins. The front part is embroidered with a stylised ram's horn pattern (Traditional Kazakh clothing 95). Rather, the central decorative pattern resembles a lyre-like figure similar to the iconography of the Great Mother pattern than to ram's horn. The lower part of the central figure clearly shows a figure in the form of an inverted tree. According to information recorded in the western regions of the Akmola region by Irina Zakharova and Rukia Khodzhaeva, representatives of the Argyn clan wore orama *kimeshek*, which is considered the most archaic form (218).

The next group consists of *kimeshek* samples from the tribes of the Junior Zhuz. However, there are very few such samples in the collections known to us. The catalogue of the Central State Museum of Kazakhstan lists two *kimeshek* from the Berish clan (KP 19921/2 and KP 19921/1). The decorative design combines braid, chain stitch, plaques and embroidery. The neckline is decorated in the form of a trapezoid, along which is a strip of floral pattern embroidered with braid, and small metal plaques are also sewn on (Traditional Kazakh clothing 97). The decorative area is small and forms an elongated, narrow rectangle at the end.

The collection of Tlek Sultan contains an example of a headdress worn by the Junior Horde, commonly referred to as a sulama. It is a cylindrical headdress similar in shape to a saukele. According to Boris Kuftin, married Kazakh women of the Lesser Horde and part of the Middle Horde wear a tall cylindrical headdress made from a long piece of white muslin or calico (jaulyk) wrapped around a cardboard crown; a special white hood called a *kimeshek* is usually worn underneath it (43).

The only decorative element on the sample from Tlek Sultan's collection is braid (Kazakh «zer bastyru»). According to Rustembek Shoibekov and Tattigul Kartayeva, such a decorative element is most often found in Western Kazakhstan (270).

Figure 1. Kimeshek of the Alban clan. Author: Tlek Sultan. 2018. Computer processing of photo by Zhanerke Shaygozova

Thus, a preliminary analysis of materials on the tribal differences of the *kimeshek* allows us to conclude that certain tribes had their favourite decoration techniques, which could vary within one ethnocultural type and had similar elements. The clans of the Senior Zhuz preferred rich polychrome decoration, combining embroidery, beads (coral, pearls) and figured metal plaques. The decoration was usually formed closer to the face: on the temporal part and under the chin, while the rest of the head was most often covered with a shatyrma seam. The turbans of this group are most often voluminous, tall and vary in shape, depending on how they are tied.

The Kazakh women of the Middle Zhuz preferred more restrained decoration, but this group also has some interesting examples in terms of artistic design, especially the *kimeshek* of the Kyzay-Naiman and Naiman-Matai clans. They are characterised in most cases by ornate embroidery in a floral style, as well as the widespread use of γκi (Kerey). Gold and silver embroidery is often found in this group. The Argyns of Central Kazakhstan and the northern regions wore turbans similar to those of the Uysin and Oiik tribal groups, while some tribal groups of the Naimans living in Eastern Kazakhstan had differences in the way they tied their turbans (Zakharova, Khojaeva 125), i.e. differences within the same tribe.

Representatives of the Junior Zhuz preferred decorative braid (usually without any embroidery). But the main difference between the Kazakh women of the Junior Zhuz is their unique way of wearing the jaulyq (veil/scarf), mainly without using a «hood». A rich example of a jaulyq is captured in the drawings of Vladimir Plotnikov (Culture and Life of the Kazakhs 27). Some examples of Kazakh *kimeshek* from the collection of Tlek Sultan are shown in Figures 1–4.

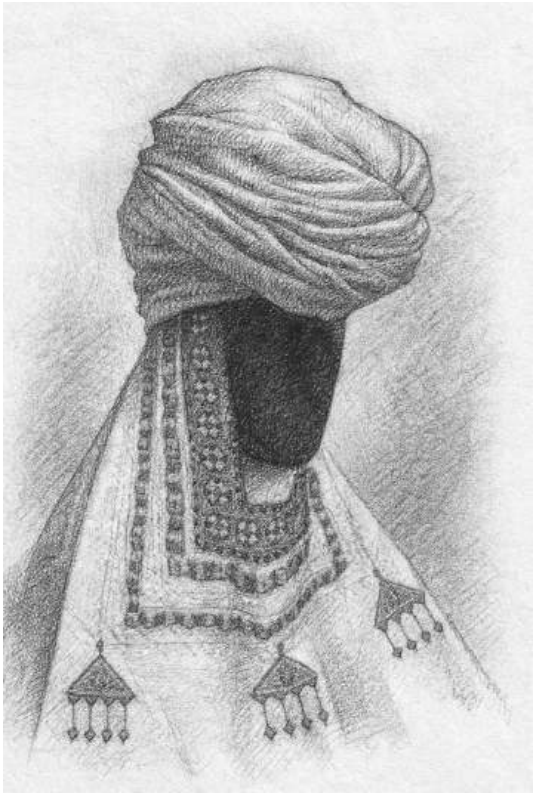


Figure 2. Kimeshek of the Dulat clan. Author: Tlek Sultan. 2020. Computer processing of photo by Zhanerke Shaygozova

Karakalpak kyimeshek. Searching for clan markings in ornamentation and design

In scientific works devoted to the study of ornamental traditions, the hypothesis has been repeatedly put forward that in the past, large clans may have possessed a unique set of ornamental motifs reflecting their specific cultural and historical identity. However, this hypothesis has not yet been convincingly confirmed empirically due to the limited availability of data and the lack of a comprehensive analysis of existing ornamental traditions. The authors of this study do not set out to provide a definitive answer to this question, but merely propose to consider its individual aspects using the example of *kyimeshek* ornamentation.

The Karakalpak kiymeshek is a headdress with an opening for the face. The front part, called aldy, is trapezoidal in shape and descends to chest level. The back part, kuyrik, is a large square piece of silk or semi-silk fabric, trimmed with a strip of black cloth around the perimeter. There are two main types of *kyimeshek*: kyzyl *kyimeshek* and aq *kyimeshek* (Figure 5-7).

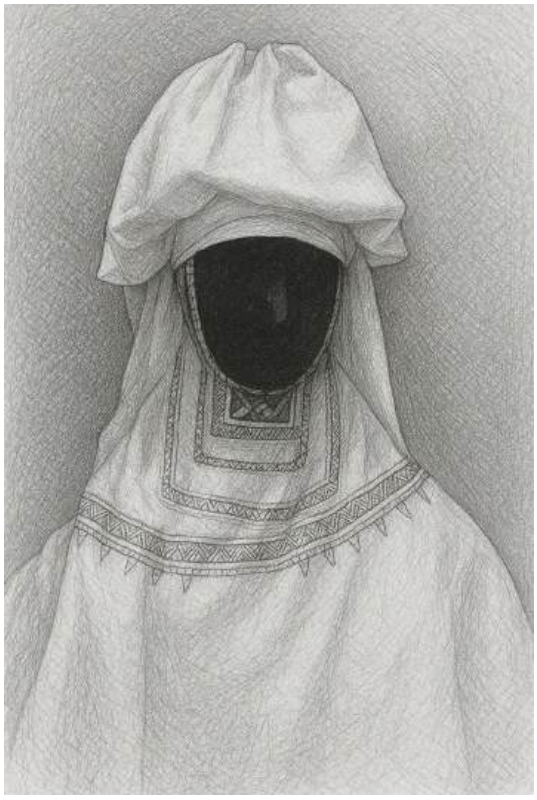


Figure 3. Kimeshek of the Suan clan from the collection of Tlek Sultan. Zhetysu region, 1960. Computer processing of photo by Zhanerke Shaygozova.

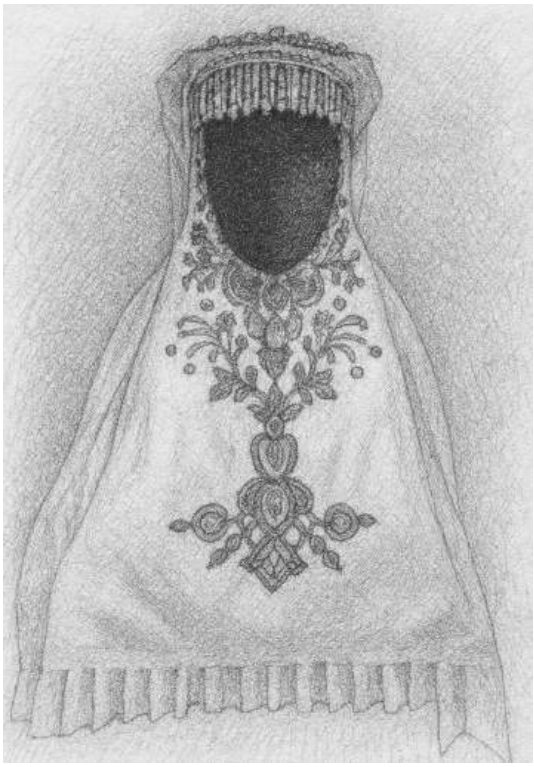


Figure 4. Kimeshek and Shylaush of the Kyzay clan (Naiman tribe). Author: Tlek Sultan. 2024. Computer processing of photo by Zhanerke Shaygozova

Two main techniques are used in Karakalpak embroidery art: the tambour stitch ilme and the cross stitch shyrs nagys tigyv. It is noteworthy that the combination of both techniques in *kyimeshek* ornamentation is extremely rare, which may indicate the existence of strict traditions in the art of embroidery. This limitation suggests that each technique has a specific symbolic meaning, which may vary depending on regional affiliation and clan identity.

The idea that in the past each Karakalpak clan had its own distinctive 'set of symbols' in the form of ornaments was expressed by Tatyana Zhdanco (380). Later, Aginbay Allamuratov attempted to develop this idea in his research, noting

Figure 5. Front view of the Kiymeshek. Savitsky Art Museum, Nukus. Photo by Zemfira Kurbanova

Figure 6. Kiymeshek. Savitsky Art Museum, Nukus. Photo by Zemfira Kurbanova

that in the 18th century, some Karakalpak biis used clan tamgas instead of signatures (Allamuratov 57). This indicates that the tamga served as a visual marker denoting clan affiliation and acting as a means of identification and legitimisation of authority. Nina Lobacheva, based on field materials collected in the 1950s, also notes that «... there were several ornaments that were associated with certain groups of Karakalpaks" (56). In the

Figure 7. Front view of the Ak Kiymeshek. Savitsky Art Museum, Nukus. Photo by Zemfira Kurbanova

context of embroidery on *kyimeshek*, the use of unique ornaments can be seen as a continuation of this tradition, where each pattern becomes a symbol of a particular clan or tribe.

A study by Irina Bogoslovskaya, covering more than 400 samples of qyzyl *kyimeshek* and about 250 elements of qyzyl *kyimeshek* aldy, led to the conclusion that women from certain Karakalpak clans used unique ornaments that functioned as tribal markers. The embroidered pattern on the bride's wedding dress, in particular on the *kyimeshek*, served as a symbolic element demonstrating her belonging to a specific clan, which is especially relevant in the context of wedding ceremonies involving the interaction of different clan groups (187).

In support of the hypothesis about the clan marking of ornaments on kyimiesheks, an argument can be made based on an analysis of exogamy, characteristic of Karakalpak society, according to which young men cannot marry girls from their own clan. This tradition gives special significance to the embroidery on *kyimeshek* in the context of marriage

alliances. The need for visual identification of clan affiliation becomes particularly relevant on the wedding day, when the bride displays the symbols of her clan to her new relatives.

Art historians have identified several stable ornamental combinations that presumably served as tribal markers. Aginbay Allamuratov classifies kyzyl *kyimeshek* aldy into four groups according to their composition and colour scheme: 1. Orta qara is completely covered with muiz curls connected by a complex interweaving. The most typical for this group is a single row of large rhombuses with curls inscribed in them, extending from the corners and walls; 2. Two or four rows of rhombuses arranged in a checkerboard pattern, with flowers inscribed in them, fill the entire surface of the orta qara; 3. A chain of cross-shaped rosettes of plant origin is located in the centre of the strip, while the side spaces are filled with koltyksha triangles; 4. The ornamental strip on the ort qara consists of squares with curls, the number of which may vary (50 - 51).

Irina Bogoslovskaya identifies 12 stable types of ornamentation on the ort qara: 1. Shubal nagys creeping ornament; 2. Qaúasha or erik gül cotton or apricot flower; 3. Tokalak müiz chopped horn in a diamond-shaped net; 4. Segiz or on eki muiz eight or twelve horns; 5. Khorasani muiz Khorasan horns; 6. Ayil nagys ornament of a girth with elements of shtaq blacha; 7. Orta kara with a 'crawling snake' ornament; 8. Qalta gul pattern for a pocket; 9. Iyt taban dog paw print; 10. Tokalak muiz chopped horn with elements of iyt taban; 11. Tuye taban camel footprint - only one example is known so far; 12. Koltysh muiz - angular, for the armpit (9).

According to research by Aginbay Allamuratov, the ornamentation of *kyimeshek*s, which were common among women living in coastal areas (Muynak, Takhtakupyr and Kungrad), is characterised by the use of plant motifs that stylistically reproduce reed beds and various floral compositions. These ornamental elements not only reflect the specifics of the local landscape, but are also presumably associated with the traditional economic activities of the population. The Muiten tribe had a pattern known as Muiten Nagys (57), which illustrates the specific aesthetic preferences of this clan. In the Kegeyli district, there is a marked preference for the segiz muiz ornament and its variations. The kuyurshak auyz ornament, associated with the image of a bird, is characteristic of the kyzyl *kyimeshek* found in the Muynak and Kungrad districts.

Due to the mixed composition of the population in the areas designated as places of acquisition of *kyimeshek*, it is difficult to establish a clear connection between a specific example of *kyimeshek* and its belonging to a particular clan. In this regard, the study set out to identify the affiliation of artefacts to larger tribal associations — arys — based on an analysis of the shape of the front strip of the *kyimeshek* — orta qara.

Arys Konrat, in turn, was concentrated in the northern part of the delta, on the lands adjacent to the Aral Sea, as well as on the left bank of the Amu Darya, in the Kungrad and Chumikeev bekdoms of the Khiva Khanate (Zhdanco 38).

Historically, the Chimbai and Kegeyli districts have been predominantly inhabited by representatives of the Qatai, Qypshak, Mangyt and Keneges tribes. The Muynak district is dominated by the Qyat, Ashamayly and Muten tribes. The population of the Kungrad district is characterised by a mixed ethnic composition, including Uzbeks, Kazakhs and Karakalpaks belonging to the Kyat, Ashamayly and Kandekli clans. The Takhtakupyr district also has an ethnically mixed population, due to the presence of Kazakhs and Karakalpaks belonging to the Muten, Bessary and Karamoyin clans.

The kitai (Chinese), kypshak, mangyt and keneges clans belong to the On tort ury clan. The clans of kiyat, ashamaily,

myuiten, kandekly, bessary and qaramoyin, in turn, belong to the arys Қоңырат. In the district, this structure can be traced as follows: in the Kegeili and Chimbai districts, the tribes and clans belonging to the On t'urt uru arys predominate, while in the Takhtakupyr, Muynak and Kungrad districts, the tribes and clans belonging to the Қonrat arys predominate.

Analysis of the shape of the ort qara samples of *kyimeshek* aldy and *kyimeshek* revealed variations in the shape of the trapezoidal strip and horn-like branches (pointed, rectangular, rounded), as well as the width of the strip itself and the angle of the horn-like elements. A preliminary comparison demonstrates the absence of a clear relationship between the identified structural parameters (the shape of the horn-like elements, the angle of their location, the width of the band) and belonging to the On tort uryў and Қonyrat arys. In particular, the presence of rounded and rectangular horn-like elements, as well as the variability of the width of the strip, are found in representatives of both arys, which makes it difficult to differentiate based on these characteristics. However, during the analysis, rare samples were identified that deviated from the standard form: a *kyimeshek* aldy with three horn-shaped branches (two at the edge of the trapezoid and one in the centre), acquired in the Kungrad district, and a *kyimeshek* aldy with two ort qara, acquired in the Kegeyli district. Based on these findings, we can hypothesise a potential connection between the three-horned trapezoid shape and arys Қonrat, and the double orta qara arys On tort ur'u. However, this hypothesis requires further verification by expanding the sample of specimens studied and conducting an in-depth analysis of contextual information, which opens up prospects for further study of the role of the structural features of orta qara identifying tribal affiliation.

The results of the analysis, based on the study of the collection of *kyimeshek* from the Igor Savitsky State Museum of Art, indicate the complexity of unambiguous identification of clan affiliation based on ornamentation. Nevertheless, the identification of rare specimens with deviations from the standard form allows us to put forward preliminary hypotheses about the potential connection between specific variants of orta qara and a particular arys, which requires further verification on an expanded sample and taking into account contextual information.

Basic Provisions

The headdress frames a woman's face, shaping her overall appearance and helping to make the right impression on those around her, thereby marking her high position in society with the help of specific decorative elements — distinctive markers that we understand as a sign of identity and belonging, and tribal solidarity, which provides the wearer with protection for the tribe. In this capacity, it occupied almost the main position in the architecture of traditional Kazakh and Karakalpak women's costume, and its decor, to some extent, brings us closer to a visual representation of social differentiation.

The appearance of tribal markers in *kimeshek* is explained by the dominant role of the woman-mother in a particular tribal community, which, to paraphrase Abdesh Toleubaev, can be expressed as follows: the abundance of offspring, especially males — future warriors, brothers and relatives in general — guaranteed the high social status of the tribe/clan (40). This elevated women with many children (or the potential for many children) to the rank of the most respected members of society — of a particular clan or tribe as a whole. Respect and even a certain degree of worship of women in Kazakh and Karakalpak culture most likely dates back to the divine — the Great Mother, who in this function acts as the Guardian of the Clan.

Conclusion

During the study, it was established that the traditional costume of the Kazakhs and Karakalpaks serves not only a utilitarian and aesthetic function but also acts as an important carrier of clan and tribal identity. Elements of headdresses — the *kimeshek* among Kazakhs and the kiymeshek among Karakalpaks — function as visual markers that allow one to distinguish a woman's affiliation with a particular clan or sub-clan.

Analysis from the perspective of visual semiotics showed that the features of tailoring, decoration, wearing methods, and technological techniques of these elements form a complex system of signs conveying social, age, and clan-related information. Thus, the traditional costume can be regarded as a kind of visual "passport" of ethnic and clan identity, where every detail carries a semiotically significant function.

The study presented in this article does not aim to provide a comprehensive resolution of the issue. Nevertheless, the authors hope that the materials and analysis offered will contribute to further research and a deeper understanding of the complex relationship between ornamentation, structural features of costume elements, and clan identity within the specified ethnocultural contexts.

Authors' contribution:

Zh. N. Shaygozova – the author of the idea, methodology and concept of the study, writing the main text, searching for citations, formatting the article and the list of references

Z. I. Kurbanova – analysis and generalization of the research material, editing of the article, and writing additional text on the Karakalpak traditional headwear.

Вклад авторов:

Ж.Н. Шайгозова – формирование идеи, методология и концепция исследования, написание основного текста, поиск цитат, оформление статьи и списка литературы.

З.И. Курбанова – анализ и обобщение исследовательского материала, редактирование статьи, написание дополнительного текста по каракалпакскому головному убору.

Авторлардың үлесі:

Ж.Н. Шайгозова – идея авторы, негізгі мәтінді жазу, зерттеу әдістерін әзірлеу мен тұжырымдамасын қалыптастыру, дәйексөздер іздеу, мақаланы мен әдебиеттер тізімін рәсімдеу.

З.И. Курбанова – зерттеу материалын талдау және қорыту, мақаланы редакциялау, қарақалпақ дәстүрлі бас киімі бойынша қосымша мәтін жазу

References

Ajtbaeva, Svetlana. «Kimeshekek ot dizajnera nacionalnyh kostyumov Dimasha» [«Kimeshekek by Dumash, designer of national costumes»], *Eurasian Fan Club,* 10 October 2020, https://dimash-efc.ru/svetlana-ajtbaeva-kimeshekek. Accessed 13 June 2025. (In Russian)

Allamuratov, Aginbay. *Karakalpakskaya narodnaya vishivka [Karakalpak Folk Embroidery].* Nukus, Karakalpakstan, 1977. (In Russian)

Allamuratov, Aginbay. *Karakalpakskoe-dekorativnoe-prikladnoe iskusstvo. Voprosy hudozhestvennogo svoeobraziya. Arhivnye materialy Centralnoj Azii [Karakalpak Decorative and Applied Art. Issues of Artistic Originality].* Archival Materials of Central Asia. Volume VI. Samarkand, 2019. (In Russian)

Annanepesov, Murad, and Dzhikiev, Ata. «Etnicheskie processy v Turkmenistane v XVI-XVII vv. (po istoriko-etnograficheskim i arhivnym dannym)» [«Ethnic processes in Turkmenistan in the 16th-17th centuries (based on historical, ethnographic and archival data».] *Problems of Ethnogenesis and Ethnic History of the Peoples of Central Asia and Kazakhstan*, iss. 3. Moscow, 1991, pp. 112–119. (In Russian)

Basilov, Vladimir. *Kult svyatyh v islame [The Cult of Saints in Islam].* Moscow, Myśl, 1970. (In Russian)

Bogoslovskaya, Irina. *Karakalpakskij ornament: obraz i smysl [Karakalpak Ornament: Image and Meaning].* Almaty, MICAI, 2019. (In Russian)

Bogoslovskaya, Irina. «Taynopis karakalpakskogo uzora» [«The secret writing of the Karakalpak pattern»] *SAN'AT,* no. 2, 2008, pp. 8-10. (In Russian)

Vostrov, Veniamin. «Nekotorye izdeliya kazahskih masterov-zergerov (po materialam ekspedicii 1955 g.» *[«Some products of Kazakh master weavers (based on materials from the 1955 expedition)».] Proceedings of the Institute of History, Archaeology and Ethnography. Vol. 6. Ethnography*, Alma-Ata, 1959, p. 127–143. (In Russian)

Vostrov, Veniamin, andMukanov, Marat. *Rodoplemennoj sostav i rasselenie kazahov (konec XIX – na y 20th centuries)].* Alma-Ata, Nauka, 1968. (In Russian)

Esbergenov, Kozhakhmet, and Atamuratov, Tatlymurat. *Tradicii i ih preobrazovanie v gorodskom bytu karakalpakov [Traditions and their transformation in the urban life of the Karakalpaks].* Nukus, Karakalpakstan, 1975. (In Russian)

Esbergenova, Svetlana. "Kyzyl kijmeshek – ritualnaya nakidka karakalpachek (k voprosu etnokulturnyh svyazej karakalpachek)" ["Kyzyl kiymeshek – a ritual cape worn by Karakalpak women (on the issue of the ethnocultural ties of Karakalpak women)."] *Bulletin of the Karakalpak Branch of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan,* no. 4, 2002, pp. 83–86. (In Russian)

Zhdanko, Tatyana. «Karakalpaki Horezmskogo oazisa» [«Karakalpaks of the Khorezm Oasis».] *Proceedings of the Khorezm Archaeological and Ethnographic expedition*, Vol. I., Moscow, 1952. pp. 461–647. (In Russian)

Zhdanko, Tatyana. *Ocherki istoricheskoj etnografii karakalpakov. Rodoplemennaya struktura i rasselenie v XIX – nachale XX veka [Essays on the Historical Ethnography of the Karakalpaks Tribal Structure and Settlement in the 19th and Early 20th Centuries.]* Moscow, 1950. (In Russian)

Zhdanko, Tatyana. «Narodno ornamentalnoe iskusstvo karakalpakov» [«Folk Ornamental Art of the Karakalpaks».] *Proceedings of the Khorezm Archaeological and Ethnographic expedition*, Vol. 3, Moscow, 1958. pp. 373–410. (In Russian)

Zaharova, Irina. «Materialnaya kultura kazahov-kolhoznikov yugo-vostochnogo Kazahstana (po materialam Alma-Atinskoj i Dzhambulskoj oblastej)» [«Material Culture of Kazakh Collective Farmers in South-Eastern Kazakhstan (based on materials from the Alma-Ata and Dzhambul Regions)».] *Proceedings of the Institute of History, Archaeology and Ethnography,* Vol. 3. Ethnography, Alma-Ata, 1956, pp. 105–189. (In Russian)

Zaharova, Irina, and Hodzhaeva, Rukia. «Golovnye ubory kazahov (opyt lokalnoj klassifikacii)» ["Kazakh headwear (an attempt at local classification)."] Traditional clothing of the peoples of Central Asia and Kazakhstan, Moscow, Nauka, 1989, pp. 202–226. (In Russian)

Zaharova, Irina, and Hodzhaeva, Rukia. Kazahskaya nacionalnaya odezhda XIX – nachala XX vv. *[Kazakh National Clothing of the 19th and Early 20th Centuries].* Almaty, Nauka, 1964. (In Russian)

«Kazahskoe narodnoe prikladnoe iskusstvo: katalog GMI RK im. A. Kasteeva» [Kazakh Folk Applied Art: Catalogue of the A. Kasteev National Museum of Art of the Republic of Kazakhstan.] Almaty, ABDI, 2010, 436 p. (In Russian)

«Kultura i byt kazahov. Albom risunkov Vladimira Plotnikova 1859-1866 gg. Iz sobraniya REM» [Culture and Life of the Kazakhs. Album of drawings by V.N. Plotnikov, 1859–1866. From the REM collection.] Almaty, ABDI, 2021, 254 p. (In Russian)

Kusekeev, Urazaly. *Etnografiya Karakalpakskoi Avtonomnoi Sovetskoi Sotsialisticheskoi Respubliki [Etnografiya of the Karakalpak Autonomous Soviet Socialist Republic.]* Karakalpak Branch of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan, 1934, Inv. no. 932. (In Russian)

Kuftin, Boris. *Kirgiz-kazaki. Kultura i byt [Kyrgyz Cossacks. Culture and Way of Life].* Moscow, Central Museum of Ethnography, 1926. (In Russian)

«Qazaqtyñ dästürlı kiım-keşegı (ilüstrasialanğan älbom-katalog)» [Traditional Kazakh clothing (illustrated album-catalogue).] Ethnographic collection of the State Central Museum of the Republic of Kazakhstan, Vol. I, Almaty, Öner, 2009, 344 p. (In Kazakh)

Lobacheva, Nina. «K istorii sredneaziatskogo kostyuma: karakalpakskij kimeshekek» [«On the history of Central Asian costume: the Karakalpak kimeshekek».] *Results of field research by the Institute of Ethnography,* Moscow, 2000, pp. 54–73. (In Russian)

Lobacheva, Nina. «Narodnaya odezhda kak istochnik po etnogenezu (K voprosu ob etnogeneticheskih svyazyah narodov Srednej Azii i Kazahstana)» [«Folk clothing as a source of ethnogenesis (On the question of ethnogenetic ties between the peoples of Central Asia and Kazakhstan)».] *Problems of ethnogenesis and ethnic history of the peoples of Central Asia and Kazakhstan*. Moscow, 1991, pp. 82–95. (In Russian)

Lobacheva, Nina. «O nekotoryh chertah regionalnoj obshnosti v tradicionnom kostyume narodov Srednej Azii i Kazahstana» [«On Some Features of Regional Commonality in the Traditional Costumes of the Peoples of Central Asia and Kazakhstan».] *Traditional Clothing of the Peoples of Central Asia and Kazakhstan*. Moscow, Nauka, 1989, pp. 5–38. (In Russian)

Lobacheva, Nina. «Otrazhenie etnogeneticheskoj istorii v materialnoj i duhovnoj kulture narodov Sredneaziatsko-Kazahstanskogo regiona (po materialam serediny XX veka)» [«Reflection of ethnogenetic history in the material and spiritual culture of the peoples of the Central Asian-Kazakhstan region (based on materials from the mid-20th century)».] Central Asian Ethnographic Collection. Issue V, Moscow, Nauka, 2006, pp. 47–94. (In Russian)

Lobacheva, Nina. «Sredneaziatskij kostyum rannesrednevekovoj epohi (po dannyh stennyh rospisej)» [«Central Asian costume of the early medieval period (based on wall paintings)»] Costumes of the peoples of Central Asia: historical and ethnographic essays. Moscow, Nauka, 1979, pp. 18–48. (In Russian)

Lotman, Yuri. *Besedy o russkoj kulture. Byt i tradiciya russkogo dvoryanstva (XVIII - nachalo XIX veka)[Conversations about Russian Culture. Life and Traditions of the Russian Nobility (18th – early 19th centuries)]*. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB, 1994. (In Russian)

Meshkeris, Veronika. «Zhenskie chalmoobraznye golovnye ubory na kushanskih statuetkah iz Sogda» [«Women's turban-like headdresses on Kushan statuettes from Sogdiana».] *Costumes of the peoples of Central Asia: historical and ethnographic essays,* Moscow, Nauka, 1979, pp. 13–17. (In Russian)

Mukminova, Roziıa. «Kostyum narodov Srednej Azii po pismennym istochnikam XVI v.» [«The Costumes of the Peoples of Central Asia According to Written Sources of the 16th Century».] *Costumes of the peoples of Central Asia: historical and ethnographic essays,* Moscow, Nauka, 1979, pp.70–76. (In Russian)

Pletneva, Svetlana. *Poloveckie kamennye izvayaniya [Polovtsian Stone Sculptures]*. Moscow, Nauka, 1974. (In Russian)

Radlov, Vasily. Opyt slovarya tyurkskih narechij *[Experience of a Dictionary of Turkic Dialects.]* Saint Petersburg, 1910. Vol. 3. 1176 p. (In Russian)

Stasevich, Inga. *Socialnyj status zhenshiny u kazahov. Tradicii i sovremennost [The Social Status of Women among the Kazakhs: Traditions and Modernity]*. Saint Petersburg, Nauka, 2011. (In Russian)

Suhareva, Olga. «Drevnie cherty v formah golovnyh uborov narodov Srednej Azii» [«Ancient features in the forms of headdresses of the peoples of Central Asia».] *Central Asian Ethnographic Collection*, vol. I. Moscow, 1954, pp. 299–364. (In Russian)

Toleubaev, Abdesh. *Relikty doislamskih verovanij v semejnoj obryadnosti kazahov [Relics of Pre-Islamic Beliefs in Kazakh Family Rituals]*. Almaty, Gylim, 1991. (In Russian)

Shirokova, Zinaida. *Tradicionnaya i sovremennaya odezhda gornogo Tadzhikistan [Traditional and Modern Clothing of Mountainous Tajikistan]*. Dushanbe, Donish, 1976. (In Russian)

Şoibekov, Rustembek, and Kartaeva, Tattigul. «Kimeşek atribusiasy» [«Attribution of the kimeshekek».] *Reports of the National Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan,* no. 6, 2017, pp. 267–276. (In Kazakh)

Шайгозова Жанерке

Казахский национальный педагогический университет имени Абая (Алматы, Казахстан)

Курбанова Земфира

Каракалпакский научно-исследовательский институт гуманитарных наук Каракалпакского отделения Академии наук Республики Узбекистан (Нукус, Узбекистан)

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ РОДОПЛЕМЕННОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В КАЗАХСКОМ И КАРАКАЛПАКСКОМ ТРАДИЦИОННОМ КОСТЮМЕ (НА ПРИМЕРЕ КИМЕШЕК/КИЙМЕШЕК)

Аннотация. *Актуальность* исследования определяется необходимостью анализа казахского и каракалпакского традиционного костюма с позиций визуальной семиотики как знаковой системы, посредством которой репрезентируется и транслируется родоплеменная идентичность в историко-культурном пространстве. Осознанный выбор отличительных маркеров в одежде можно рассматривать как семиотически значимый акт, то есть как знак, демонстрирующий родовую принадлежность того или иного индивида. Отсюда, *цель исследования* - выявление, описание и анализ родоплеменных маркеров как знака идентичности и принадлежности женщины на примере казахского *кимешек* и каракалпакского *киймешек*. В статье использован комплекс междисциплинарных *методов*, объединяющих историко-этнографический, искусствоведческий и культурологический подходы. *Результаты*: данные фольклора, материалы художественной литературы, этнографические источники и сведения мастеров-изготовителей народного костюма позволяют утверждать, что визуально большинство казахов могли раньше отличать одного представителя рода (возможно подрода) от другого по тем или иным деталям одежды. Эти, условно называемые нами родоплеменные маркеры выражаются в некоторых технологических особенностях изготовления, декоративных элементах головных уборов, способах навертывания тюрбанов, крое и декоре верхней одежды, а также в визуально уловимых деталях ювелирных украшений. В обозначенной функции как казахский, так и каракалпакский традиционный костюм можно рассматривать как своеобразный визуальный паспорт, демонстрирующий ту или иную родоплеменную идентичность.

Ключевые слова: родоплеменная идентичность, визуализация, казахи, каракалпаки, костюм, головной убор, кимешек/киймешек, маркер, знаковая система, невербальная коммуникация

Для цитирования: Шайгозова, Жанерке, Курбанова Земфира. «Визуализация родоплеменной идентичности в казахском и каракалпакском традиционном костюме (на примере кимешек/киймешек)». *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol. 11, No. 1, 2026, pp. 120 – 140, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1146

Благодарности: статья подготовлена в рамках гранта Комитета науки Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан ИРН AP23488164 «Традиционное и современное искусство Казахстана в фокусе визуальных исследований: иконография, семиотика и дискурс».

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

Шайгозова Жанерке

Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университеті (Алматы, Қазақстан)

Құрбанова Земфира

Өзбекстан Республикасы Ғылым академиясының Қарақалпақ бөлімшесіне қарасты Қарақалпақ гуманитарлық ғылымдар ғылыми-зерттеу институты (Нөкіс, Өзбекстан)

ҚАЗАҚ ЖӘНЕ ҚАРАҚАЛПАҚ ДӘСТҮРЛІ КИІМІНДЕГІ РУ-ТАЙПАЛЫҚ БІРЕГЕЙЛІКТІҢ ВИЗУАЛДАНУЫ (КИМЕШЕК/КИЙМЕШЕК МЫСАЛЫНДА)

Аңдатпа. Зерттеудің өзектілігі қазақ және қарақалпақ дәстүрлі киімдерін визуалды семиотика тұрғысынан, яғни рөлдік-тұрмыстық идентичтілікті тарихи-мәдени кеңістікте көрсететін және таратуға арналған таңбалық жүйе ретінде талдау қажеттілігімен анықталады. Киімдегі ерекшелікті белгілерді саналы таңдау семиотикалық маңызы бар акт ретінде қарастырылуы мүмкін, яғни бұл жеке тұлғаның руға немесе тұқымға тиесілілігін көрсететін белгі болып табылады. Осыған орай, *зерттеудің мақсаты* — қазақтың кимешегі мен қарақалпақтың киймешегін мысалға ала отырып, әйел адамның идентичтілігі мен тиесілілігін көрсететін ру-тұқымдық белгілерді анықтау, сипаттау және талдау. Мақалада тарихи-этнографиялық, өнертанулық және мәдениеттанулық тәсілдерді біріктіретін көпсалалы *зерттеу әдістері* қолданылған. *Нәтижелер:* фольклор деректері, көркем әдебиет материалдары, этнографиялық деректер және халық киімінің шеберлерінен алынған мәліметтер көрсеткендей, бұрын көпшілік қазақтар киімнің белгілі бір детальдары арқылы бір рудың (мүмкін ру тармағының) өкілін екіншісінен визуалды түрде ажырата алған. Біздің шартты түрде «ру-тұқымдық белгілер» деп атайтын осы маркерлер киім элементтерін жасау технологиясының кейбір ерекшеліктерінде, бас киімнің декоративтік элементтерінде, тұрбан орау тәсілдерінде, сыртқы киімнің қиылысу және безендіруінде, сондай-ақ зергерлік әшекейлердің визуалды айқын детальдарында көрініс табады. Осы функция тұрғысынан қазақ және қарақалпақ дәстүрлі киімі өзіндік визуалды «паспорт» ретінде қарастырылуы мүмкін, ол белгілі бір ру-тұқымдық бірегейлікті көрсетеді.

Түйін сөздер: ру-тайпалық бірегейлік, визуалдандыру, қазақтар, қарақалпақтар, дәстүрлі киім, бас киім, кимешек/киймешек, маркер, таңбалық жүйе, вербалды емес коммуникация.

Дәйексөз үшін: Жанерке, Шайгозова және Құрбанова Земфира. "Қазақ және қарақалпақ дәстүрлі киіміндегі ру-тайпалық бірегейліктің визуалдануы (кимешек/киймешек мысалында)". *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No. 1, 2026, pp.120 – 140, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1146

Алғыс: мақала Қазақстан Республикасы Ғылым және жоғары білім министрлігі Ғылым комитетінің ЖТН AP23488164 «Қазақстанның дәстүрлі және заманауи өнері визуалды зерттеулердің назарында: иконография, семиотика және дискурс» гранты аясында дайындалды.

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысы жоқ екенін мәлімдейді.

Авторлар туралы мәлімет:

Жанерке Наурзбайқызы Шайгозова – педагогика ғылымдарының кандидаты, Көркем өнер кафедрасының профессоры, Абай атындағы Қазақ Ұлттық Педагогикалық Университеті
(Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Шайгозова Жанерке Наурызбаевна – кандидат педагогических наук, профессор кафедры художественного образования, Казахский национальный педагогический университет имени Абая
(Алматы, Казахстан)

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

Information about the authors:

Zhanerke Shaygozova – candidate of pedagogical sciences, Professor of the Department of Art Education, Abai Kazakh National Pedagogical University
(Almaty, Kazakhstan)

Курбанова Земфира Ибрагимовна – тарих ғылымдарының докторы, профессор, Өзбекстан Республикасы Ғылым академиясының Қарақалпақстан бөлімшесінің Қарақалпақ ғылыми-зерттеу гуманитарлық институтының қызметкері
(Нукус, Өзбекстан).

Курбанова Земфира Ибрагимовна – доктор исторических наук, профессор, Каракалпакский научно-исследовательский институт гуманитарных наук, Каракалпакское отделение Академии наук Республики Узбекистан
(Нукус, Узбекистан)

ORCID ID 0000-0002-3478-2042
E-mail: sapphire.ethno@gmail.com

Kurbanova Zemfira – Doctor of Historical Sciences, Professor, Karakalpak Research Institute of Humanities of the Karakalpak Branch of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan
(Nukus, Uzbekistan)

ҒТАМР 18.71.09
ӘОЖ 703.031
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1179

ОРТАҒАСЫРЛЫҚ ЖЕТІАСАР МӘДЕНИЕТІНДЕГІ АНТРОПОМОРФТЫҚ ЖӘНЕ ЗООМОРФТЫҚ БЕЙНЕЛЕРДІҢ МӘДЕНИ АРХЕТИПТІК ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫ

Ағабек Назаров[1], Сәнгүл Қаржаубаева[2]
[1,2]Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)

Аңдатпа. Мақалада Жетіасар мәдениеті ескерткіштерінің жаңа археологиялық материалдары талданады. Қазіргі уақытта Сырдарияның төменгі ағысынан табылған құнды артефактілер әлемдік қоғамдастықтың ерекше назарын аударып отыр. Жұмыстың негізгі *мақсаты* – Арал маңы этносының визуалды дүниетанымдық моделі ретіндегі антропоморфты және зооморфты бейнелеу дәстүрлерін зерттеу. Қойылған мақсатқа жету үшін Жетіасар ортағасырлық мәдениетінің антропоморфты және зооморфты бейнелеріндегі визуалды және мағыналық мәнерлілік құралдарын, композициялық принциптері мен тәсілдерін анықтау және интерпретациялау *міндеттері* шешілді. Зерттеуде өнертанулық тәсіл мен археология және этнографияның компаративистік әдістерін ұштастыратын интегративті *методология* негізінде жетіасарлық шағын қола пластикасының антропоморфты және зооморфты бейнелерінің генезисі мен эволюциялық аспектілерін қарастыруға талпыныс жасалған. Жазуға дейінгі мәдениетте сакралды жоралғылар мен ритуалдарға қатысты заттар мен атрибуттар негізгі ақпараттық рөл атқарады. Сондықтан *әдістемелік* тұрғыдан салыстырмалы талдау әдісі өте тиімді болып, аталған аймақтың бейнелеу дәстүрлері туралы қалыптасқан көптеген көзқарастарды қайта зерделеуге және жаңаша қарауға мүмкіндік берді. Ғылымда антропоморфты және зооморфты бейнелер, орнаменттік пішін түзілу, идеографиялық жүйе және жазу арасындағы өзара байланыстың бірнеше нұсқасы бар. Жетіасардан табылған шағын пластика бұйымдары олардың қолдану аясының әлдеқайда кең болғандығын айғақтауы әбден мүмкін. Бұл бұйымдардың шынайы мақсаты тек практикалық қажеттілікпен шектелмейтіні анық; ол Арал маңы аумағын мекендеген этностардың терең дүниетанымдық қабаттарында: олардың сиқырлы тәжірибесінде, жоралғылары мен рәсімдерінде

жатыр. Арал маңындағы антропоморфты және зооморфты бейнелердің пішін түзілу динамикасын пайымдау контексінде қарастырылып отырған кезеңдегі бейнелеу мотивтерінің стилистикалық эволюциясының төрт дәйекті принципі айқындалды. Егер б.з.д. V-IV ғғ. үшін жеткілікті дәрежеде қарапайым немесе қайталанатын мотивтерден тұратын антропоморфты және зооморфты образдар тән болса, ортағасырлық дәуірде бұл образдардың егжей-тегжейлі модельденуі байқалады. Қола бұйымдарды өңдеудің және қыш ыдыстарды жасаудың жаңа технологияларының пайда болуымен орнаменттік мотивтер мен бейнелердің композициялық құрылымы біртіндеп күрделене түседі. Зерттеудің ғылыми жаңалығы – Жетіасар ортағасырлық мәдениетінің антропоморфты және зооморфты бейнелерін талдаудан тұрады. Олар ритуалдық имитациядағы антропоморфты образдардың сакралды феномені және ыдыс-аяқтардағы тотемдік жануарлардың зооморфты бейнелерінің сықырлы символикасы призмасы арқылы қарастырылады. Бұл ортағасырларда Арал маңын мекендеген этностың дүниетанымдық жүйесін түсінудің кілті болып табылады.

Түйін сөздер: археология, Арал өңірі, Жетіасар, қыш ыдыстар, қола мүсіндер, ою-өрнек формалары, мүсіндік стилизация.

Дәйексөз үшін: Ағабек, Назаров және Қаржаубаева Сәнгүл. «Ортағасырлық Жетіасар мәдениетіндегі антропоморфтық және зооморфтық бейнелердің мәдени архетиптік интерпретациясы». *Central Asian Journal of Art Studies,* т.11, №1, 2026, с. 141–161, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1179

Алғыс білдіру: Авторлар мақала жариялауға дайындалуына көмектескен «Central Asian Journal of Art Studies» журналының редакциясына, сондай-ақ, зерттеуге көрсеткен назарлары мен қызығушылықтары үшін анонимдік рецензенттерге алғыстарын білдіреді.

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

Кіріспе

Сыр өңірі — адамзат тарихы мен өркениет дамуында үлкен орын алатын киелі мекен. Еуразия құрлығының кіндігінде орналасқан бұл аймақ мыңдаған жылдар бойы Батыс пен Шығысты жалғастырып, этникалық және саяси, экономикалық байланыстарда аса зор маңызға ие болды. Көшпелі мал шаруашылығын дамытқан Орталық Қазақстан мен отырықшы егіншілік мәдениетін қалыптастырған Орталық Азия халықтары үшін Сырдың төменгі ағысы ғасырлар бойы алтын көпір қызметін атқарды. Тас дәуірінен бастап өлкені мекендеген тұрғындар әр кезеңдерде өздеріне ғана тән мәдениеттерді қалыптастырып, дамытып отырды.

Соңғы жылдары қазақ жерінен археологиялық жәдігерлер көптеп табылуда, оның ішіндегі тұрақтар, қоныстар, ортағасырлық қалалар, жерлеу ескерткіштері, кесенелер, обалар соның ішіндегі көне жазулардың табылуы ең үлкен жаңалық болып отыр. Қазіргі таңда Еуразия территориясынан, Оңтүстік Сібірден, Орта Азия және Шығыс Еуропадан ежелгі түркі жазуы Орхон-Енисей ескерткіштері үлгісіндегі руналық жазуларының көптеген жаңа олжаларының табылуы ежелгі түркілердің жазбаша мәдениетін зерттеушілердің назарын аударып отыр (Рогожинский).

Осындай руналық жазулардың басым бөлігі Сырдария және Талас өзендерінің аңғарларындағы ортағасырлық қалалардан көптеп табылуда. Бұл

жазуларды зерттеп оқу барысында тарихтың жаңа беттері ашыла түсері хақ (Қызласов).

Жазу табылған ескерткіштердің бірі ол Орта Азия аумағы, Қазақ даласындағы Арал маңы. Бұл территория ежелгі заманнан бүгінгі күнге дейін осы жерде өмір сүрген қаншама халыққа жайлы, киелі мекен болып келеді. Сырдарияның төменгі ағысы Шығыс Арал маңы Евразия құрлығындағы көптеген халықтардың этникалық тарихы оның ішіндегі Орталық Азия, Кавказ, Еділ бойы ерекше орын алады.

Солтүстік-Шығыс Арал маңы, Сырдарияның төменгі ағысы, Қызылқұм шөлі, Арал маңы Қарақұмы, Кіші, Үлкен Борсық құмдар, ежелгі тас ғасыры палеолит дәуірінен мекендей бастаған әр түрлі тайпалар мен халықтар әлемде теңдесі жоқ өркениеттер қалыптастырып және керемет археологиялық ескерткіштер қалдырды. Осы құм басқан өркениеттердің куәлары — бұл күндері төбе боп үйіліп жатқан жүзден аса қала қирандылары мен жерлеу орындары, яғни, археологиялық ескерткіштер болып табылады.

Солтүстік-Шығыс Арал маңында орналасқан әлем ғалымдарына белгілі ерекше ескерткіштер: палеолит дәуірінің Арал, Әйтеке би тұрағы, неолит дәуірі Сексеуіл, Құмсай қоныстары, қола дәуірінің Тапа қонысы мен Солтүстік Түгіскен мавзолейлері, сақтардың Шірік-Рабат, Баланды, Бәбіш Мола, Сеңгір там қала-қорымдары, қаңлы тайпаларының Жетіасар ескерткіштері, оғыздардың Жанкент, Жент, Асанас, Сырлытам, Алтын Орда кезеңіне жататын Қышқала (Баршынкент), Мыңтөбе және қазақ хандықтарының астанасы болған Сығанақ қаласы және тағыда басқа қалалар бар.

Әдістер

Ғылыми зерттеу жұмысы Арал маңы ортағасырлық қоныстарының сәндік архетиптік үлгілерінің семантикалық мәні мен мәдени контексттерін зерттеу аясында қарастырылғандықтан мақалада негізінен Сырдарияның төменгі ағысы Арал маңының б.з. I ғасырынан XIII ғасырына дейінгі аралықтағы ортағасырлық мәдениеттің қалыптасуына септігін тигізген қалалардың материалдық мәдениеті негізінде жүргізілген археологиялық қазба жұмыстарының метариалдары, деректер, қайта жаңғырту жұмыстарының сызба суреттері, табылған жәдігерлер мен олардың безендірілуіне қатысты семиотикалық және семантикалық мәнін, архетиптік маңыздылығын анықтауға бағытталған өнертанушылық ғылыми мақалалар негізгі дерек көзі ретінде пайдаланылды.

Мақалада пәнаралық әдістерге негізделіп, дүниежүзілік тарих, тарихи география, этнология, лингвистика пәндерінің тәсілдеріне (салыстырмалық, тарихилық, объективтілік принциптері, деректемелік, картографиялық, археологиялық дереккөздерді талдау, ментальдық тарих, ауызша тарих, семиотика-семантикалық әдістері) сүйенеді.

Талқылау

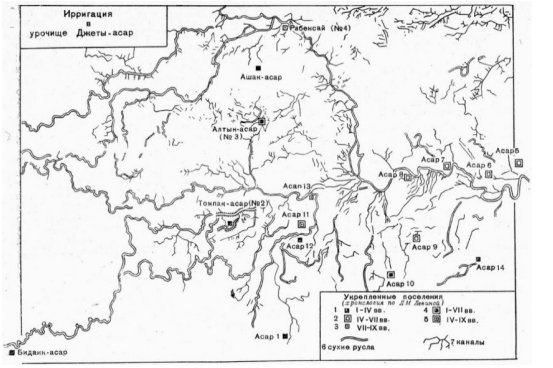
Жетіасар археологиялық кешені Сырдарияның төменгі ағысында орналасқан, қаңлы-ғұн материалдық және рухани мәдениетін айқындайтын бірегей ескерткіштер жүйесі болып табылады. Аталған аймақтың географиялық орналасуы мен табиғи-экологиялық ерекшеліктері ежелгі қоныстардың қалыптасуы мен дамуына тікелей әсер еткен. Осыған байланысты Жетіасар мәдениетінің қалыптасу алғышарттарын, оның тарихи-мәдени мәнін және зерттелу деңгейін талдау ғылыми тұрғыдан өзекті болып отыр. Жетіасар ескерткіштері Қызылорда облысының Сырдария, Жалағаш, Қармақшы аудандар аймағы мен Батыс

Европа–Батыс Қытай халықаралық көлік дәлізінің жолында шоғырлана орналасқан, археологтар тарапынан көп зерттелсе де, жергілікті халыққа оншалықты таныс емес көп қабатты археологиялық ескерткіш болып отыр. Биік төбелер ретінде орналасқан бұл шағын қалаларды жергілікті халықтың өзінің қойған атаулары – Жетіасар, Алтын асар, Томпақ асар, Үңгірлі асар, Бидайық, Шіркейлі т.б. аттарымен белгілі.

Географиялық орналасуы Сырдарияның төменгі ағысы көне сағалары Қуаңдария мен Ескідариялық арналарының аумағында топ-топ болып орналасқан.

Жетіасар шатқалы үлкен тақырлы жазықтықта орналасқан, бұл жазықтықта ешқандай шөп ізі де байқалмайтын шексіз бір сазды тақыр. Осы бір тақыр жазықтық солтүстіктен Жосалы шөліне қарай ығысқан құмды алқап жазықтың үстінде кейінгі ортағасырлық қалалар мен суландыру жүйелерінің орындары жатыр. Шатқалдың оңтүстігі Жаңадария мен Қуаңдария арналарынан Жетіасар шатқалының кейінгі ортағасырлық қоныс пен қала орындары кездеспейді. Жетіасар шатқалы Қуаңдария арнасының шығыс және солтүстік тармағымен қиылысып жатыр. Қиылысқан арналар бойында Жетіасар қалалары орналасқан. Бұл ескерткіштердің маңында жақсы дамыған суландыру жүйелері әуеден қарағанда анық көрінеді. Қалалар маңындағы үлкен магистральды каналдар, жерлердегі тіршіліктің қайнағанын анық көрсетіп отыр (Әлімбай).

Қазіргі таңда Жетіасар қалалары жайлы көптеген археологиялық еңбектер және Қазақстан тарихы мен өлкетанушлық еңбектерде қаңлы-ғұн кезеңіне жатқызылып айтылып та, жазылып та жүр. Жетіасар сөзінің мағынасы «Қазақтың этнографиялық категориялар, ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі» атты энциклопедия жинағында жеті саны байырғы



Сурет 1. Жетіасар шатқалының суландыру жүйелері
(Б.В.Андриановтың «Древние оросительные системы Приаралья» монографиясынан)

қазақтардың түсінігінде сандық мағынасынан өзгеше этномәдени мәнділіктерге ие сандардың бірі. Жеті саны көнеден келе жатқан әр түрлі мазмұндағы тұрақты сөз орамдары мен пареомиологизмдердің жасалуына ұйытқы болған (Eleuov, Kartaeva). Асар – қауым, ұжым болып көмек ретінде көтеретін іс шараларды ұйымдастырудың атауы. Әдетте, қора-қопсы, үй салғанда қысқа мерзімде белгілі мөлшердегі жұмысты атқару үшін отбасы жарандарын көмекке шақыратын. Мұны қазақ асар деп атайды. Яғни, асар дегеніміз ағайын-туыс ауылдастардың ұжым болып жеке отбасыға көрсеткен көмегі деп айтылады.

Жетіасар қалалары мен Арал маңының зерттелу тарихы сонау XIX ғ. аяғы – XX ғ. басында өлкетанушылық кезеңде алғаш Түркістан археология әуесқойлар үйірмесі және жекелеген ғалымдар Алексей Ираклиевич Левшин, Петр Иванович Лерх, Лев Лаврентьевич Мейер, Иосиф Антонович Кастанье, Василий Андреевич Каллаур сияқты т.б өлкетанушы ғалымдардың еңбектерімен тікелей байланысты (Kurmaniyazov, Kyzlasov). Өлкетанушы ғалымдардың ішіндегі орыс офицері А. Симоновтың «Туркестанские ведомости» газетінде Жетіасар қалалары туралы жергілікті халықтан жинап алынған аңыз әңгімелер жарияланып, Алтын асар және Үңгірлі

асар қалашықтарына сипаттама беріледі. Бұл аңыз әңгімелерді аударып жүйеге келтірген белігілі әдебиеттанушы өлкетанушы ғалым әкелі балалы Әуелбек және Тынысбек Қоңыратбаевтың еңбектерінен кездестіруге болады.

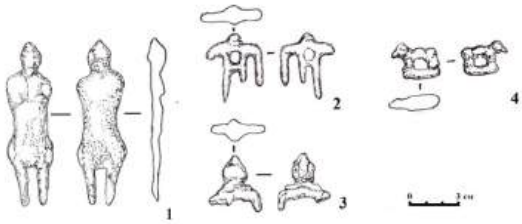
Жетіасар ескерткіштерінің зерттелу тарихына тоқталғанда осы жоғарыда айтылған ғалымдардың еңбектері міндетті түрде қарастырылады. Соңғы уақыттағы зерттеулердің қатарында этнограф Т.Қартаеваның еңбектерін ерекше айта аламыз. Автордың «Сыр өңірінің дәстүрлі этнографиясы» атты монографиясында бұл мәселе толығымен қамтылған. Сыр өңірі қазақтарының тарихи этногеографиясы, тарихи демографиясы, дәстүрлі мал және егін шаруашылығы жайлы толықтай мәліметтер берілген. Жетіасар қалаларына қатысты соңғы зерттеулерден Қорқыт Ата атындағы Қызылорда университеті «Археология және этнография» ғылыми орталығының мамандары Рустем Дәрменов, Жетесби Сұлтанжанов, Әзілхан Тәжекеев, Сейдәли Билалов, Ысләм Құрманиязовтың ғылыми мақалаларынан көруге болады. Солардың ішіндегі Жетіасар қалалаларының ұмытылып кеткен атауларын қайта қалпына келтіруге байланысты Ресей империясының XVIII-XX ғасырлар бас кезінде жасалған карталармен жұмыс жасау барысында кейбір қалалар атауларын шартты белгілер атауларынан қайтарып көне өзінің атаулары бағытында ғылыми мақалалар жазылып жүр (Құрманиязов, 11).

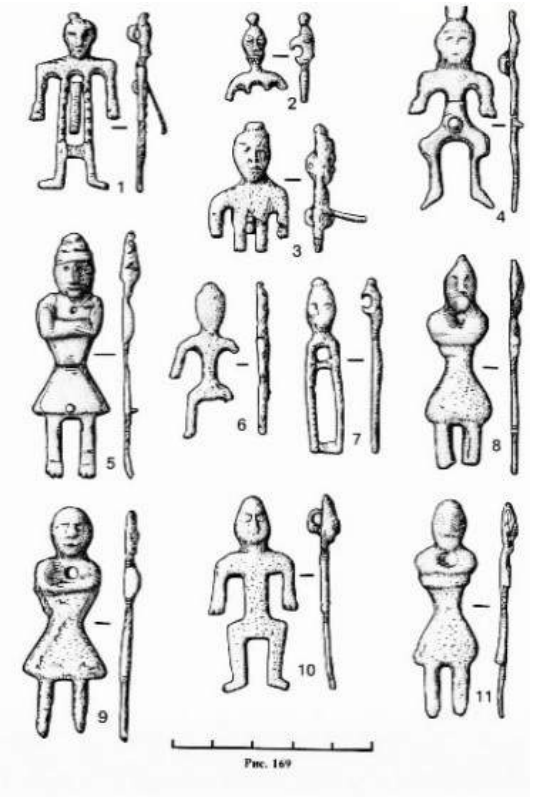
Жетіасар қалаларының археологиялық кешенді зерттелуі 1946-1991 жылдар аралығында Хорезм археологиялық этнографиялық экспедициясымен ұйымдастырылған болатын. Зерттеу жұмысы барысында Сырдарияның төменгі ағысынан ғылыми айналымға «Жетіасар мәдениеті» деген атаумен белгілі қаңлы, ғұн дәуіріне тиесілі ескерткіштер жиынтығын ашқан болатын (Құрманиязов, 16).

Сырдарияның ежелгі солтүстік арналары Қуаңдария мен Ескідариялыққа қарай шашыла орналасқан Жетіасар кешенінің ескерткіштерін 1948-1951 жж. Сергей Толстов Жетіасар № 3 (Алтын асар), Жетіасар №9 қалаларында және бірнеше жеке обаларда қазба жұмыстарын жүргізді. 1958, 1962-1963 және 1966 жж. басқа да Жетіасар ескерткіштерінде қазба жұмыстары жалғасын тапты.

С.П. Толстовтың зерттеу нәтижелері 1948 ж. «По следам древнехорезмийской цивилизации», «Древний Хорезм» және 1962 жылы жарық көрген «По древним дельтам Окса и Яксарта» атты еңбегі аймақ тарихының тереңде жатқандығын аңғартады. Хорезм экспедициясының кеңестік кезеңде жүргізген зерттеу жұмыстарының қорытындылары жыл сайын шығатын «Труды Хорезмской археолого-этнографической эскпедиции» атты еңбектерінде жарияланып отырды (Толстов, 18).

1971-1991 жылдар аралығы Жетіасар ескерткіштеріндегі зерттеулер Хорезм экспедциясы Лариса Михайловна Левинаның жетекшілігімен Алтын асар мен Томпақ асар қалалары және обаларында кешенді қазба жұмыстары жүргізілді. Левинаның 1972-1991 жылдары жүргізген зерттеу жұмыстарының қорытындылары тек 1992-1995 жылдары «Низовье Сырдарьи в древности» атты бес томдық еңбекте жарияланды, 1996 жылы «Этнокультурная история Восточного Приаралья I тысячелетие до.н.э.-I тысячлетие н.э.» деп аталатын соңғы монграфиясы жарық көрді (Левина).





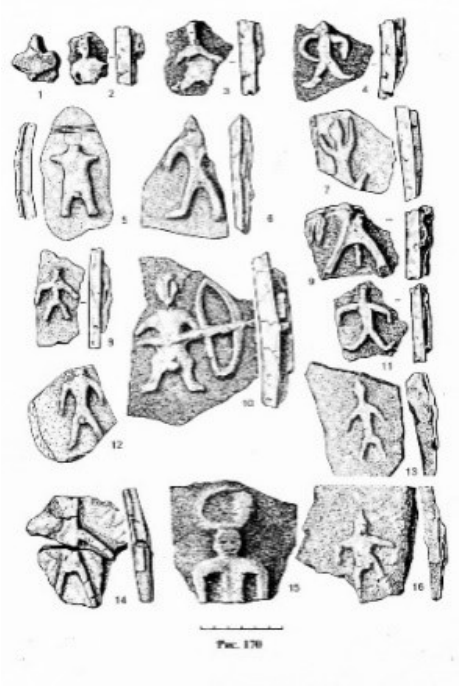
Сурет 2. Қоладан құйылған антропоморфтық мүсіндер
(Л.М. Левинаның «Этнокультурная история Восточного Приаралья. I тысячелетие до н.э. — I тысячелетие н.э.» еңбегінен)

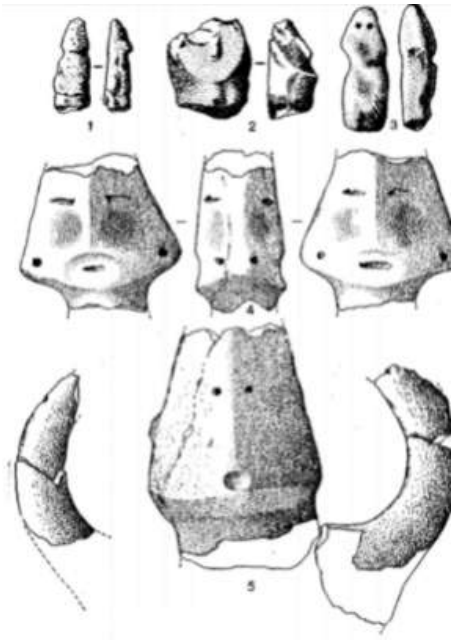
Бұл зерттеулер нәтижесінде Жетіасар мәдениетінің материалдық, рухани мәдениеті, сәулеттері және шаруашылықтары жайлы құнды археологиялық тарихи мәліметтер алынды. Осы мәліметтер жоғарыда аталып өткен еңбектерде жарияланып нақты мерзімдері шығарылды. Қазіргі таңда Мәскеудің Шығыс халықтары музейі, Н.Н.Миклухо-Маклай атындағы этнология және антропология институты және Алматы қаласы Орталық музейінде, Қызылорда облыстық тарихи-өлкетану музейлерінде құнды жәдігерлері қойылған (Құрманқұлов).

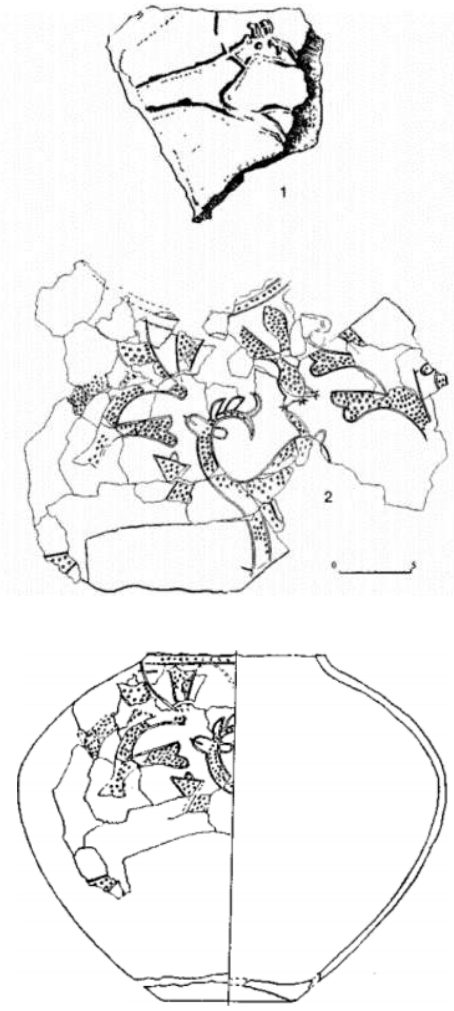
Тәуелсіздік алғанан кейін 2006-2007 жж. Ә.Х Марғұлан атындағы Археология институтының Шірікрабат археологиялық экспедциясының барлау отряды (жетекшісі Ж. Құрманқұлов) «Мәдени мұра» бағдарламасының аясында «Қызылорда облысының ескерткіштер жинағын» шығару мақсатында Жетіасар ескерткіштеріне толық археологиялық барлау жұмыстарын жүргізді. Бұл археологиялық зерттеулер тек Жетіасар шатқалына қазба жұмыстарын жүргізді. Шығыс асарларға тек барлау жұмыстары жүргізіліп қалашықтардың беткі қабатынан керамика материалдары жиналып алынды. 2007 жылы орыс тілінде, 2011 жылы қазақ тілінде Қызылорда облысының ескерткіштер жинағына анықтамалық түрде, географиялық координаттарымен орналасу аймағы суреттерімен берілді (Байпаков). Осы архив материалдарымен жұмыс жасау барысында Жетіасар мәдениеті қалаларының ішіндегі Алтын асар қалашығы (Жетасар №3) жайлы құнды деректер табылды.

Жалпы Алтын асар қалашығы Жетіасар қалаларының ішіндегі ең үлкен қалашық. С.П. Толстовтың пікірі бойынша Жетіасарлық ескерткіштер үшінші топқа жататын мықты бекініс, бірнеше ауқымды құрылыстары бар ірі ескерткіш. Алтын асар – қисық трапеция пішінді, ауданы 17 га болатын төрт қорғаннан тұратын кешен. Қамал ішіндегі құрылыстарға «Үлкен үй» мен «кіші үй» және «керуен сарай» деген шартты атаулар берілді.

Ескерткішті С.П. Толстов 1946 жылы ХАЭЭ барлау экспедициясы барысында ашып сипаттама жасаған. Қорғандар әр түрлі уақытта салынып, кейіннен







Сурет 3. Қыш ыдыстардағы зооморфтық бейнелер
(Л.М. Левинаның «Этнокультурная история Восточного Приаралья. I тысячелетие до н.э. — I тысячелетие н.э.» еңбегінен)

бір қорғаныс жүйесіне біріктірілген. Қалашықтың ішкі ауданында құрылыс іздері сақталған. Аталған төрт қорғанның ірісі «үлкен үй» — жоспары спираль пішіндес болып келген, көлемі 165х165 м, биіктігі 15 м. Мұндай жоспармен салынған қорған-қамал түрлері Жетіасардан тыс, басқа ескерткіштерде кездеспейді. Алайда хронологиялық және географиялық жағынан алшақта орналасқан Кіші Азия ескерткіштерінде спираль тәрізді жоспарлы құрылыстар дәстүрлі болып саналады.

Б.з.д. I мыңжылдықтың орта тұсында Алтын-асар кешенінің солтүстік-батыс бұрышында қамал салынған болуы керек,

атыс ойықтары бар қабырғаның биіктігі 5 м дейін сақталған, дөңгелек пішінді қорған диаметрі 50 м. Бұл қалашықтағы ең кейінгі құрылыс нысаны бесбұрыш пішінді ауданы 800 шаршы метр болатын, шартты түрде «Үлкен үй» деп аталған қамал болып табылады (Левина, 20).

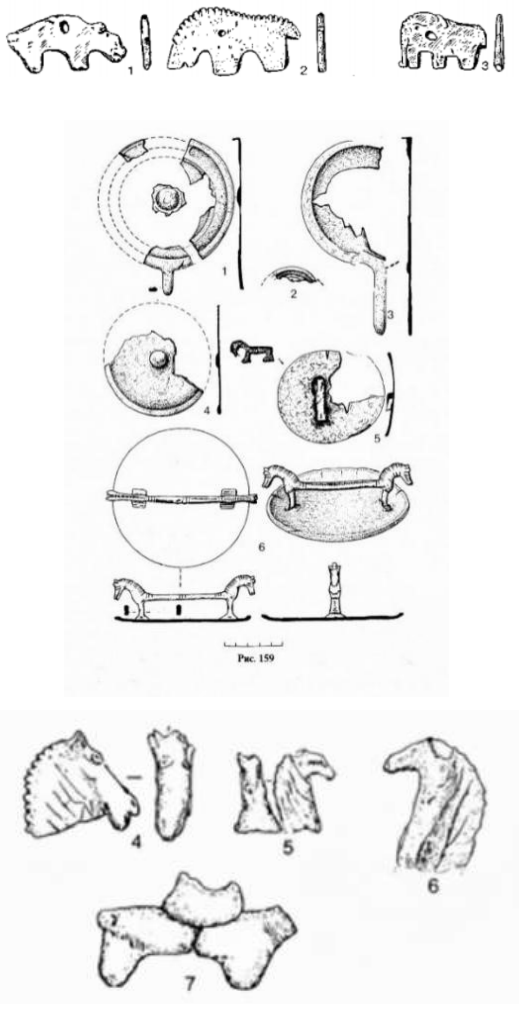
«Үлкен үйдің» қабырғасының бұрыштарында және кіре беріс қақпасында, пішіні шаршы болатын 40х40х9 см саз кесектерден салынған, мұнаралары бар. Қазба жұмыстары барысында мәдени қабаттардың хронологиясын екі кезеңге: төменгі — «дән үккіштер қабатына» (б.з.д I мың жылд.) және жоғарғы — «диірмендер қабатына» (III — VII ғғ.) бөлуге болатынын көрсетті. Қорған-қамалдың Жетіасар II және III кезеңдерінде тіршілік еткені анықталды (Левина,35).

Алтын асарды айналдыра қоршаған 30 сопақша мұнарасы бар қорғаныс қабырғасы мен «Үлкен үйдің» құрылысы бір кезде тұрғызылған болса керек. Қабырғаның сақталған биіктігі 5 м, алайда ғимараттардың қабырғасы ерекше пахсалық блоктар қатарынан тұрғызылған. Бұдан шығатын қорытынды олар бірнеше кезең бойы қорғаныс жүйесін дамыту барысында пайда болған (Левина, 45).

Ұзақ жылдар жүргізілген зерттеулердің нәтижесі Жетіасар мәдениеті ескерткіштерінен қаңлы мәдениетіне тән ерекшеліктерді ажыратады. Л.М. Левина жинақталған археологиялық деректерді саралай келіп Сырдария алқабында үш мәдениеттің қатар өмір сүргенін көрсетті. Олар: Отырар-Қаратау, Қауыншы, Жетіасар деп бөлінеді (Левина, 60).

Нәтижелер

Жетіасар қалашықтары мен обаларынан антропоморфты және зооморфты бейнелер және басқа да мәдени заттар көптеп табылған. Атап айтар болсақ, антропоморфты адам



Сурет 4. Жылқы бейнесіндегі қақпақ (Л.М. Левинаның «Этнокультурная история Восточного Приаралья. I тысячелетие до н.э. — I тысячелетие н.э.» еңбегінен)

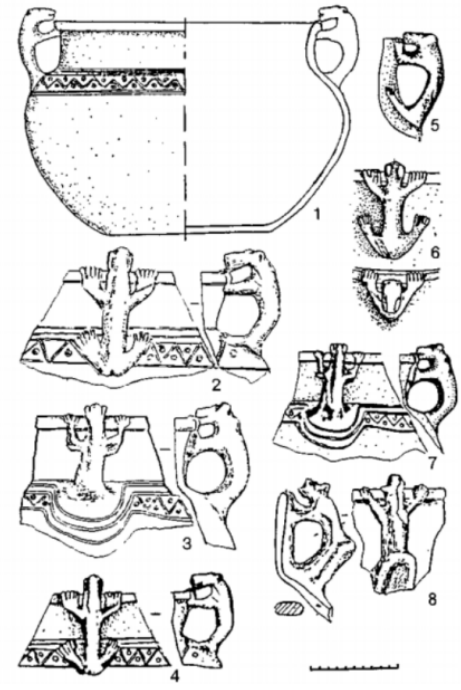
бейнелері, антроморфты өрнектер, адамдардың, сонымен қатар, аралас элементтердің символикалық бейнелері. Жетіасарлық елді-мекендердің мәдени қабаттарында табылған, қорғандардың жерлеу заттарының (құралдарының) құрамында бірнеше антропоморфты және зооморфты бейнелер кездеседі (Левина, 70).

Зооморфты ою-өрнектерде шынайы жануарлар бейнелерімен қатар стилизацияланған шартты суреттер де кездеседі. Бұл өрнектер жануарлардың ежелгі адам өміріндегі орнын, әсерін көрсетеді. Сұңқар, жылан, әтеш, тауық т.б. схемалық және декоративті бейнелер

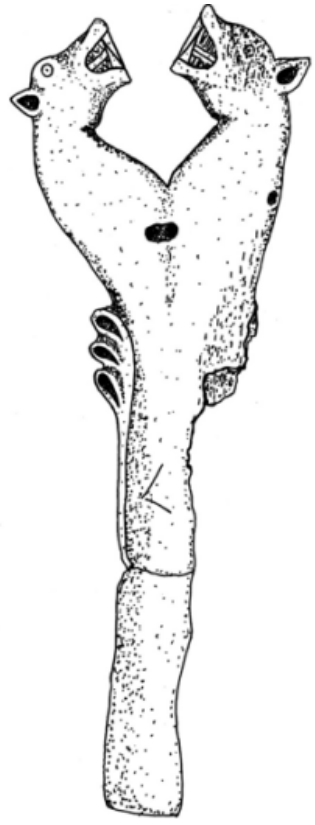
жануарлар мен құстарға тән қасиеттерін айқындап, оларға ғажайып сипат береді.

Зооморфты бейнелер арасында балықтардың, құстардың, жыландардың, қойлардың, иттердің (мүмкін, қасқырлардың), ақбөкеннің, бұғылардың, түйелердің, жылқылардың, пілдің және т.б. бейнелерін, сондай-ақ көптеген біршама схемалы (тірек-сызбалы) бейнелерді көруге болады.

Металдан жасалған антропоморфты ерлер бейнелері көбінесе қоладан құйылған, олар Жетіасар қорымдарының жерлеу ескерткіштерінен табылып отыр. Солардың ішінде Алтынасар қорымының



Сурет 5. Қыш ыдысындағы аю (барыс немесе қасқыр) бейнелері
(Л.М. Левинаның «Этнокультурная история Восточного Приаралья. I тысячелетие до н.э. — I тысячелетие н.э.» еңбегінен)



Сурет 6. Сүйектен жасалған қос барыстың (қасқырдың) басының бейнелері
(Б.К. Момынбаев, И.А.Аржанцеваның «Ежелгі қала-Жанкент» еңбегінен)

№ 44, 71, 86, №56, 108 обаларынан, № 376 және 422 Алтынасар қорымының №4 шеңберлі жерлеу камерасынан және Қосасар қорымдарынан жерлеу орындарынан табылған.

Олар көбінесе саз кесектен салынған жерлеу камерасында б.з.д.

соңғы ғасырлардан бастап б.з.д. V-VI ғасырларға дейінгі кезеңге жататын қазылған топырақ қабірлерінде де табылып отыр. Саз кесектен салынған жерлеу орындарының 84,4%-дан астамы тоналған, табылған антропоморфты металлдан жасалған фигуралар, тек балалар жерлеу орындарынан, оның ішінде көбінесе 4-5 және 4-7 жастағы қыз баланың киіміне жапсырылып қойылған.

Антропоморфты бейнелер қоладан арнайы құйылған және олардан ер адамның бейнесін байқауға болады. Мүсіннің қасбеті ер адамның сұлбасын көрсетсе, артқы жағы тегіс болып құйылған.

Алтын асар мен Қосасар обаларынан табылған антропоморфты ер адам бейнесі әр түрлі көріністе берілген, соның ішінде екі қолын түсіріп тұрған ер адам немесе екі қолын кеудесіне жинап алған ер адам. Антропоморфты бейнеден анық антропологиялық түр-тұлғасын, мұрны бар ұзынша келген (сопақ) жүзді, қиғаш көзді, кең маңдайлы, шығыңқы мұрны бар дөңгелек ер адамды байқауға болады. Мұндай қола антропоморфты фигуралар Жетіасар обаларынан 64% - да б.з. I ғасырлармен мерзімделетін жерлеулерде кездеседі, олардың 18%-ы б.з.д. IV-V ғасырлармен мерзімделетін обалардан табылып отыр. Адам бейнелерінің көбісі Бидайық асар және Жетіасар №2 қалашықтарының мәдени қабатынан, сонымен қатар Жетіасар мәдениетінің қыш ыдыстарынан да табылып отыр (Чижова).

Жетіасардан табылған антропоморфты бейнелердің бойтұмар қызметін атқарғаны олардың әрбірінің төбесіне орнатылған ілгегінен және көлемінің аса кішкене болғанынан айқындалады. Бойтұмар немесе амулет ежелгі халықтардың, соның ішінде Қазақстан территориясын мекендеген тайпалардың да дәстүрлі тұрмысында зұлым күштерден қорғану, сақтану секілді магиялық сипаттағы ғұрыптармен діни наным-сенімдермен байланысты болғаны белгілі. Осы орайда Жетіасарлық антропоморфтық бейнелердің де қалыптасқан барлық түрі жазық, бір беттен тұратын жалпақ және алдынан қарап қана қабылдауға арналған үлгіде шешім тапқан. Ұсақ пластиканың бет-әлпетінен портреттік ерекшеліктерді байқамаймыз. Бет бөліктерінің барлығы шартты түрде тек тұспалданып қана берілген. Ер адамдардың кейбірінің сұлбасы тұтас танымды шешім тауып, аяқ қолдары денеге немесе бір-біріне жабыспай дара берілген болса, енді бірінен кеуде және құрсақ бөлігін толық қамтыған қуыс үлгісіндегі шешімдерін көреміз.

Осындай ер адамдардың Жетіасарлық үлгісіндегі үшінші түрі белдемше киген, қолдарын кеуде тұсында айқастырған үлгісін ұсынады. Белдемше жалпы көптеген халықтарда жауынгердің, әскери қолбасшының киімімен сәйкестікте символдық белгісі ретінде танылған. Сондықтан оны әйел адам бейнесімен шатастыра алмаймыз. Ал, қолды кеуде тұсында айқастырып тұру сонау ежелгі өркениеттер саналатын Мысыр, Қосөзен, антикалық Грекияның алғашқы хронологиялық кезеңдерінде, әсіресе крит-микен мәдениетінің тұсында рәсімдік құлшылық әрекеті саналған. Бұл діни поза жаратушыға мойынсұну, құлшылық ету мағынасында тарқатылады.

Алайда осы бір рәсімдік антропоморфты ұсақ пластикадағы мүсіншелерге бір қараған кезде олардың фронтальдық шешімінен, геометриялық пішіні мен абстрактылық құрылымындағы схематизацияланған симметриялы принциптерінен крит-микендік идолдармен ортақ ұқсастық белгілерін байқаймыз. Олардың өзара айырмашылықтары: жетіасарлық мүсіндер қоладан құйылса, микендік мүсіндердің негізгі материалы қыш болып, олардың бет әлпеті тек көздің немесе мұрынның орнын сұлбалауымен

айқындалатын. Сонымен қатар, Жетіасар мүсіндері тек фронтальды қабылданып пішінінде геометриялық шешім тапқанымен олар жалпақ пластинка үлгісінде силуэттік шешім табатын. Ал микендік антропоморфтық культтік мүсіндер тек алдынан қарап қабылдауға арналғанымен пішіндік жағынан жұмыр мүсін үлгісінде келіп, бет-әлпет, айқасқан қолдар және т.б. детальдары бедерлеу әдісімен жіңішке сызықтар арқылы айқындалып отырған.

Қыш ыдыстардың бүйірлерінде анық ер адамның толық бейнесі немесе жебе ұстаған көріністері берілген. Көбінесе қыш ыдыстардың тұтқаларында немесе кішкентай күйдірілген қыштан жасалған фигуралар түрінде кездеседі. Ақбөкен, қарақұйрық сияқты жануарлардың бейнелері әдеттегі қызыл өңді жылтыратылған ыдыстың қабырғаларында бейнеленген.

Жетіасар ескерткіштерінде жылқылардың бейнелері әлдеқайда сирек кездеседі. Осылайша, әр түрлі бағытта бұрылған екі аттың бір тұғырында ақ, қызыл және қара жолақтармен боялған саздан жасалған. Жылқы бастарының екі фигуралы бейнелері Томпақ-Асар қорымының кейінгі қорғандарының бірінен табылған (мүмкін IV ғасырдың соңы — V ғасырдың басы). V ғасырдағы мәдени қабаттардан табылған құйылған «ер-тоқымы» бар жылқының схемалық мүсіні де ерекше көзге түседі.

Негізгі тұжырымдар

Жетіасар ескерткіштерінің материалдарында антропоморфтық бейнелердің үш түрін кездестіреміз. Бұл саз балшықтан жасалған пұттар, құйылған қола бейнелер және Жетіасар ыдыстарының қабырғаларындағы қалыптар. Балшықтан жасалған пұттар күйдірілмеген немесе нашар пісірілген балшықтан денесінің бөлшектері өңделмеген шағын фигуралар түріндегі өте қарапайым бейнелер болып табылады, көбінесе тек профильді басы бар, онда тек бет әлпеттері тесілген жерлермен, томпақтармен және саңылаулармен сипатталады. Сонымен қатар, бет пен ауыздың, құлақтың қосымша бояуы болды. Осыған ұқсас қарабайыр саз, алебастр немесе тастан жасалған пұттар біздің дәуірімізде материалдарда жиі кездеседі. Дегенмен, Жетіасар кешендеріндегі зооморфты олжалардың ішінде жоғарыда аталған аю бейнелері ерекше көзге түседі. Бұл суреттердің өте маңызды саны, оларды тақырыптардың жалпы жиынтығында (шамамен төрт ондаған) кездейсоқ деп санауға болады. Әдетте, аю суреттері Жетіасар ыдыстарының пішіні, технологиясы және безендірілуі бойынша әртүрлі болса да, бірақ соған тән тұтқалар түрінде қолданылады — үлкен екі тұтқалы қазандар мен құмыралардан талғампаз сфералық саптыаяқтарға дейін. Шебер мұндай тұтқаны композициялық түрде корпусқа орналастырды (мысалы, құмырада симметриялы екі немесе төрт тұтқасы бар, немесе саптыаяқтың немесе қазанның ернеуінің астына және шетіне осындай кескіннің кеме жануарына қарап тұрғандай әсер қалдыру тәсілі. Бұл жағдайда жануардың алдыңғы табандары артта қалады. Ыдыстардың тұтқасындағы аюдың бейнелері елді мекендердің мәдени қабаттарында да, қорғандардың қорымдарында да, ең алдымен Қосасар 2, Қосасар 3, Томпақасар қорымдарында, әлдеқайда сирек Алтынасар қорымдарында төртеу болады. Олардың Жетіасар ескерткіштеріндегі хронологиялық диапазоны біздің дәуірімізге дейінгі соңғы ғасырлар кезеңімен, II-IV ғасырларға дейін шектеледі. Аю бейнелері табылған ыдыстар тек Жетіасар 1-кезеңінің Жетіасар керамикалық кешеніне тән.

Ертеректегі экспедициялардың қорытындысы бойынша қыш бұйымдардың сыртындағы зооморфтық бейнелер аю деп қарастырылғандықтан біз де шартты түрде талқылау барысында

осы атауды ұстанудамыз. Бүгінгі таңда біз жергілікті мәдениеттің даму барысын саралай отырып олардың барыс немесе қасқыр болуы мүмкін деген болжамдарды алға тартамыз. Қасқыр болжамының себебі жергілікті мифологиямен және тотемдік наным-сеніммен сабақтастықта «Көк бөрі» және «Ашина» прообраздарымен байланыста тарқатуға сұранып тұрғандай. Ал барыс бейнесімен сәйкестікті қарастыруымыздың басты себебі осы Жетіасардан табылған сүйектен жасалған басы екіге айрылып аша іспеттес болып келіп барыс (қасқыр) пішінімен аяқталатын зооморфты бұйыммен ұқсастық табуында болып отыр. Аю бейнесі жалпы бұл территорияда өзге материалдық мәдениеттердің заттық үлгісінде мүлде кездеспейтін зооморфтық пішін болғандықтан оның бұған дейінгі интерпретациясы қате талқылануы мүмкін екендігі зооморфтық бейнелерге басқаша қырынан қарауға мүмкіндік береді.

Л.М. Левинаның пікірінше мұндай бейнелер Жетіасар мәдениетінің ерекшелігіне байланысты обалардан немесе қалашықтардың мәдени қабаттарынан анық байқалады. Жетіасар тайпаларына антропоморфты адам бейнесі қайдан келді деген сұраққа Л.М. Левина мен Л.В. Чижованың «О некоторых антропоморфных и зооморфных изображениях в Джетыасарских памятниках» атты мақаласында осы бейнелер жайлы тың мәліметтер беріліп отыр. Келу тарихы шығыс ғұн тайпаларымен (юэчжи) байланыстырылады. Осы дәстүрдің шығу тегін солтүстік, солтүстік-шығыс, соның ішінде сарматтардың саргат, гороховской және көрші орманды далалық жерлерінен, Орал маңы мен Оралдың арғы жағындағы тайпалардан табуға болады деген тұжырымдар жасаған. Жетіасар мәдениетінің ескерткіштерінен табылған антропоморфты бейнелерді Орталық Азия, Кавказ, Қырым жерлерінен кездестіреміз (Левина, 80; Чижова, 35). Чижованың пікірінше, Еуразия даласындағы мұндай адам және жануарлар бейнесін қоладан құю әдісі Томба, Тобыл, Ертіс маңы тайпаларында б.з.д V ғасырларынан б.з XIII ғасырларына дейін сақталып келген. Осы аймақта өмір сүрген этникалық тайпалар әр түрлі шаруашылықпен айналасқан және осындай ер адам бейнелері қоғамдағы адам дәрежесінің идеологиялық, діндік мәртебесін көрсетіп отыр делінген (Чижова, 40). Л.В. Чижова антропоморфты және зооморфты бейнелердің құйылып жасалуы, функционалдық және мифологиялық қызметі туралы сұраққа жауап іздей отырып, Еуразия орманды далаларының тайпалары кішкентай аймақта бірігу мағынасы ретінде Оралдың арғы жағына қоныстанған халықтың бұрыннан келе жатқан дәстүрін, шығу тегін ұмытпау үшін осы бейнелерді тұтынған болу керек деген тұжырым жасаған. 1900 жылы антропоморфты адам бейнесі Орал жеріндегі Челябинск облысының Кунашак ауданы Новобурино ауылының маңындағы Сапоговодан 20-ға жуық қоладан құйылған антропоморфты адам бейнесі табылған. Осы табылған олжалар тарихта «Сапогово қазыналары» деп аталған. Бұл табылған жәдігерлерді, яғни гороховская мәдениеті тайпаларының өкілдері қалдыруы мүмкін деп тұжырым жасаған. Жасалу және құйылу технологиясы бойынша Жетіасар мәдениетінен ерекшеленеді.

Шығыс Арал маңы Жетіасар шатқалына көшіп келген тайпалардың бұрын мекен етіп келген жерімен байланыстың үзілмегендігін және Жетіасар халқымен ассимиляцияға ұшырағанын, басқа сырттан келуші этникалық тайпалардың материалдық мәдениетін қабылдаған жергілікті Жетіасар тайпалары ұзақ уақыт бейбіт қарым-қатынаста тұрғанын байқауға болады. Қазіргі таңда Жетіасар мәдениетінде қазба жұмыстары тоқтап

тұр. Кеңес үкіметі тұсында Хорезм археологиялық-этнографиялық экспедициясының зерттеулері орыс тілінде жазылғандықтан, тың материалдар қазақ тіліне аударылып, қайта қарастыруды талап етеді.

Жоғарыда атап өткендей, Жетіасар мәдениеті қалаларының мәдени қабаттарынан табылған қыш ыдыстардың бүйіріне салынған антропоморфты бейнелер, кейінгі жылдары оғыз қалалары Сортөбе және Шіркейлі-Қос асарға жүргізілген археологиялық зерттеулер барысында да кездеседі (Амиргалина).

2019 жылы Қорқыт Ата атындағы Қызылорда университеті Археология және этнография ғылыми орталығы «Қазқайтажаңғырту» ғылыми-зерттеу институтымен бірігіп, ғылыми реставрациялық топ құрылып, Алтын-асар қалашығындағы «Керуен сарайдың» қабырғаларын қайта қалпына келтіру жұмыстарын жүргізген болатын. Жұмыс барысында беткі қабаттан антропоморфты және зооморфты бейнелер табылды.

Керуен сарайдан 3 адам, 1 жануар бейнесінде, жалпы саны 4 антропоморфты және зооморфты бейнелер жиынтығы табылды. Бұл жәдігерлер қоладан құйылған, оның ішінде біреуі бүтін, қалғаны сынық күйінде табылды. Бүтін сақталған ер адамның бейнесінде қолдары бүгілген түрде беріліп отыр. Табылған жәдігерлер Археология және этнография ғылыми орталығы зертханасында тазаланып, оларға қайта-қалпына келтіру, суретін салу жұмыстары жүргізілді. Қазіргі таңда антропоморфты және зооморфты бейнелер жиынтығы орталықтың көрме залына қойылды.

Қорытынды

Жетіасар мәдениетінің ескерткіштерінен табылған антропоморфты және зооморфты бейнелер сырттан келген тайпалардың мәдени мұрасы емес. Керісінше жергілікті жетіасарлық этностардың өзіндік антропоморфты және зооморфты бейнелерін қалыптастырған дәстүрі. Жетіасар мәдениетіне көшіп келген тайпалардың өздерінің ата қоныстарынан байланыс үзілмегендігін байқауға болады. Жетіасар мәдениеті, олардың материалдық мәдениеті, этностық құрамы, қалалары, сәулеттік өнері әлі де болса зерттеуді талап етеді. Сонымен қатар, Жетіасар қалаларын археологиялық тұрғыдан зерттеу және ескерткіштерді типологиялық классификациялау барысында қала құрылымы, шаруашылығы, қолөнер, экономикасы, этномәдени тегі, демографиялық бейнесі т.б. арқылы оның өлке тарихындағы рөлі, алыс-жақын елдермен қарым-қатынасы, даму деңгейі мен үдерістерін айқындау үшін әлі де болса да зерттеуді талап етіп отыр. Жетіасар мәдениетінің қоныстану сипаты, қоныстарының топографиясы, сәулеті, фортификациясы, құрылысты салу техникасы, қоныстардың және жеке тұрғын үйлердің жоспарлануы мәдениеттің өмір сүруінің барлық кезеңінде де ерекше тұрақтылықта болғандығын айтуға болады.

Осылайша, ұсақ пластикада орындалған антропоморфты және зооморфты қола бұйымдарды талдау негізінде бейнелеу мотивтерінің стилистикалық эволюциясының төрт дәйекті принципін анықтауға болады.

Біріншіден, қоладан құйылған антропоморфтық бұйымдар соның көмегімен магиялық рәсімдерді жүзеге асыру үшін ғұрыптық зат ретінде дайындалған болуы мүмкін.

Екіншіден, V-VI ғасырларда қоладан құйылған ұсақ пластика заттары пішін қалыптастыруда симметриялық принципімен ерекшеленеді. Бұл кезең үшін барынша қарапайым симметриялық пішіндерден тұратын композициялық құрылымдар тән. Бұл принциптен ауытқу үлгілерінің кездесуі рәсімнің

сәл күрделенуін немесе магиялық тәжірибенің түбегейлі өзгергенін көрсетеді.

Үшіншіден, антропоморфты бейнелерге қарағанда зооморфты бейнелер тек қыштан жасалған тұрмыс заттарында функционалдық мақсатта стилизацияланған сәндік элемент ретінде қолданылды.

Төртіншіден, кейбір тұрақты зооморфты мотивтер белгілі бір жануардың композициялық құрылымында өзінің күрделі спираль тәрізді пішініне ие болып ыдыстың бүкіл пішініне әсер ете бастайды. Кейінірек олар бүкіл ыдыстың сыртында күрделі стилизацияланған жазық өрнектік қатар ретінде қолданыла бастайды. Өрнекті түсіру техникасы үшкір затпен ыдыстың барлық жеріне оюдың үздіксіз сызықтары арқылы бастыра отырып түсіруден тұратын.

Ортағасырлар дәуірінде Арал маңының бейнелік дәлелдері айтарлықтай эволюцияланды деп ойлаймыз. Қарастырылып отырған кезеңде жергілікті шеберлер үздіксіздік, симметрия, ырғақ, үйлесім секілді қалыптастырушы принциптерді қолдана бастайды.

Егерде V-VI ғасырлардағы ерте ортағасырлық кезеңге қарапайым, кейде қайталанатын желілер тән болса, кейінірек VI-VII ғасырларда ежелгі қазақтардың тотемдік жануарлардың бейнесінің үлгісіндегі мифологиялық және діни түсініктерін сипаттайтын біршама нақтыланған зооморфты бейнелер пайда болады.

Жаңа технологиялардың пайда болуы мен біртіндеп антропоморфты және зооморфты бейнелердің қалыптастырушы принциптері мен композициялық құрылымының ішкі логикасы біртіндеп күрделенеді.

Көріп отырғанымыздай, Жетіасардың антропоморфты бейнелерінің контекстік интерпретациясы бір қарағанда айқындала қоймайтын символдардың мәнін анықтауға көмектесіп қана қоймай, терең ассоциациялардың негізінде осы әлемде өмір сүрудің әл-ауқатын қамтамасыз ететін идеологиялық дүниетанымдық құндылықтардың таратқыштары ретіндегі қасиетті тұмарлар мен визуалды коммуникаторлардың маңызды мақсатын ашты деп айтуға болады.

Авторлардың үлесі:

А. Назаров – мәтіннің теориялық бөлігін қалыптастыру, дәйексөздермен жұмыс және алынған мәліметтерді интерпретациялау. Материалдарды талдау және жүйелеу, зерттеудің практикалық бөлігін орындау.

С. Қаржаубаева – зерттеу тұжырымдамасын анықтау, міндеттер ауқымын анықтау және зерттеу әдістемесін әзірлеу. Негізгі мәтінді, аңдатпа мәтінін ғылыми редакциялау.

Вклад авторов:

А. Назаров – формирование теоретической части текста, работа с источниками и интерпретация полученных данных. Анализ и систематизация материала, исполнение практической части исследования.

С. Каржаубаева – определение концепции исследования, выявление круга задач и разработка методологии исследования. Научное редактирование основного текста, текста аннотации.

Authors contribution:

A. Nazarov – formation of the theoretical part of the text, work with sources and interpretation of the data obtained. Analysis and systematization of the material, execution of the practical part of the study.

S. Karzhaubayeva – defining the research concept, identifying the scope of tasks and developing research methodology. Scientific editing of the main text, abstract text.

Дереккөздер тізімі

Әлімбай, Нұрсан. «Қазақтың этнографиялық категориялар, ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі». Энциклопедия. – Алматы: ТОО «Алем Даму интеграция», 2017, 848 б, 2 том.

Әлімбай, Нұрсан. «Қазақтың этнографиялық категориялар, ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі». Энциклопедия, Алматы, ТОО «Алем Даму интеграция», 2017, 856 б, 1 том.

Байпаков, Карл және Құрманқұлов Жолдасбек. *Қаңлылар мемлекетінің мәдениеті. Қазақстан Республикасы Қызылорда облысының тарихи-мәдени ескерткіштернің жинағы,* Алматы, 2011.

Eleuov, Madiyar, and Islam Kurmaniyazov. "The same problem of science of Zhetyasar culture". *The Bulletin of KazNU, series of History*, 2017, №4.

Қартаева, Тәттігүл. *Сыр өңірінің дәстүрлі этнографиясы:* монография. Т. Қартаева, Алматы, Арыс баспасы, 2015.

Kurmaniyazov, Islam. "To study of zhetyasar culture as a factor of archaeological science achievement" *Research journal «European research» prepared by using the XXV international scientific and practical conference «european research: innovation in science, education and technology»* London, 2017.

Құрманқұлов, Жолдасбек және басқалар. *Алтынасар қалашығы (№3-Жетіасар). Қазақстан Республикасы Қызылорда облысының тарихи-мәдени ескерткіштернің жинағы*, Алматы, 2011.

Қоңыратбаев, Тынысбек. *Ертедегі ескерткіштер Сыр бойының ежелгі тарихы мен мәдениеті зерттеу.* Алматы, 1996, 272 б.

Кызласов, Игорь. *Рунические письменности евразийских степей.* Москва, Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994.

Левина, Лариса. *Этнокультурная история восточного Приаралья I тыс. до.н.э – I тыс. н.э,* М., 1996.

Левина, Лариса и Чижова, Людмила. "О некторых зоомрфных и антропомных изображениях в джетыасарской культуре" *Низовья Сырдарья в древности, выпуск V. Джетыасарская культура* часть 5. М.,1995.

Рогожинский, Алексей. *Новые находки памятников древнетюркской эпиграфики и монументального искусства на юге и востоке Казахстана. Роль номадов в формировании культурного наследия Казахстана.* Алматы, 2010.

Толстов, Сергей. *По древним дельтам Окса и Яксарта.* Москва, Изд-во восточной литры, 1962, с.324.

Чижова, Людмила. *Идеология древнего населения Урала и Западной Сибири (по материалам культового литья).* Автореферат канд. Дисс, Ленинград, 1983.

Амиргалина, Гульмира. "Керамика со знаками с городищ Сортобе и Джанкент". Материалы международной археологический научно-практической конференции посвященной *95-летию со дня рождения выдающегося казахстанского археолога К.А. Акишева.* Нур-султан, 19-20 апрель 2019.

References

Alımbai, Nursan. "Qazaqtyn etnografiyalyq kategoriyalar, ugymdar men ataularynyn dasturli juiesı" ["Traditional System of Kazakh Ethnographic Categories, Concepts and Names"]. Enziklopediya, Almaty: TOO «Alem Damu integratsiya», 2017, 848 b, 2 tom. (In Kazakh)

Alımbai, Nursan. "Qazaqtyn etnografiyalyq kategoriyalar, ugymdar men ataularynyn dasturli juiesi" ["Traditional System of Kazakh Ethnographic Categories, Concepts and Names"]. Enziklopediya., Almaty: TOO «Alem Damu integratsiya», 2017, 856 b, 1 tom. (In Kazakh)

Baipakov, Karl jane Qurmanqulov Joldasbek. "Qaŋlylar memleketınıŋ madenieti" ["Culture of the Kangly State"]. *Qazaqstan Respublikasy Qyzylorda oblysynyŋ tarihi-madeni eskertkışternıŋ jinagy* Almaty, 2011. (In Kazakh)

Eleuov, Madiyar and Kurmaniyazov, Islam. "The same problem of science of Zhetyasar culture" ["The same problem of science of Zhetyasar culture"]. *The Bulletin of KazNU, series of History*, 2017, №4. (In Kazakh)

Qartaeva, Tattigul. *Syr onirinin dasturli etnografiyasy [Traditional Ethnography of the Syr Region.]* monografiya, T. Qartaeva, Almaty, Arys baspasy, 2015. (In Kazakh)

Kurmaniyazov, Islam. "To study of zhetyasar culture as a factor of archaeological science achievement" *Research journal «European research» prepared by using the XXV international scientific and practical conference «european research: innovation in science, education and technology»* London, 2017.

Qurmanqulov, Joldasbek jane bask. *Altynasar qalashygy (№3-Jetıasar) [Altynasar Settlement (No. 3-Zhetyasar)]. Qazaqstan Respublikasy Qyzylorda oblysynyŋ tarihi-madeni eskertkıshterinın jinagy,* Almaty, 2011. (In Kazakh)

Qonyratbaev, Tynysbek. *Ertedegı eskertkıshter Syr boiynyn ejelgı tarihy men madenieti zertteu [Ancient Monuments: Research on the Ancient History and Culture of the Syr Region]*. Almaty, 1996, 272 b. (In Kazakh)

Kyzlasov, Igor. *Runicheskie pismennosti evraziiskih stepei [Runic Scripts of the Eurasian Steppes]*, Moskva, Izdatelskaya firma «Vostochnaya literatura» RAN, 1994. (In Russian)

Levina, Larisa. *Etnokulturnaya istoriya vostochnogo Priaralya I tys. do.n.e – I tys. n.e [Ethnocultural History of the Eastern Aral Sea Region in the 1st Millennium BC – 1st Millennium AD.]*. M., 1996. (In Russian)

Levina, Larisa and Chijova, Lyudmila. *O nekotoryh zoomrfnyh i antropomnyh izobrajeniyah v djetyasarskoi kulture ["On some zoomorphic and anthropomorphic images in the Zhetyasar culture"] Nizovya Syrdarya v drevnosti, vypusk V. Djetyasarskaya kultura chast 5,* M.,1995. (In Russian)

Rogojinskii, Aleksei. Novye nahodki pamyatnikov drevnetyurkskoi epigrafiki i monumentalnogo iskusstva na yuge i vostoke Kazahstana Rol nomadov v formirovanii kulturnogo naslediya Kazahstana [*New finds of ancient Turkic epigraphy and monumental art monuments in the south and east of Kazakhstan. The Role of Nomads in the Formation of the Cultural Heritage of Kazakhstan*"], Almaty, 2010. (In Russian)

Tolstov, Sergei. Po drevnim deltam Oksa i Yaksarta ["*Along the Ancient Deltas of the Oxus and Jaxartes*."] Moskva, Izd-vo vostochnoi lit-ry, 1962. (In Russian)

Chijova, Lyudmila. Ideologiya drevnego naseleniya Urala i Zapadnoi Sibiri (po materialam kultovogo litya) ["*Ideology of the Ancient Population of the Urals and Western Siberia (Based on Religious Casting Materials)*"] Avtoreferat kand. diss. Leningrad, 1983. (In Russian)

Amirgalina, Gulmira. "Keramika so znakami s gorodish Sortobe i Djankent" [*"Ceramics with signs from the Sortobe and Jankent settlements."*] Materialy mejdunarodnoi arheologicheskii nauchno-prakticheskoi konferenzii posvyashennoi *95-letiyu so dnya rojdeniya vydayshegosya kazahstanskogo arheologa K.A. Akisheva,* Nur-Sultan, 19-20 aprel 2019. (In Russian)

Назаров Агабек, Каржаубаева Сангуль
Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ АРХЕТИПОВ АНТРОПОМОРФНЫХ И ЗООМОРФНЫХ ОБРАЗОВ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЕ ЖЕТЫАСАРА

Аннотация. В настоящее время особое внимание мировой научной общественности привлекают ценные артефакты, обнаруженные в археологических раскопках в низовьях Сырдарьи. В статье предпринята попытка рассмотреть генезис и аспекты эволюции антропоморфной и зооморфной бронзовой Жетыасарской малой пластики, на основе интегративной методологии, совмещающей искусствоведческий и компаративистские методы археологии и этнографии. В дописьменной культуре основную информативную роль играют предметы и атрибуты связанные с сакральными обрядами и ритуалами, поэтому сравнительно-сопоставительный анализ помог переосмыслить и пересмотреть многие устоявшиеся взгляды и представления об изобразительных традициях данного региона. В науке существует несколько версий взаимосвязи между антропоморфными и зооморфными изображениями, орнаментальным формообразованием, идеографической системой и письменностью. Вполне возможно, что найденные в Жетыасаре предметы малой пластики могут свидетельствовать и о более широком диапазоне их применения. Поскольку истинное назначение этих изделий не может ограничиваться только практической необходимостью, и лежит в глубоких мировоззренческих пластах этносов, некогда проживавших на территории приаралья. В контексте осмысления динамики формообразования антропоморфных и зооморфных изображений приаралья были выделены четыре последовательных принципа стилистической эволюции изобразительных мотивов рассматриваемого периода. Если для IV-V вв. характерны антропоморфные и зооморфные образы, состоящие из относительно простых или повторяющихся мотивов, то в средние века прослеживается более детальная моделировка этих образов.
При появлении новых технологий обработки бронзовых изделий и создания керамических сосудов происходит усложнение орнаментальных мотивов и композиционной структуры изображений. Основной *целью* работы является исследование антропоморфных и зооморфных изобразительных традиций в контексте визуальной мировоззренческой модели приаральского этноса. Для достижения поставленной цели решались задачи по выявлению и интерпретации средств визуальной и смысловой выразительности, композиционные приемы жетыасарских антропоморфных и зооморфных изображений. Научная *новизна* данного исследования заключается в анализе средневековых антропоморфных и зооморфных изображений Жетыасара, рассматриваемых через призму сакральной, ритуальной и магической символики зооморфных изображений тотемных животных на предметах утвари, являющихся ключом к пониманию мировоззренческой системы этноса, населявшего приаралье в средние века.

Ключевые слова: Приаральский регион, Жетыасар, керамика, бронзовые статуи, орнаментальные формы, скульптурная стилизация.

Для цитирования: Назаров, Агабек, и Сангуль Каржаубаева «Интерпретация культурных архетипов антропоморфных и зооморфных образов средневековой культуры Жетыасара». *Central Asian Journal of Art Studies*, т.11, №1, 2026, 141–161 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1179

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

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

Nazarov Agabek, Karzhaubayeva Sangul
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

INTERPRETATION OF ANTROMORF AND ZOOMORPHIC CULTURAL ARCHETYPES IN ZHETYĀSAR CULTURE

Abstract. The article analyzes new archaeological materials from the monuments of the Jetyasar culture. Currently, the global scholarly community is particularly interested in valuable artifacts discovered in the lower reaches of the Syr Darya River. The study examines the genesis and evolution of anthropomorphic and zoomorphic bronze miniature sculptures of Jetyasar, using an integrative methodology that combines an art-historical approach with comparative methods in archaeology and ethnography. In pre-literate cultures, objects and attributes associated with sacred rituals play a primary role in conveying information; therefore, a comparative analysis proved methodologically useful, allowing the reevaluation of many established views and assumptions about the region's visual traditions.

In scholarship, several theories exist regarding the interrelation of anthropomorphic and zoomorphic images, ornamental form-making, ideographic systems, and writing. It is plausible that the miniature objects discovered in Jetyasar reflect a broader range of applications. Undoubtedly, the true purpose of these items cannot be limited to mere practical necessity; they lie within the deep worldview layers of the ethnic groups that once inhabited the Aral region, manifested in their magical practices, rituals, and ceremonies.

In the context of understanding the dynamics of form-making in anthropomorphic and zoomorphic imagery of the Aral region, four successive principles of stylistic evolution of visual motifs were identified. While the 4th–5th centuries BCE are characterized by relatively simple or repetitive motifs, the medieval period demonstrates more detailed modeling of these images. With the emergence of new technologies for processing bronze artifacts and creating ceramic vessels, ornamental motifs and compositional structures gradually became more complex.

The primary aim of the study is to investigate anthropomorphic and zoomorphic visual traditions as a model of the worldview of the Aral ethnic groups. To achieve this goal, the study addresses the identification and interpretation of visual and semantic expressivity, compositional principles, and techniques in anthropomorphic and zoomorphic images of the medieval Jetyasar culture.

The scientific novelty of this study lies in the analysis of anthropomorphic and zoomorphic images of the medieval Jetyasar culture, considered through the lens of the sacred phenomenon of anthropomorphic figures in ritual imitation and the magical symbolism of zoomorphic representations of totemic animals on household objects, which serve as a key to understanding the worldview system of the ethnic groups inhabiting the Aral region in the Middle Ages.

Key words: cultural traditions, Aral area, Zhetiasar, pottery, bronze statues, ornamental forms, sculptural stylization.

Cite: Agabek, Nazarov, and Sangul Karzhaubayeva «Interpretation of antromorf and zoomorphic cultural archetypes in Zhetyāsar culture». *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol.11, № 1, 2026, pp. 141–161, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1179

Acknowledgments: The authors would like to thank the editors of the Central Asian Journal of Art Studies for their help in preparing the article for publication, as well as the anonymous reviewers for their attention and interest in the study. The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare that there is no conflict of interest.

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

Авторлар туралы мәлімет:

Назаров Ағабек Жеңісбекұлы – «Сәндік қолданбалы өнер» кафедрасының 3-курс докторанты, өнертану ғылымдарының магистрі, Темірбек Жүргенов Қазақ Ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазахстан)

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

Сведения об авторах:

Назаров Агабек Женисбекулы – докторант 3-го курса кафедры «Декоративно-прикладное искусство» Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова, магистр искусствоведческих наук (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-7925-9266
E-mail: diz_agabek@mail.ru

Каржаубаева Сангуль Камаловна – доктор искусствоведения, профессор кафедры «Сценография», Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

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

Information about the authors:

Nazarov Agabek – 3 st year PhD Student of «Decorative Art» Department, Masters of Arts, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

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

МРНТИ 67.07.01
ӘОЖ 72
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1148

ҚАЗАҚСТАНДА ТӨТЕНШЕ ЖАҒДАЙЛАР ҮШІН МОБИЛЬДІ ТҰРҒЫН ҮЙДІ ЖОБАЛАУ ҚАҒИДАЛАРЫ

Жәния Минайдар[1], Гульнара Мауленова[2]

[1,2]Satbayev University, Қ. И. Сәтбаев атындағы Қазақ ұлттық техникалық зерттеу университеті (Алматы, Қазақстан)

Аңдатпа. Зерттеу төтенше жағдайлар кезінде қолдануға арналған мобильді тұрғын үйлердің сәулеттік қағидаларын Қазақстан жағдайына бейімдеу мәселесіне арналған. Тақырыптың өзектілігі климаттың ғаламдық өзгеруі мен табиғи және техногендік апаттардың жиілеуіне байланысты тұрғын орта тұрақтылығы мен бейімделгіш сәулет шешімдеріне сұраныстың артуымен айқындалады. Жұмыс халықаралық тәжірибелерге сүйене отырып, Қазақстан аумағындағы мобильді сәулет дамуын жүйелі ғылыми тұрғыда жалғастырады. Зерттеудің *мақсаты* – төтенше жағдайлар кезіндегі климатқа бейімделгіш, энергияны үнемдейтін және әлеуметтік тұрғыда қолайлы мобильді тұрғын үйлерді жобалаудың сәулеттік-әдістемелік негіздерін анықтау. Міндеттері – табиғи және техногендік қауіп факторларын талдау, халықаралық және отандық тәжірибелерді салыстыру, бейімделгіш типологиялық үлгілерді ұсыну және энергия тиімді жобалау стратегияларын негіздеу. *Әдіснамалық негізді* талдамалық, салыстырмалы, типологиялық және климаттық-аналитикалық әдістер құрады. Бұл тәсілдер төтенше жағдайлар контекстінде тұрғын үйлердің кеңістік ұйымдасуы мен құрылымдық жүйесін анықтауға бағытталды. *Зерттеу нәтижесінде* Қазақстанның төрт аймақтық сценарийіне арналған кеңістік-морфологиялық типтер (сызықтық, радиалды және кластерлік) жүйеленді. Жеңіл болат қаңқасы мен сэндвич-панельдердің үйлесімі негізіндегі модульдік құрылыс жылдам жиналатын және қайта қолдануға бейім жүйе ретінде анықталды. Пассивті жобалау стратегиялары (күн сәулесін реттеу, табиғи желдету, жылу оқшаулау) энергия тұтынуды азайтуға және автономдылықты қамтамасыз етуге мүмкіндік береді. Талқылау нәтижесінде мобильді сәулет тек инженерлік шешім емес, әлеуметтік тұрақтылық пен мәдени сәйкестіктің көрінісі ретінде қарастырылды. Жалпы қорытындыда зерттеу нәтижелері Қазақстанда мобильді сәулетті тұрақты даму стратегиясының құрамдас бөлігі ретінде қарастырудың ғылыми негізін қалыптастырды. Практикалық маңыздылығы – апат аймақтарында,

маусымдық және шалғай қоныстарда қолдануға болатын бейімделгіш тұрғын үй жүйесін жобалауға мүмкіндік беруінде. Зерттеу нәтижелері халықаралық деңгейде экологиялық тұрақты және әлеуметтік үйлесімді сәулет тәжірибесін дамытуға үлес қосады.

Тірек сөздер: мобильді сәулет, уақытша тұрғын үй, модульдік құрылыс, энергия тиімділік, климатқа бейімделу, кеңістік ұйымдастыру, экологиялық тұрақтылық, әлеуметтік бейімделу, төтенше жағдайлар сәулеті, пассивті жобалау стратегиялары.

Дәйексөз үшін: Жәния, Минайдар және Мауленова Гульнара. «Қазақстанда төтенше жағдайлар үшін мобильді тұрғын үйді жобалау қағидалары». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, №1, 2026, 162–180 бб., DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1148

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

Кіріспе

Қазіргі заманда климаттың ғаламдық өзгеруі, урбанизацияның үдей түсуі және техногендік апаттардың жиілеуі әлем елдерінде тұрғын ортаның қауіпсіздігі мен тұрақтылығына жаңа сын-қатерлер туындатуда. Бұл үрдістер сәулет саласы алдында тұрғын үй кеңістігін бейімдеудің заманауи тәсілдерін қалыптастыру және тұрақты сәулет қағидаларын төтенше жағдайлар контекстінде қолдану міндетін алға шығарады. Әсіресе табиғи және техногендік сипаттағы апаттар кезінде халықты жедел әрі сапалы орналастыру қажеттілігі мобильді сәулет пен уақытша тұрғын үй жүйелерінің өзектілігін арттырды. Мұндай сәулеттік шешімдер тек инженерлік құрылым ретінде ғана емес, сонымен қатар адамның өмір сүру сапасын, психологиялық тұрақтылығын және әлеуметтік бейімделуін қамтамасыз ететін кеңістіктік-мәдени феномен ретінде қарастырылады.

Мобильді тұрғын үйлер — қысқа мерзімде тұрғызылатын, бірнеше рет пайдалануға бейім және табиғи-климаттық жағдайларға икемделетін сәулеттік жүйелер. Олардың басты ерекшелігі — функционалдық икемділік пен бейімделу қабілеті. Мұндай шешімдер апаттан кейінгі кезеңде тұрғындарға қауіпсіз және қолайлы орта қалыптастырып қана қоймай, қоғамның әлеуметтік тұрақтылығын сақтауға ықпал етеді. Соңғы жылдары шетелдік зерттеулерде мобильді сәулеттің кеңістіктік тиімділігі, энергия үнемдеу әлеуеті және әлеуметтік әсері кеңінен қарастырылып, оның тұрақты даму стратегияларымен байланысы айқындалуда.

Қазақстан жағдайында бұл мәселе ерекше мәнге ие. Ел аумағының шамамен 40%-ы сейсмикалық қауіпті аймақтарда орналасқан, ал жыл сайын орта есеппен 13000-нан астам табиғи және техногендік сипаттағы төтенше жағдайлар тіркеледі (ҚР ТЖМ, 2024). Мұндай ахуал төтенше жағдайлар кезінде тұрғындарды уақытша орналастыру мәселесін күрделендіреді. Қазіргі қолданыстағы шешімдер негізінен шатырлы лагерьлер мен бейімделмеген ғимараттарды пайдалануға сүйенеді, бұл санитарлық-гигиеналық, психологиялық және сәулеттік талаптарға толық жауап бермейді. Сонымен қатар, Қазақстанның климаттық жағдайларының алуан түрлілігі — оңтүстіктегі ыстық және құрғақ белдеуден солтүстіктегі суық әрі желді аймақтарға дейін — тұрғын үй

жобалауда көпдеңгейлі бейімделу мен энергия тиімділігін талап етеді. Осы факторлар мобильді тұрғын үйлерді жобалаудың сәулеттік қағидаларын айқындау қажеттілігін айқын көрсетеді.

Зерттеудің ғылыми проблемасы – Қазақстанда төтенше жағдайлар контекстінде қолдануға арналған тұрғын үй сәулетінің ғылыми негіздерінің жеткілікті деңгейде қалыптаспауында және бейімделгіш жобалау қағидаларының жүйеленбеуінде. Қазіргі уақытта мұндай нысандар көбіне инженерлік және құрылыс тұрғысынан қарастырылып, олардың сәулеттік, әлеуметтік және экологиялық қырлары елеусіз қалып келеді. Сондықтан зерттеу мобильді сәулетті кешенді түрде қарастырып, оны төтенше жағдайлар жағдайында тиімді бейімдеу мәселесін ғылыми тұрғыда шешуге бағытталады.

Зерттеудің мақсаты – Қазақстан аумағында төтенше жағдайлар кезінде қолдануға арналған энергияны үнемдейтін, климатқа бейімделгіш және әлеуметтік тұрғыда қолайлы мобильді тұрғын үйлерді жобалаудың қағидалық және әдіснамалық негіздерін анықтау.

Осы мақсатқа жету үшін төмендегідей міндеттер айқындалды:

- Қазақстан аумағындағы табиғи және техногендік төтенше жағдайлардың типологиясын және олардың тұрғын үй инфрақұрылымына әсерін талдау;
- Халықаралық және отандық мобильді сәулет тәжірибелерін салыстырып, тиімді жобалау қағидаларын айқындау;
- Климаттық аймақтар ерекшелігіне сай бейімделгіш және энергия үнемдеуші сәулеттік шешімдер ұсыну;
- Модульдік және жиналмалы құрылымдарға негізделген жаңа типологиялық модельдерді қалыптастыру;
- Мобильді тұрғын үйлердің әлеуметтік және экологиялық тиімділігін арттыруға бағытталған сәулеттік тәсілдерді жүйелеу.

Жұмыстың ғылыми маңызы – Қазақстан жағдайында төтенше жағдайларға арналған тұрғын үйді жобалаудың сәулеттік қағидаларын анықтап, оны әлеуметтік тұрақтылық пен экологиялық бейімделудің заманауи талаптарымен үйлестіруде. Осы тұрғыдан алғанда, зерттеу сәулет саласына жаңа бағыт – кеңістіктің икемді және әлеуметтік мәні бар мобильді тұрғын үйлер моделін ұсынуымен ерекшеленеді.

Әдістер

Зерттеудің өңірлік қолданбалылығын күшейту мақсатында Алматы қаласының 2025 жылдан бастап күшіне енген қала құрылысы регламенті және қала аумағында құрылыс салу қағидалары ескерілді. Бұл құжаттар төтенше жағдайлар кезінде орналастырылатын мобильді қоныстардың функционалдық ұйымдасуына, учаске таңдауға және қала құрылымына интеграциялануына тікелей әсер етеді. Сонымен қатар, Алматы өңірі үшін сейсмикалық қауіптілік факторын ескере отырып, сейсмикалық аудандарда құрылыс жүргізу талаптары және өрт қауіпсіздігі нормалары жобалау қағидаларын нақтылаушы шектеулер ретінде қарастырылды.

Бұл зерттеу кешенді және көпқырлы әдіснамалық тәсілге негізделеді. Негізгі әдістер ретінде талдамалық, салыстырмалы, типологиялық және климаттық-аналитикалық тәсілдер қолданылды. Осындай интегративті көзқарас төтенше жағдайлар кезінде қолдануға арналған мобильді тұрғын үйлердің сәулеттік қағидаларын ғылыми тұрғыдан жүйелеуге және олардың аймақтық бейімделу мүмкіндіктерін бағалауға мүмкіндік берді.

Талдау әдісі арқылы Қазақстан аумағындағы табиғи және техногендік төтенше жағдайлардың құрылымдық сипаты, жиілігі және олардың тұрғын үй инфрақұрылымына әсері зерттелді. Бұл кезеңде ҚР Төтенше жағдайлар

министрлігінің (ТЖМ) жылдық есептері, аймақтық даму стратегиялары және климаттық-географиялық деректері пайдаланылды. Нәтижесінде елдің әр өңіріне тән апат түрлері мен олардың сәулеттік шешімдерге ықпалы анықталды.

Салыстырмалы әдіс халықаралық тәжірибені талдауға бағытталды. Шетелдік зерттеулер мен практикалық мысалдар Қазақстан жағдайындағы төтенше жағдайлар архитектурасымен салыстырылып, олардың тиімді элементтері іріктелді. Салыстыру нәтижесінде бейімделгіш модульдік жүйелердің кеңістіктік құрылымы мен энергия үнемдеу тәсілдерінің негізгі қағидалары жүйеленді.

Типологиялық әдіс мобильді тұрғын үйлердің сәулеттік түрлерін анықтауға бағытталды. Бұл әдіс арқылы уақытша, маусымдық және төтенше жағдайларға арналған тұрғын үйлердің құрылымдық, функционалдық және кеңістіктік айырмашылықтары жіктелді. Сонымен қатар, климаттық аймақтар бойынша (солтүстік, оңтүстік, шығыс және батыс өңірлер) бейімделу деңгейі талданды. Нәтижесінде мобильді тұрғын үйдің климатқа, рельефке және әлеуметтік құрылымға икемделетін типологиялық үлгілері сипатталды.

Климаттық-аналитикалық әдіс әр аймақтың температуралық, желдік және инсоляциялық ерекшеліктерін талдау үшін қолданылды. Бұл тәсіл арқылы сәулеттік шешімдердің энергия тиімділігі мен бейімделу әлеуеті бағаланды. Қазақстанның әртүрлі климаттық белдеулеріндегі жобалау қағидалары салыстырылып, төтенше жағдайлар контекстінде ең тиімді кеңістік конфигурациялары айқындалды.

Жүйелік әдіс барлық зерттеу бағыттарын біріктіріп, мобильді сәулетті экологиялық, әлеуметтік және технологиялық өлшемдер тұрғысынан кешенді қарастыруға мүмкіндік берді. Бұл тәсіл сәулеттік кеңістікті тек физикалық құрылым емес, адам мен табиғи орта арасындағы өзара ықпалдастық жүйесі ретінде талдауға мүмкіндік берді.

Осы әдістердің өзара байланысы мобильді тұрғын үйлердің жобалау қағидаларын ғылыми тұрғыдан жүйелеуге, олардың бейімделу мүмкіндігін анықтауға және сәулет саласында төтенше жағдайларға арналған жаңа типологиялық шешімдер ұсынуға негіз болды.

Пікірталас

Мобильді тұрғын үй тақырыбы қазіргі сәулет саласында ерекше өзектілікке ие болып отыр. Әлемдік тәжірибеде бұл мәселе негізінен төтенше жағдайлар мен табиғи апаттардан кейін тұрғындарды жедел орналастыруға арналған инженерлік шешімдер арқылы қарастырылады. Мұндай зерттеулердің басым бөлігі құрылымдық беріктікке, жылдам монтаждалуға және материалдық тиімділікке бағытталған. Алайда көптеген еңбектерде сәулет кеңістігінің әлеуметтік, мәдени және экологиялық өлшемдері екінші кезекке ысырылып, тұрғын үй көбіне тек инженерлік өнім ретінде сипатталады. Бұл жағдай тұрғын ортаның сапасына, адамның психологиялық қалпына келу үдерісіне және әлеуметтік тұрақтылыққа тікелей әсер ететін факторлардың жеткіліксіз ескерілуіне әкеледі.

Мобильді сәулет пен тұрақты даму қағидаларының өзара байланысы халықаралық ғылыми әдебиетте де кеңінен қарастырылады. Зерттеулерде экологиялық таза материалдар мен қайта қолданылатын модульдерді пайдалану арқылы энергия тұтынуды азайту және көміртегі ізін төмендету мүмкіндігі дәлелденген. Қазақстандық контексте бұл қағидалар өңірлік деңгейде бейімделіп, жергілікті шикізатты қолдану және құрылыс қалдықтарын азайту арқылы мобильді құрылымдардың экологиялық тиімділігін арттыру ұсынылады. Мұндай

тәсіл климаттық және экономикалық жағдайларды ескере отырып, орнықты сәулеттік модель қалыптастыруға мүмкіндік береді.

Zeng және авторлар тобының еңбегінде апат аймақтарындағы уақытша тұрғын үйлердің тұрғындардың өмірлік қанағаттануына (1) және уақытпен байланыс сезіміне әсері талданған (12). Авторлар уақытша тұрғын ортаның тек физикалық қауіпсіздік функциясын ғана емес, сонымен қатар адамның психологиялық бейімделуіне ықпал ететін маңызды фактор екенін атап өтеді. Бұл тұжырым Қазақстан жағдайына да сәйкес келеді, себебі апаттан кейінгі кезеңде тұрғын үйдің сәулеттік сапасы мен кеңістік ұйымдасуы адамдардың әлеуметтік байланыстарын қалпына келтіру мен өмірге бейімделуіне әсер етеді. Қазақстандық зерттеу бұл идеяны нақтылай отырып, мобильді тұрғын үйдің бейімделгіш құрылымымен қатар, оның эмоционалды және мәдени функцияларын да айқындайды.

Осы тұрғыдан алғанда, Қазақстан жағдайында жүргізілген зерттеулер мобильді тұрғын үйді тек уақытша паналау нысаны ретінде емес, әлеуметтік бейімделу, кеңістіктік сәйкестік және экологиялық тұрақтылықты біріктіретін кешенді жүйе ретінде қарастыруымен ерекшеленеді. Қазақстандық ғылыми әдебиетте мобильді тұрғын үй мәселесі салыстырмалы түрде шектеулі зерттелгенімен, 2020 жылдан кейінгі еңбектерде төтенше жағдайлар кезіндегі жедел паналау жүйелерімен қатар, мобильді кеңістіктің бейімделгіштік және функционалдық қасиеттері қарастырыла бастады. Утегенов, Моменов және Муханов мобильді архитектураны төтенше жағдайлардағы жедел паналау жүйесі ретінде сипаттап, оның құрылымдық икемділігі, модульдік байланыстары және қайта жинақталу мүмкіндігін негізгі артықшылықтар ретінде көрсетеді (75). Авторлар көшпелі сәулет тәжірибесіне тән жиналмалы құрылымдардың қазіргі мобильді тұрғын үйдің конструктивтік негізімен ұқсастығын атап өтеді. Бұл тұжырым ұсынылған типологиялық модельдердің тарихи және кеңістіктік сабақтастығын күшейтеді.

Сонымен қатар, Остапенко және әріптестерінің зерттеуінде эко-аграрлық архитектура элементтерін (24), атап айтқанда жылыжай модульдерін, агроплатформаларды және вертикалды көгалдандыру жүйелерін тұрғын ортаға енгізудің микроклиматты жақсарту, жылу жүктемесін азайту және әлеуметтік қауымдастықтарды нығайтудағы рөлі ғылыми тұрғыда негізделген (26). Бұл шешімдер мобильді тұрғын үйдің экологиялық және әлеуметтік функцияларын кеңейтіп, оны тек уақытша немесе инженерлік құрылым емес, тұрақты даму қағидаларына негізделген кешенді сәулеттік жүйе ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Осылайша, Утегенов, Моменов және Муханов ұсынған конструктивтік икемділік идеясы Остапенко және авторлар еңбектерінде қалалық, экологиялық және әлеуметтік өлшемдермен толықтырылады.

Әуесбаев пен Құралбек зерттеуінде мобильді және блочно-модульді ғимараттардың конструктивтік негізі ретінде жеңіл болаттан жасалған жұқа қабырғалы конструкцияларды (ЖБЖҚ) қолдану мәселесі қарастырылған (2). Авторлар тез тұрғызылатын және модульді ғимараттардың тиімділігі олардың құрылымдық жеңілдігімен, жинақталу жылдамдығымен және унификация деңгейімен анықталатынын көрсетеді. Зерттеу нәтижелері гофрленген қабырғалы болат элементтерді пайдалану арқылы металсыйымдылықты азайтуға, ірі аралықтарды жабуға және монтаж мерзімін қысқартуға болатынын дәлелдейді. Бұл тұжырым мобильді тұрғын үйдің тек уақытша емес, техникалық тұрғыдан сенімді әрі ұзақ

мерзімді пайдалануға бейімделген архитектуралық жүйе бола алатынын айқындайды.

Халықаралық және қазақстандық зерттеулерді салыстыру нәтижесінде сәулет кеңістігінің әлеуметтік функциясы ерекше маңызға ие екені анықталды. Zeng еңбектерінде уақытша тұрғын үй тұрғындардың өмір сапасына әсер ететін психологиялық және әлеуметтік фактор ретінде қарастырылса, Қазақстандық үлгіде сәулет кеңістігі адамның қоғамға қайта бейімделуіне және ұжымдық ынтымақтастықты нығайтуға ықпал ететін мәдени құрал ретінде түсіндіріледі. Бұл тәсіл сәулеттің әлеуметтік миссиясын күшейтіп, оны тек баспана емес, қоғамның рухани және әлеуметтік тұрақтылығын қалпына келтіретін жүйе ретінде бағалауға мүмкіндік береді.

Жапония мен Нидерланд тәжірибесінде мобильді тұрғын үй апаттан кейінгі уақытша шешіммен шектелмей, урбанистік жоспарлаудың икемді элементі ретінде қарастырылады. Қазақстандық зерттеу бұл қағиданы дамыта отырып, мобильді тұрғын үйді өңірлік сәулет жүйесінің құрамдас бөлігі ретінде сипаттайды. Мұндай құрылымдар маусымдық қоныстарды, далалық ғылыми станцияларды және экологиялық лагерьлерді жобалау барысында қолданылуы мүмкін, бұл сәулеттің бейімделгіштігі мен көпфункцияналдығын арттырады.

Салыстырмалы талдау көрсеткендей, Қазақстанда мобильді сәулет типологиясы табиғи орта мен әлеуметтік кеңістіктің өзара байланысына негізделеді. Бұл бағыт халықаралық тәжірибеден ерекшеленеді, себебі шетелдік модельдер көбіне стандартталған модульдерге сүйенсе, қазақстандық тәсіл әр өңірдің географиялық және мәдени ерекшеліктерін ескеретін бейімделгіш типтерді дамытуға бағытталған. Осылайша, табиғи рельеф, жел бағыты, күн сәулесі мен температуралық айырмашылықтар жобалаудың негізгі параметрлеріне айналады.

Пікірталас нәтижесінде мобильді сәулеттің Қазақстанда тек төтенше жағдайлар кезіндегі жедел паналау жүйесі емес, ұлттық мәдениетті, әлеуметтік интеграцияны және экологиялық жауапкершілікті біріктіретін кешенді бағыт ретінде қалыптасып келе жатқаны айқындалды. Мұндай көзқарас сәулеттің рөлін кеңейтіп, оны адам мен орта арасындағы үйлесімді байланысты қамтамасыз ететін қоғамдық-кеңістіктік жүйе деңгейіне көтереді.

Нәтижелер

Зерттеу нәтижесінде Қазақстанның табиғи-климаттық және географиялық ерекшеліктеріне бейімделген мобильді тұрғын үйдің сәулеттік-морфологиялық жүйесі, құрылымдық шешімдері мен типологиялық қағидалары анықталды. Талдау барысында әр өңірдің климаттық жағдайы, табиғи қауіп факторлары мен әлеуметтік инфрақұрылым ерекшеліктері ескеріле отырып, уақытша тұрғын үйлерді жобалаудың жаңа сәулеттік жүйесі ұсынылды.

Бұл жүйе кеңістік ұйымдастырудың икемді үлгісіне, энергия тиімді және экологиялық шешімдерге, сондай-ақ мәдени сәйкестік принциптеріне сүйенеді.

Қазақстанның климаттық әркелкілігі бірыңғай тұрғын үй стандарттарын қолдануға мүмкіндік бермегендіктен, зерттеу төрт аймақтық сценарийді қамтыды: солтүстіктегі суық әрі ұзақ қыс, оңтүстіктің құрғақ ыстығы, батыстағы жел мен құм дауылдары, шығыстың күрделі рельефі мен сейсмикалығы. Осы жағдайларға сәйкес сәулеттік шешімдер жүйеленді: солтүстікте — жылу қаптамасын күшейту және инсоляцияны тиімді пайдалану, оңтүстікте — күннен қорғаныс пен көлденең желдету, батыста — жел және шаңнан қорғау элементтері, шығыста — рельефке бейімделген бағдарлау және ауа айналымын

пайдалану. Кеңістікті ұйымдастыру қағидасы модульдердің өзара байланысы мен олардың ортаға бейімделуін анықтайтын негізгі фактор ретінде қарастырылды.

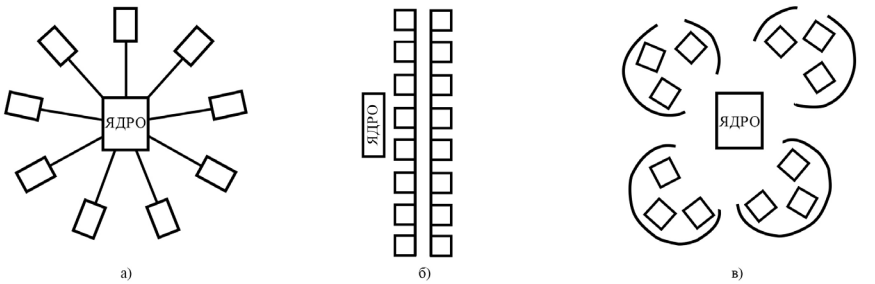
Зерттеу нәтижесінде Қазақстанның әртүрлі климаттық аймақтарына арналған үш кеңістік типі ұсынылды: сызықтық, радиалды және кластерлік. Сызықтық тип ашық далалы және жел әсері күшті өңірлерге, әсіресе Батыс Қазақстан мен Маңғыстау аймақтарына тиімді деп танылды. Мұнда ғимараттар басым жел бағытына көлденең орналастырылады, бұл ауа ағынын бәсеңдетіп, шаң мен эрозияны азайтады. Сонымен қатар, сызықтық құрылым инженерлік инфрақұрылымды ықшам бағытта ұйымдастыруға мүмкіндік береді. Радиалды тип негізінен сейсмикалық қауіпті және таулы өңірлерге (Алматы, Талдықорған маңы) арналған, мұнда орталық ядроға жинақталған жоспар құрылымы эвакуация мен логистикалық қозғалысты оңайлатады. Кластерлік тип суық және ұзақ қыс болатын аймақтарда (Солтүстік пен Шығыс Қазақстанда) тиімді, себебі модульдер жел өтпейтін жартылай жабық аула құрап, ішкі жылы микроклимат қалыптастырады.

Мұндай ұйымдасу тәсілі тұрғындар арасындағы көршілестік байланыстарды күшейтеді әрі уақытша ортаның әлеуметтік бірлігін сақтайды.

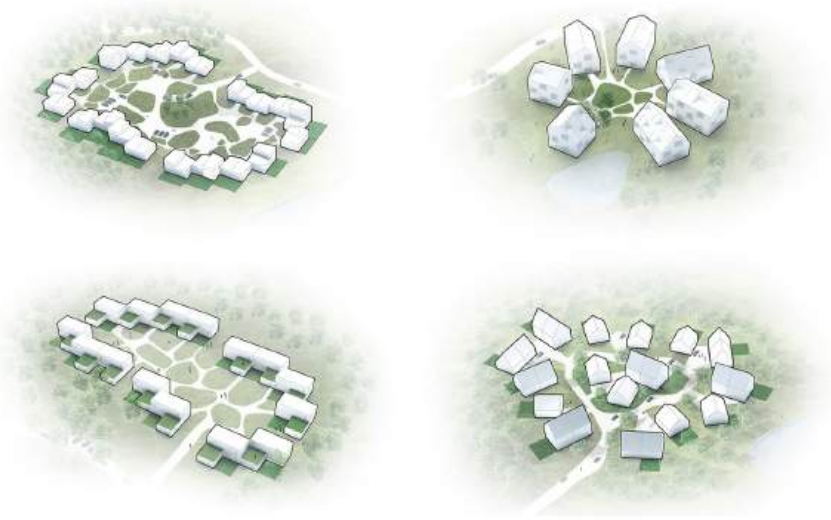
Кеңістік ұйымдастырудың ықтимал түрлері уақытша және мобильді тұрғын орталарды жобалауда адамның кеңістіктік қажеттіліктерін, табиғи-климаттық жағдайларды және әлеуметтік өзара әрекеттесу сипатын ескеретін кешенді тәсіл ретінде қарастырылады. Мұнда кеңістік тек функционалды аймақтардың қарапайым жиынтығы емес, олардың өзара байланысы, қозғалыс логикасы, қолжетімділік деңгейі және бейімделу мүмкіндігі арқылы қалыптасатын динамикалық жүйе ретінде түсіндіріледі. Кеңістік құрылымдық тұрғыдан модульдердің өзара байланысуына, функционалдық тұрғыдан тұрғын, қызметтік және қоғамдық аймақтардың үйлесімді орналасуына, ал климаттық тұрғыдан күн бағыты, жел қозғалысы мен көлеңке факторларын ескеруге негізделеді.

Материалдық және конструктивтік шешімдер жылдам жиналатын, қайта қолдануға бейім және жеңіл құрылымдарға негізделді.

Жеңіл болат қаңқасы мен сэндвич-панельдердің үйлесімі құрылымның беріктігі мен тұрақтылығын қамтамасыз ете отырып, тасымалдау мен монтаж процесін айтарлықтай жеңілдетеді. Модульдерді 3 және 3.1 суреттерде көрсетілгендей, қабырға, еден және төбелік панельдер түріндегі жеңіл болаттан жасалған жақтаулар арқылы салуға болады. Бұл жүйе ауыр техниканы қажет етпейді, ал бөлшектенетін болтты түйіндер мен анкерлік бекітпелер қайта құрастыру циклін ауырлатпайды.



1-сурет: Кеңістік ұйымдастыру типтері: а) – радиалды тип
б) – сызықтық тип в) – кластерлі тип
Дереккөз: автор

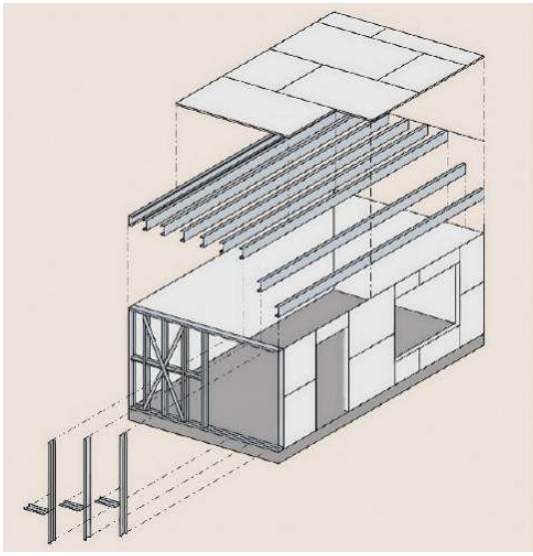


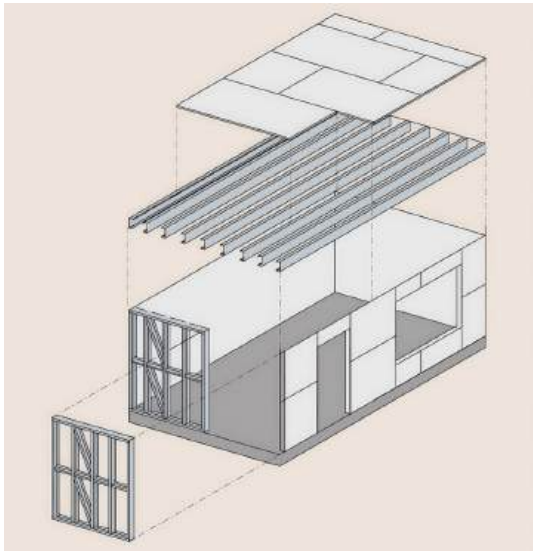
2-сурет: Кеңістік ұйымдастырудың ықтимал түрлері (Хельсингтің бақ қаласы)
Дереккөз: https://www.karresenbrands.com/en/projects/helsinge-nord

Арболит материалын пайдалану уақытша нысандардың жылу және дыбыс оқшаулауын күшейтіп қана қоймай, табиғи текстурасы арқылы жылы, үйреншікті эстетикалық бейне қалыптастырады. Сейсмикалық белсенді аймақтарда диагональды қатайтқыш элементтерді қолдану, ал жел әсері жоғары өңірлерде аэродинамикалық шешімдер мен дірілге төзімді қосылыстар енгізу қауіпсіздік деңгейін арттырады. Осы тәсілдер мобильді тұрғын үйлердің құрылымдық тиімділігін қамтамасыз етіп, Қазақстандағы төтенше жағдайлар контексінде жылдам тұрғызуға болатын сенімді жүйе үлгісін қалыптастырады.

Мобильді тұрғын үйлерді жобалауда «таяқша принципі» немесе жеңіл болат қаңқалы құрылыс тәсілі тиімді шешімдердің бірі болып табылады (4-сурет). Бұл әдісте тіректер, қабырғалар, арқалықтар мен шатыр фермалары зауытта алдын ала дайындалып, алаңда болттар мен бұрандалар арқылы құрастырылады. Мұндай жүйе жылдам монтаждауға, апат жағдайларында жедел орнатуға және кейін қайта бөлшектеп, көшіруге мүмкіндік береді. Артықшылықтарына қарапайым біріктіру тәсілдері, өндірісте күрделі цехты қажет етпеуі және элементтердің ықшам тасымалы жатады.

3; 3.1-сурет: Жеңіл болат қаңқасын пайдалану мен модульдік құрылыс
(фото ayrshire framing компаниясының рұқсатымен)
Дереккөз: https://www.specifiedby.com/ayrshire-metal-products





Сурет-4. «Қаңқалы құрылыс» әдісінің үлгісі:
қабырғалық тіректер мен жабын арқалықтарын пайдалану арқылы салу процесі
Дереккөз: Light Steel Framing Design and Construction Guide (SCI Publication P402, 2020). Сурет-5.
Құрылыс алаңында жеңіл болат қабырғалық панельдерді жинау
Дереккөз: Light Steel Framing Design and Construction Guide (SCI Publication P402, 2020).

Дегенмен, панельдік немесе модульдік құрылысқа қарағанда қол еңбегін көбірек талап етеді.

Панельдік құрылыс жүйесі (5-сурет) — осы тәсілдің жетілдірілген түрі. Қабырғалық панельдер мен шатыр элементтері зауытта терезе-есік ойықтарымен бірге дайындалып, алаңда тез біріктіріледі. Бұл әдіс геометриялық дәлдікті арттырып, уақыт пен еңбек шығынын азайтады, себебі жұмыстардың көп бөлігі зауыттық ортада орындалады. Панельдік тәсіл Қазақстанда төтенше жағдайлар кезінде уақытша тұрғын үйлерді қысқа мерзімде сапалы тұрғызуға мүмкіндік береді.

Энергия тиімділігі мен экологиялық тұрақтылық қағидалары мобильді сәулет жүйесінің жалпы құрылымдық және кеңістік ұйымдасуында айқындаушы рөл атқарады. Бұл қағидалар пассивті жобалау стратегиялары арқылы іске асырылады және әр өңірдің табиғи-климаттық контекстіне бейімделеді. Мысалы, оңтүстікте күннен қорғану мен түнгі салқындату тәсілдерін, солтүстікте инсоляцияны арттыру және жылу оқшаулау шешімдерін, батыста шаң мен жел әсерін төмендету жүйелерін, ал шығыста рельеф пен ауа айналымының өзара әрекеттесуін тиімді пайдалану принципін қолдануға болады. Мұндай тәсілдер энергия тұтынуды азайтып қана қоймай, тұрғын модульдердің автономды жұмысын қамтамасыз етеді және инженерлік тәуелділікті төмендетеді.

Энергия тиімді шешімдермен қатар сәулеттік бейне мен жарықтандыру жүйесі де функционалдық және мәдени аспектілердің үйлесімінде қалыптасады. Табиғи жарықтануды оңтайландыру мақсатында терезелердің биіктігі мен бағдарлануы күн қозғалысына сәйкестендірілген: терезе табалдырығы еденнен 900–1000 мм деңгейінде алынып, терезе-қабырға қатынасы 1:6–1:8 шегінде сақталады. Солтүстік аймақтарда жарық фонарлары мен тік терезелер табиғи жарықтың енуін арттырады, ал оңтүстікте күн сәулесін сүзгіден өткізетін экран-панельдер артық жылу әсерін азайтады.

Экологиялық тұрақтылық қағидалары кеңістік ұйымдастыруда да көрініс табады. Ішкі кеңістік шешімдері функционалдық жайлылық пен жеке кеңістік сезімін

қамтамасыз етуге бағытталған. Жылжымалы қалқандар мен дыбыс жұтқыш панельдер визуалды және акустикалық шекара қалыптастырып, жеке кеңістікті қорғауға және шу деңгейін азайтуға мүмкіндік береді. Табиғи жарық көздері арқылы жарық пен көлеңке тепе-теңдігі орнатылып, интерьерге визуалды тереңдік пен тыныш атмосфера сыйлайды. Мұндай шешімдер уақытша ортада адамның психологиялық бейімделуін жеңілдетеді.

Модульдердің функционалдық икемділігі де маңызды рөл атқарады: әр тұрғын модуль баспана ретінде пайдаланылып, кейін білім беру, медициналық немесе қоғамдық қызмет нысанына түрлендіріледі. Бұл тәсіл сәулеттік кеңістіктің өмірлік циклін ұзартып, оны түрлі функцияларға бейімдеуге мүмкіндік береді.

Төтенше жағдайлар контекстінде мобильді тұрғын үйдің сапасы тек жылдам құрастыру және инженерлік автономдылықпен шектелмейді: ол халықтың әртүрлі топтары үшін тең қолжетімді әрі қауіпсіз болуы тиіс. Осыған байланысты жобалау қағидаларына универсалды дизайн талаптары енгізілді: кіреберіс тораптардың кедергісіз ұйымдасуы, ішкі қозғалыс логистикасының айқындылығы, санитарлық тораптың бейімделуі, эвакуация сценарийлерінің түсініктілігі және ақпараттық навигацияның қолжетімділігі.

Модульдік жүйеде инклюзивтілік қағидаларын іске асыру тиімді, себебі «тұрғын модуль + сервистік модуль» комбинациясы арқылы қолжетімді санитарлық торап, медициналық/психологиялық көмек пункті және ортақ жылы өткел (кластерлік типте) сияқты элементтерді бір стандартқа келтіруге болады. Бұл шешімдер әсіресе суық маусымда және сейсмикалық тәуекелі жоғары аймақ тұрғындарының қауіпсіз қозғалысын қамтамасыз етіп, уақытша қоныстың әлеуметтік тұрақтылығын арттырады.

Жобалау процесі техникалық, әлеуметтік және мәдени аспектілерді біріктіре отырып, тұрғын модульдердің өлшемдік стандарты, көлікпен тасымалдау параметрлері және фасадтың мәдени-интерпретациялық қағидаларын үйлестіреді. Нәтижесінде мобильді сәулет экологиялық, әлеуметтік және эстетикалық құндылықтарды біріктірген бейімделгіш әрі тұрақты тұрғын орта үлгісін қалыптастырады. Мұндай жүйе төтенше жағдайлармен қатар маусымдық көші-қон және шалғай аймақтарда да тиімді қолданылады.

Негізгі тұжырымдар

Зерттеу нәтижесінде анықталған қағидалар мобильді сәулетті Қазақстанның табиғи-климаттық және әлеуметтік контекстіне бейімдеу бойынша жаңа теориялық және қолданбалы бағыт ұсынады. Бұл жұмыс мобильді тұрғын үйді тек уақытша паналау нысаны ретінде емес, тұрақты әлеуметтік және экологиялық жүйе ретінде қарастыру қажеттілігін дәлелдейді.

Біріншіден, зерттеу барысында мобильді сәулетті жобалау мен жоспарлауда аймақтық бейімделу принципі жүйеленді. Қазақстан аумағының климаттық айырмашылығы сәулеттік шешімдердің универсалды емес, локалды сценарийлерге негізделуі қажеттігін көрсетті. Осыған орай, төрт өңірлік климаттық стратегия — солтүстік, оңтүстік, батыс және шығыс модельдері — алғаш рет мобильді тұрғын үй жобалауында кешенді түрде салыстырылды. Мұндай тәсіл әр аймаққа тән табиғи және әлеуметтік жағдайларды ескеріп, сәулет формасының функционалдық және экологиялық тиімділігін арттырады.

Екіншіден, кеңістікті ұйымдастыру саласында «шағын модуль — ортақ өзек» принципі енгізілді. Бұл қағида мобильді тұрғын үйлердің құрылымдық, әлеуметтік және инженерлік байланыстарын

біріктіріп, уақытша қоныстарда қауымдастық деңгейіндегі әлеуметтік тұрақтылықты сақтауға мүмкіндік береді. Кеңістікті ұйымдастырудың үш негізгі типі — сызықтық, радиалды және кластерлік — Қазақстанның әртүрлі климаттық аймақтарына сәйкестендірілген бейімделгіш морфологиялық модельдер ретінде ұсынылды.

Үшіншіден, зерттеу мобильді сәулеттегі материалдық-конструктивтік инновацияны ұсынады. Жеңіл болат қаңқасы мен сэндвич-панельдердің үйлесімі құрылымның беріктігі мен көліктік икемділігін арттыра отырып, апат жағдайларында жылдам тұрғызуға және қайта пайдалануға мүмкіндік береді. Сонымен қатар, «таяқша принципі» мен панельдік жүйенің үйлесімі Қазақстандағы төтенше жағдайлар мен маусымдық көші-қон контекстінде жылдам жиналатын, қайта қолдануға бейім архитектуралық жүйенің тиімді моделін қалыптастырады.

Төртіншіден, зерттеу нәтижесінде мобильді тұрғын үйлердің энергия тиімділігі мен экологиялық тұрақтылығын қамтамасыз етудің кешенді жүйесі ұсынылды. Пассивті жобалау стратегиялары аймақтық климатқа бейімделіп, энергия тұтынуды азайтуға, инженерлік тәуелділікті төмендетуге және тұрғын модульдердің автономды жұмыс істеуіне мүмкіндік береді. Мұндай тәсіл төтенше жағдайлардан кейінгі кезеңдерде энергия инфрақұрылымы шектеулі жағдайларда өмір сүру сапасын қамтамасыз етеді.

Бесіншіден, зерттеу мәдени сәйкестік пен бейнелік бірегейлік қағидасын мобильді сәулет контексіне енгізді. Қазақтың дәстүрлі өрнек геометрияларын заманауи материалдармен біріктіру арқылы уақытша тұрғын үйлердің эстетикалық және мәдени құндылығы артты. Бұл тәсіл мобильді сәулеттің тек инженерлік емес, мәдени және психологиялық бейімделу құралын қалыптастыратынын дәлелдейді.

Соңында, аталған қағидалардың жиынтығы Қазақстанда мобильді сәулетті тұрақты даму стратегиясының бөлігі ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Бұл бағыт төтенше жағдайларға қарсы тұру қабілетін арттырып қана қоймай, экологиялық жауапкершілік пен әлеуметтік интеграцияны қамтамасыз ететін жаңа архитектуралық парадигманың негізін қалайды.

Қорытынды

Бұл зерттеудің қорытындысы мобильді сәулеттің Қазақстан жағдайындағы тұрақты даму контексінде маңыздылығын дәлелдейді. Негізгі мақсат — төтенше жағдайлар кезінде пайдалануға арналған энергия тиімді, климатқа бейімделгіш және әлеуметтік тұрғыда қолайлы тұрғын үйлерді жобалау қағидаларын қалыптастыру толық орындалды. Зерттеу барысында мобильді сәулетті тек инженерлік шешім ретінде емес, кеңістіктік, әлеуметтік және экологиялық жүйе ретінде қарастырудың қажеттілігі анықталды.

Қазақстанның табиғи-климаттық және географиялық ерекшеліктері тұрғын үй құрылымының икемді, бейімделгіш және көпфункционалды болуын талап ететіні дәлелденді. Осыған сәйкес, төрт аймақтық сценарий — солтүстік, оңтүстік, батыс және шығыс өңірлерге арналған архитектуралық шешімдер жүйеленді. Бұл тәсіл сәулеттің аймақтық бейімделуін қамтамасыз етіп, әр климаттық аймақта энергия тиімділікті арттыруға, табиғи ресурстарды ұтымды пайдалануға және тұрғындардың өмір сүру жағдайын жақсартуға мүмкіндік береді.

Кеңістік ұйымдастырудың үш моделі — сызықтық, радиалды және кластерлік типтер уақытша тұрғын үйлердің морфологиялық құрылымын анықтап, әр өңірдің табиғи және әлеуметтік жағдайларына сәйкес

бейімделді. Мұндай ұйымдасу түрғындар арасындағы әлеуметтік байланыстарды нығайтып, уақытша қоныстардың әлеуметтік тұрақтылығын сақтауға ықпал етеді. Материалдық-конструктивтік шешімдерде жеңіл болат қаңқасы мен сэндвич-панельдердің үйлесімі құрылыс үдерісін жеделдетіп, қайта қолдану мүмкіндігін арттырады. «Таяқша принципі» мен панельдік жүйенің бірігуі апат аймақтарында тез түрғызылатын және қайта орнатуға болатын тиімді құрылымдық шешім ретінде ұсынылды.

Энергия тиімділігі мен экологиялық тұрақтылық қағидалары жобалаудың негізгі бағыты ретінде қарастырылды.

Әр өңірдің табиғи-климаттық жағдайына сай пассивті сәулеттік стратегиялар — күн сәулесін реттеу, желдету арналары, жылу оқшаулау және инсоляцияны арттыру — энергия тұтынуды азайтып, инженерлік тәуелділікті төмендетеді. Табиғи жарық пен көлеңке балансы, жылжымалы қалқандар мен дыбыс жұтқыш панельдер ішкі кеңістіктің жайлылығын қамтамасыз етіп, тұрғындардың психологиялық бейімделуін жеңілдетеді.

Сонымен қатар, мәдени сәйкестік қағидасы мобильді сәулет бейнесіне енгізілді. Қазақтың дәстүрлі өрнектері мен табиғи материалдардың заманауи интерпретациясы уақытша тұрғын үйлерге ұлттық ерекшелік пен эстетикалық үйлесім береді. Бұл тәсіл мобильді сәулеттің тек функционалдық емес, мәдени және рухани мағынасын да арттырады.

Жалпы алғанда, зерттеу нәтижелері Қазақстандағы мобильді сәулетті дамытудың ғылыми негізін қалыптастырды. Ұсынылған қағидалар мен шешімдер мобильді тұрғын үйлердің энергия тиімділігін, экологиялық тұрақтылығын және әлеуметтік бейімделгіштігін арттыруға бағытталған. Мұндай сәулеттік жүйелер тек төтенше жағдайларда ғана емес, маусымдық көші-қон, экспедициялық немесе шалғай аймақтардағы уақытша қоныстарда да тиімді пайдалануға мүмкіндік береді. Осылайша, мобильді сәулет Қазақстанның аймақтық және тұрақты даму стратегиясының ажырамас бөлігі ретінде жаңа ғылыми-тәжірибелік деңгейге көтерілді.

Авторлардың үлесі:

Минайдар Ж.Б. – зерттеу тұжырымдамасын әзірлеу, мақсаттары мен міндеттерін анықтау, талдамалық және салыстырмалы зерттеу жүргізу, типологиялық және сәулеттік шешімдерді қалыптастыру, зерттеу нәтижелерін өңдеу, мақаланың негізгі мәтінін дайындау.

Мауленова Г.Д. – зерттеуге ғылыми жетекшілік жасау, әдіснамалық негізін қалыптастыруға қатысу, жұмыстың теориялық және қолданбалы аспектілері бойынша кеңес беру, мәтінді ғылыми редакциялау және түзету, мақаланың түпкілікті нұсқасын бекіту.

Вклад авторов:

Минайдар Ж.Б. – разработка концепции исследования, формулирование цели и задач, проведение аналитического и сравнительного анализа, разработка типологических и архитектурных решений, обработка результатов исследования, подготовка основного текста статьи.

Мауленова Г.Д. – научное руководство исследованием, участие в формировании методологии, консультирование по теоретическим и прикладным аспектам работы, научное редактирование и корректировка текста, утверждение окончательной версии статьи.

Contribution of authors:

Minaidar Z.B. – development of the research concept, formulation of the research objectives, conducting analytical and comparative analysis, development of typological and architectural solutions, processing of research results, preparation of the main text of the article.

Maulenova G.D. – scientific supervision of the research, contribution to the development of the research methodology, consulting on theoretical and applied aspects of the study, scientific editing and revision of the manuscript, approval of the final version of the article.

Дереккөздер тізімі

Zeng, Yajie, et al. "Worse or Better? Incorporating the Time Perspective into Residents' Life Satisfaction During Temporary Housing." *International Journal of Disaster Risk Reduction,* 2025, 105727.

Kahvecioğlu, Berkan, and Semra Arslan Selçuk. "Review of sustainable temporary housing and reuse strategy for post-disaster architectures: current trends and strategic gaps." *Journal of Engineering and Applied Science*, 72.1, 2025, p. 8.

Cairoli, Maria, and Gino Iannace. "Modular Housing Using Fibre-Reinforced Plastic Polymers (FRPs)." *Buildings*, 14.6, 2024, 1854.

Hariyanto, Agus Dwi. "The construction of temporary and permanent housing after the Semeru eruption as a new strategy for post-disaster reconstruction." *ARTEKS: Journal Teknik Architektur,* 9.2, 2024, pp. 217–230.

Al-Sammar, Rawan, and Esra Aleisa. "Evaluating energy efficiency and environmental sustainability in fiberglass prefabricated modular structures." *Energy*, 310, 2024, 133234.

Zhang, Wen, et al. "Natural Ventilation and Energy Consumption Research for Dry Sports Halls Within National Fitness Centers in Cold Regions. Case Study of Qingdao." *Buildings*, 15.5, 2025, 734.

Утегенов, Исатай и др. "Мобильная архитектура на современном этапе." *Молодой ученый,* 6, 2020, pp. 74-78.

Ostapenko, Inna, et al. "Use of modular technologies for the construction of low-rise housing in Kazakhstan." *Architectural Studies,* 2.11, 2025, pp. 21–35.

Әуесбаев Ерлан, Құралбек Малика. "Применение ЛСТК в проектировании малоэтажных быстровозводимых зданий". *QazBSQA Хабаршысы.* Құрылыс конструкциялары және материалдары. 2022, №1 (83), с. 120–126, DOI: 10.51488/1680-080X/2022.1-18.

Токтаганов, Адлет, и Тимур Жусупов. "Преимущества модульной технологии строительства на примере г. Нур-Султан". *Universum: технические науки,* 7-2, (100), 2022, 8–12.

СП РК 3.06-101-2012. Ғимараттар мен имараттарды халықтың қимылы шектеулі топтары үшін қолжетімділік есебімен жобалау. Қазақстан Республикасы Индустрия және инфрақұрылымдық даму министрлігі, 2012.

СП РК 2.03-30-2017. Сейсмикалық аудандарда құрылыс. Қазақстан Республикасы Құрылыс және тұрғын үй-коммуналдық шаруашылық істері комитеті, 2017.

ҚР ҚН 2.02-01-2023. Ғимараттар мен ғимараттардың өрт қауіпсіздігі. Қазақстан Республикасы Төтенше жағдайлар министрлігі, 2023.

Алматы қаласы мәслихаты. Алматы қаласының аумағында құрылыс салу қағидалары және қала құрылысы регламенті. Алматы, 2025.

Қазақстан Республикасы Төтенше жағдайлар министрлігі. Қазақстандағы табиғи және техногендік төтенше жағдайлар бойынша жылдық есеп. Астана, 2024.

References

Zeng, Yajie, et al. “Worse or Better? Incorporating the Time Perspective into Residents’ Life Satisfaction During Temporary Housing.” *International Journal of Disaster Risk Reduction,* 2025, 105727.

Kahvecioğlu, Berkan, and Semra Arslan Selçuk. “Review of sustainable temporary housing and reuse strategy for post-disaster architectures: current trends and strategic gaps.” *Journal of Engineering and Applied Science*, 72.1, 2025, p. 8.

Cairoli, Maria, and Gino Iannace. “Modular Housing Using Fibre-Reinforced Plastic Polymers (FRPs).” *Buildings*, 14.6, 2024, 1854.

Hariyanto, Agus Dwi. “The construction of temporary and permanent housing after the Semeru eruption as a new strategy for post-disaster reconstruction.” *ARTEKS: Journal Teknik Architektur*, 9.2, 2024, pp. 217–230.

Al-Sammar, Rawan, and Esra Aleisa. “Evaluating energy efficiency and environmental sustainability in fiberglass prefabricated modular structures.” *Energy*, 310, 2024, 133234.

Zhang, Wen, et al. “Natural Ventilation and Energy Consumption Research for Dry Sports Halls Within National Fitness Centers in Cold Regions. Case Study of Qingdao.” *Buildings*, 15.5, 2025, 734.

Utegenov, Isatay, et al. “Mobilnaya arkhitektura na sovremennom etape.” *Molodoy uchenyy*, 6, 2020, pp. 74–78. (In Russian)

Ostapenko, Inna, et al. “Use of modular technologies for the construction of low-rise housing in Kazakhstan.” *Architectural Studies*, 2.11, 2025, pp. 21–35.

Әuyesbayev, Yerlan, and Kuralbek Malika. “Primeneniye LSTK v proyektirovanii maloetazhnykh bystrovozvodimykh zdaniy” [“Application of LSTC in the design of low-rise prefabricated buildings.”] *Bulleten QazBSQA*, 2022, №1 (83), pp. 120–126. DOI: 10.51488/1680-080X/2022.1-18. (In Russian)

Toktaganov, Adlet, and Timur Zhusupov. “Preimushchestva modulnoy tekhnologii stroitelstva na primere g. Nur-Sultan” [“The advantages of modular construction technology: the example of Nur-Sultan.”] *Universum: technical sciences*, 7-2, (100), 2022, pp. 8–12. (In Russian)

SP RK 3.06-101-2012. Buildings and Structures Accessible for People with Limited Mobility. Committee for Construction and Housing and Utilities of the Republic of Kazakhstan, 2012.

SP RK 2.03-30-2017. Construction in Seismic Areas. Committee for Construction and Housing and Utilities of the Republic of Kazakhstan, 2017.

QK N 2.02-01-2023. Fire Safety of Buildings and Structures. Ministry of Emergency Situations of the Republic of Kazakhstan, 2023.

Almaty City Maslikhat. Urban Planning Regulations and Rules for Development in the Territory of Almaty. Almaty City Administration, 2025.

Ministry of Emergency Situations of the Republic of Kazakhstan. Annual Report on Natural and Technogenic Emergencies in Kazakhstan. MES RK, 2024.

Жания Минайдар, Гульнара Мауленова

Satbayev University, Казахский национальный исследовательский технический университет имени К. И. Сатбаева (Алматы, Казахстан)

ПРИНЦИПЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ МОБИЛЬНОГО ЖИЛЬЯ ДЛЯ ЧРЕЗВЫЧАЙНЫХ СИТУАЦИЙ В КАЗАХСТАНЕ

Аннотация. Исследование посвящено проблеме адаптации архитектурных принципов мобильного жилья для использования в условиях чрезвычайных ситуаций в Казахстане. Актуальность темы определяется ростом частоты природных и техногенных катастроф, а также необходимостью создания устойчивой и адаптивной архитектурной среды в контексте глобальных климатических изменений. Работа является логическим продолжением международных исследований в области временной и мобильной архитектуры, акцентируя внимание на региональном применении в Казахстане. *Цель исследования* – выявить архитектурно-методологические основы проектирования климатически адаптивного, энергоэффективного и социально комфортного мобильного жилья в чрезвычайных условиях. Задачи включают анализ природных и техногенных рисков, сопоставление международного и отечественного опыта, разработку типологических моделей и обоснование стратегий пассивного проектирования. *Методология* основана на аналитическом, сравнительном, типологическом и климатическом подходах, которые позволили выявить пространственно-конструктивные особенности мобильных систем. *В результате* систематизированы три пространственно-морфологических типа (линейный, радиальный, кластерный) для четырех климатических сценариев Казахстана. Комбинация легкого стального каркаса и сэндвич-панелей определена как эффективная система быстрого монтажа и повторного использования. Пассивные методы проектирования (контроль солнечного излучения, естественная вентиляция, теплоизоляция) обеспечивают снижение энергопотребления и автономность функционирования. Обсуждение показало, что мобильная архитектура является не только инженерным, но и социально-культурным инструментом устойчивости. Результаты формируют научную основу для интеграции мобильной архитектуры в стратегию устойчивого развития Казахстана. Практическая значимость заключается в возможности проектирования адаптивного жилья для аварийных, сезонных и удалённых поселений.

Ключевые слова: мобильная архитектура, временное жильё, модульное строительство, энергоэффективность, климатическая адаптация, пространственная организация, экологическая устойчивость, социальная адаптация, архитектура чрезвычайных ситуаций, пассивное проектирование.

Для цитирования: Минайдар, Жания, и Гульнара Мауленова «Принципы проектирования мобильного жилья для чрезвычайных ситуаций в Казахстане. *Central Asian Journal of Art Studies,* т.11, № 1, 2026, с.162–180, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1148

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

Zhaniya Minaidar[1], Gulnara Maulenova[2]

[1,2]Satbayev University, Kazakh National Research Technical University named after K. I. Satbayev (Almaty, Kazakhstan)

DESIGN PRINCIPLES FOR MOBILE EMERGENCY HOUSING IN KAZAKHSTAN

Abstract. The study focuses on adapting the architectural principles of mobile housing for use in emergency conditions in Kazakhstan. The relevance of this research stems from the increasing frequency of natural and technological disasters and the growing need for resilient, adaptive architectural environments amid global climate change. This work continues international research on temporary and mobile architecture, emphasizing its regional implementation in Kazakhstan. *The main aim* is to define the architectural and methodological foundations for designing climate-adaptive, energy-efficient, and socially comfortable mobile housing suitable for emergency scenarios. The objectives include analyzing natural and artificial risks, comparing international and domestic practices, proposing adaptive typological models, and substantiating passive design strategies. *The methodological* framework combines analytical, comparative, typological, and climatic approaches to identify the spatial and structural features of mobile systems. *The research* results systematize three spatial-morphological types (linear, radial, and cluster) corresponding to four climatic scenarios in Kazakhstan. The combination of lightweight steel frames and sandwich panels is identified as an effective, quickly assembled, and reusable construction system. Passive design strategies—such as solar control, natural ventilation, and thermal insulation—reduce energy consumption and enhance building autonomy. The discussion reveals that mobile architecture serves not only as an engineering solution but also as a socio-cultural mechanism of resilience. The findings form a scientific basis for integrating mobile architecture into Kazakhstan's sustainable development strategy. The practical significance lies in developing adaptive housing systems applicable in disaster zones, seasonal settlements, and remote areas.

Keywords: mobile architecture, temporary housing, modular construction, energy efficiency, climate adaptation, spatial organization, ecological sustainability, social adaptability, emergency architecture, passive design strategies.

Cite: Zhaniya, Minaidar, and Gulnara Maulenova. "Design Principles of Mobile Housing for Emergency Conditions in Kazakhstan." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 11, no. 1, 2026, pp. 162–180, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1148

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

Авторлар туралы мәлімет:

Минайдар Жәния Болатқызы – Қ.И. Сәтбаев атындағы Қазақ ұлттық техникалық зерттеу университеті, «Сәулет» кафедрасының «7М07302 Сәулет және қала құрылысы» білім беру бағдарламасы бойынша 2-курс магистранты (Алматы, Қазақстан)

Мауленова Гульнара Джупарбековна – сәулет кандидаты, Сәулет және құрылыс институтының «Сәулет» кафедрасының қауымдастырылған профессоры, Қ.И. Сәтбаев атындағы Қазақ ұлттық техникалық зерттеу университеті (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Минайдар Жәния Болатқызы – Казахский национальный исследовательский технический университет имени К. И. Сатбаева, магистрант 2 курса образовательной программы «7М07302 Архитектура и градостроительство» кафедры «Архитектура» (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0003-7374-449X
E-mail: zhaniyya.m@mail.ru

Мауленова Гульнара Джупар – кандидат архитектуры, ассоциированный профессор кафедры архитектуры Института архитектуры и строительства, Казахский национальный исследовательский технический университет имени К. И. Сатпаева (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-3738-914X
E-mail: g.maulenova@satbayev.university

Information about the authors:

Zhaniya Bolatkyzy Minaidar – Kazakh National Research Technical University named after K. I. Satpayev, 2nd-year Master's student of the educational program «7M07302 Architecture and Urban Planning» at the Department of Architecture (Almaty, Kazakhstan)

Gulnara Dzhuparbekovna Maulenova – Candidate of Architecture, Associate Professor of the Department of Architecture, Institute of Architecture and Construction, Kazakh National Research Technical University named after K. I. Satpayev (Almaty, Kazakhstan)

CSCSTI 12.41.27
UDC 72.012.6
DOI 10.47940/cajas.v11i1.928

THE DOME AS A MODEL OF THE WORLD: A CONSTRUCTIVE–SEMIOTIC COMPARISON OF THE YURT AND THE PANTHEON

Lyazzat Nurkusheva[1], Aibota Ashimova[2]
[1,2]International Educational Corporation
(Kazakh Leading Academy of Architecture and Civil Engineering)
(Almaty, Kazakhstan)

Abstract. This article presents a comparative historical, architectural, and semiotic analysis of the traditional Kazakh yurt and the Roman Pantheon. The dome is approached not only as a constructive solution, but also as a spatial form in which geometry, habitation, symbolic meaning, and perception are brought into relation. *The aim* of the study is to determine how a shared formal principle, namely a circular enclosure with a central opening, gives rise to different models of centrality in distinct cultural and architectural contexts. The *methodological framework* combines historical and architectural analysis, architectural semiotics, phenomenological interpretation of spatial experience, and a constructive comparison based on existing literature. Such an approach allows examining domed architecture not simply as form or structure, but as a multilayered system of spatial organization. The *findings* show that, despite their external formal similarity, the yurt and the Pantheon represent two different models of centered space. In the yurt, the dome is integrated into a mobile, climate-responsive dwelling environment structured by kinship relations. Its space is organized around the shanyrak, which functions as both a constructive and a symbolic center. In the Pantheon, the dome acquires a monumental character through geometry, the mass of Roman concrete, and the oculus, which organizes light, visual hierarchy, and sacred verticality. The comparison allows domed architecture to be understood not as a neutral typology, but as a multilayered architectural cosmogram in which constructive logic, embodied experience, and cultural meaning remain inseparable.

Keywords: dome; yurt; Pantheon; architectural centrality; shanyrak; oculus; architectural semiotics; embodied perception; historical-architectural analysis; spatial symbolism.

Cite: Nurkusheva, Lyazzat, and Aibota Ashimova. « The dome as a model of the world: a constructive–semiotic comparison of the yurt and the Pantheon». *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 11, no. 1, 2026, pp. 181–197, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.928

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

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

Introduction

This research employs a multilayered methodological framework designed to examine the Kazakh yurt and the Roman Pantheon as two historically distant yet formally comparable models of centered space. In accordance with the article's central argument, the study is positioned primarily as a historical-architectural and semiotic inquiry, supplemented by literature-based constructive analysis rather than by original engineering simulation. Such a framework enables the analysis of not only the physico-spatial characteristics of domed architecture but also its cultural, symbolic, and perceptual dimensions within a single comparative framework (Kalelioğlu & Çanakpınar, pp. 1933–1954; Flohr, pp. 65–85).

At the first level, the study conducts a historical-architectural analysis of textual and visual materials, including plans, reconstructions, diagrams, and structural descriptions of both the traditional yurt and the Roman Pantheon. The purpose of this level is not to produce new measurements, but to reconstruct the formal and typological logic of each object through existing scholarship. In the Roman case, the analysis draws on studies of geometric design and construction history that explain the Pantheon through polygonal ordering, proportional coherence, and the technological conditions of Roman concrete dome building (Aung & Bork, pp. 25–48; Flohr, pp. 65–85). In the Kazakh case, the discussion relies on archaeological and cultural-historical studies that trace the continuity of centered dwelling forms and the persistence of circular spatial organization in the architecture of the steppe (Ganiyeva, pp. 48–67).

The second level consists of a semiotic analysis of symbolic structures, with particular attention to the categories of center, opening, vertical mediation, and cosmological orientation. At this level, the shanyrak and the oculus are treated not simply as constructive apertures, but as culturally encoded centers that organize meaning, hierarchy, and relations between the interior and the exterior, the domestic and the cosmic, the ancestral and the divine. This interpretive layer is grounded in architectural semiotics and in studies that reconstruct the semantic universe of space through oppositions such as vertical and horizontal, surrounding and surrounded, and center and periphery (Kalelioğlu & Çanakpınar, pp. 1933–1954; Adiyeva & Beskempirova, pp. 503–515). It is precisely here that the comparison moves beyond morphology and begins to reveal how similar geometric configurations may be invested with radically different cultural meanings.

The third level involves a constructive comparison based on published literature. Instead of claiming original CFD or FEM modeling, the article analyzes already available research on geometry, material behavior, illumination, and the environmental logic of centered structures. In the Roman case, this concerns the material and technological conditions that enabled large-span concrete domes, as well as the relationship between dome form and the organization of light through the oculus (Flohr, pp. 65–85; Kamble & Gupta, pp. 61–66). In the Kazakh case, the focus falls on the lightweight structural logic of the yurt, including the interrelation of the lattice wall, roof poles, central ring, and climate-responsive enclosure, as reconstructed through historical and archaeological scholarship (Ganiyeva, pp. 48–67). The aim of this level is therefore not numerical verification, but a restrained analytical reconstruction of how structural form conditions habitation, environmental adaptation, and spatial use.

The fourth methodological level is phenomenological and concerns the embodied perception of domed space. Here, the dome is approached not merely as a covering element but as a perceptual regime that modulates light, enclosure,

orientation, bodily scale, and the sensory experience of interiority. This perspective makes it possible to connect formal and symbolic organization with lived spatial effect. In this respect, the Pantheon is examined as a monumental environment of vertical attention and light choreography. In contrast, the yurt is interpreted as an intimate centered space structured by domestic proximity, thermal containment, and the shared axis of the hearth and shanyrak (Asadzadeh Bonabi, pp. 171–187; Kamble & Gupta, pp. 61–66).

The article's central comparative paradox determines the selection of these methodological approaches. Although the yurt and the Pantheon share a circular enclosure and a central opening, they do not represent a single universal type of meaning. Rather, they function as different regimes of spatial centrality – one domestic, mobile, and genealogical, the other monumental, imperial, and cosmological. Their juxtaposition demonstrates that the dome should not be understood as a neutral engineering shell, but as an architectural cosmogram in which geometry, constructive logic, symbolic function, and embodied experience are inseparably intertwined. For this reason, the article deliberately adopts the more methodologically honest format of a historical-architectural and semiotic study with elements of constructive analysis grounded in the literature, while avoiding the fictive empirical contour of unsupported simulation claims.

Methods

This study employs a multilayered methodological framework designed to examine the Kazakh yurt and the Roman Pantheon as two historically distant yet formally comparable models of centered space. In line with the article's main research logic, the methodology is positioned not as an experimental or simulation-based procedure, but as a historical-architectural and semiotic investigation supplemented by literature-based constructive analysis. Such an approach makes it possible to analyze domed architecture simultaneously as form, structure, symbol, and lived spatial environment, while preserving methodological proportionality between the claims of the article and the actual evidentiary base (Kalelioğlu & Çanakpınar, pp. 1933–1954; Flohr, pp. 65–85).

At the first level, the study applies historical-architectural analysis to textual and visual sources, including plans, reconstructions, structural diagrams, and descriptive studies of both the traditional yurt and the Roman Pantheon. The purpose of this level is to reconstruct the formal and typological logic of each object through existing scholarship rather than to generate new measurements. In the Roman case, the analysis draws on studies of Pantheon geometry and Roman construction history, which explain the building through polygonal ordering, proportional coherence, and the technological conditions of concrete dome construction (Aung & Bork, pp. 25–48; Flohr, pp. 65–85). In the Kazakh case, the discussion relies on archaeological and cultural-historical research that traces the continuity of centered dwelling forms and the persistence of circular spatial organization in the architecture of the steppe (Ganiyeva, pp. 48–67).

The second level consists of a semiotic analysis of symbolic structures, with particular attention to the categories of center, opening, vertical mediation, and cosmological orientation. At this level, the shanyrak and the oculus are treated not merely as constructive apertures, but as culturally encoded centers that organize meaning, hierarchy, and relations between the interior and the exterior, the domestic and the cosmic, the ancestral and the divine. This interpretive layer is grounded in architectural semiotics and in studies showing how built form generates

a semantic universe through oppositions such as vertical and horizontal, surrounding and surrounded, and center and periphery (Kalelioğlu & Çanakpınar, pp. 1933–1954; Adiyeva & Beskempirova, pp. 503–515). Such a level is essential to the article because it demonstrates that morphological similarity does not imply symbolic equivalence.

The third methodological level involves a comparative constructive analysis based on published literature. Rather than claiming original CFD or FEM modeling, the article analyzes existing research on geometry, material behavior, illumination, and the environmental logic of centered structures. In the Roman case, this includes the material and technological conditions that enabled large-span concrete domes, as well as the relationship between dome form and the organization of light through the oculus (Flohr, pp. 65–85; Kamble & Gupta, pp. 61–66). In the Kazakh case, the focus falls on the lightweight structural logic of the yurt, including the interrelation of the lattice wall, roof poles, central ring, and climate-responsive enclosure, as reconstructed through historical and archaeological scholarship (Ganiyeva, pp. 48–67). The purpose of this level is therefore not numerical verification, but a restrained reconstruction of how structural form conditions habitation, environmental adaptation, and spatial use.

The fourth level is phenomenological and concerns the embodied perception of domed space. Here, the dome is approached not simply as a covering element, but as a perceptual regime that modulates light, enclosure, bodily orientation, and sensory experience (Nurkusheva & Ashimova, pp. 294–299). This perspective makes it possible to connect formal and symbolic organization with lived spatial effect. Within this framework, the Pantheon is interpreted as a monumental environment of vertical attention, light choreography, and cosmological orientation. In contrast, the yurt is understood as an intimate-centered space structured by domestic proximity, thermal containment, and the shared axis of hearth and shanyrak (Asadzadeh Bonabi, pp. 171–187; Kamble & Gupta, pp. 61–66; Proietti et al., pp. 339–342).

The article's central comparative paradox guides the selection of these methodological approaches. Although the yurt and the Pantheon share a circular enclosure and a central opening, they do not represent a single universal type of meaning. Rather, they function as different regimes of spatial centrality – one domestic, mobile, and genealogical, the other monumental, imperial, and cosmological. Their juxtaposition demonstrates that the dome should not be understood as a neutral engineering shell, but as an architectural cosmogram in which geometry, constructive logic, symbolic function, and embodied experience are inseparably intertwined. For this reason, the study deliberately adopts a more methodologically consistent format of a historical-architectural and semiotic inquiry, with elements of constructive analysis based on the literature, while avoiding unsupported empirical claims such as questionnaires, interviews, or original simulation modeling.

Discussion

Existing scholarship on domed architecture may be divided into several partially disconnected strands, each of which clarifies an important aspect of the problem but rarely enters into sustained dialogue with the others. One line of research addresses geometry and constructive logic. In the Roman case, studies of the Pantheon reconstruct its proportional order through polygonal operations and situate its dome within the technological history of Roman concrete construction (Aung & Bork, pp. 25–48; Flohr, pp. 65–85). In the steppe context, archaeological and historical studies trace the continuity of

centered dwelling forms in Kazakhstan and emphasize the persistence of circular plans, central hearths, and climate-responsive building traditions (Ganiyeva, pp. 48–67). These works explain how such structures stand and endure, yet they do not, by themselves, account for how centered form acquires symbolic or perceptual force.

A second strand concerns the semiotics of the architectural center. Research on Kara Shanyrak demonstrates that, in Kazakh cultural discourse, the roof ring is not merely a structural element but also a sign of ancestral continuity, sanctity, inheritance, and domestic centrality (Adiyeva & Beskempirova, pp. 503–515). More general studies in architectural semiotics show that built form may be interpreted through oppositions such as vertical and horizontal, surrounding and surrounded, thereby disclosing a building's semantic universe rather than only its technical composition (Kalelioğlu & Çanakpınar, pp. 1933–1954). However, this body of scholarship usually remains detached from constructive description and from the environmental logic of domed structures.

A third strand focuses on perception and embodied spatial experience. Phenomenological approaches argue that architecture is encountered not as neutral geometry but as embodied meaning structured by orientation, enclosure, and immediate perception (Asadzadeh Bonabi, pp. 171–187; Proietti et al., pp. 339–342). In relation to the Pantheon specifically, light-centered readings show how the oculus transforms the interior into a choreographed field of illumination and sacred attention, making the dome perceptually active rather than merely tectonic (Kamble & Gupta, pp. 61–66). Yet such studies tend to remain either within contemporary phenomenological vocabulary or within isolated descriptions of visual effect, without being fully reintegrated into the historical and material logic of dome construction.

Taken together, these strands reveal a clear methodological fragmentation. Studies of construction and geometry explain how domes are formed and stabilized; semiotic studies explain how centers signify; phenomenological accounts explain how enclosed volumes are sensed and inhabited. What remains underdeveloped is an integrated comparison capable of relating structural logic, symbolic centrality, and embodied experience within a single analytical frame. This gap is especially significant in relation to the Kazakh yurt and the Roman Pantheon, since both rely on circular enclosure and a central opening, yet mobilize these features within radically different architectural, social, and cosmological regimes.

The present study addresses this gap through a triangulated comparison of three mutually related dimensions: historical-architectural form, semiotic centrality, and literature-based constructive analysis, supplemented by a phenomenological reading of spatial experience. Within this framework, the shanyrak and the oculus are treated not as superficially analogous details, but as distinct regimes of centered mediation. The yurt emerges not simply as a shelter adapted to climate, but as a domestic cosmogram in which kinship, hearth, and vertical orientation converge (Adiyeva & Beskempirova, pp. 503–515; Ganiyeva, pp. 48–67). The Pantheon, by contrast, appears not simply as a technical dome, but as a monumental synthesis of geometry, concrete technology, and light-centered cosmology (Aung & Bork, pp. 25–48; Flohr, pp. 65–85; Kamble & Gupta, pp. 61–66). The dome is therefore approached here not as a static shell, but as a multi-level architectural environment in which form, meaning, and perception are inseparably intertwined (Figure 1).

In contrast, the Pantheon may be understood as a monumentally centralized and visually sacral structure in which the function of the center is displaced

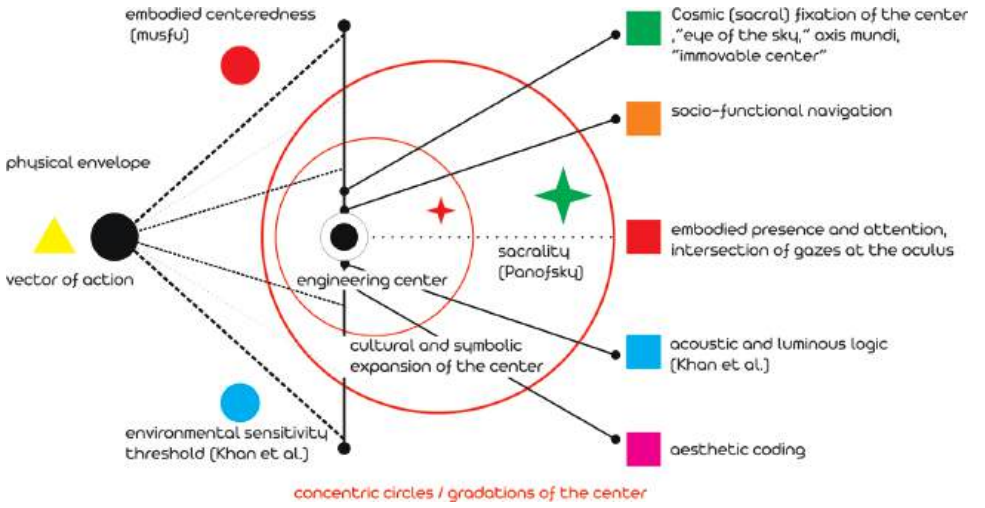


Figure 1. Multilayered architecture of the dome: intersections of engineering, perception, and symbolic centering

upward into a cosmological axis. Rather than organizing domestic life around a habitable core, the building directs attention toward the oculus, where light, height, and enclosure are combined into a regime of vertical orientation. In this sense, the center is not bodily occupied but perceptually contemplated from below. The Pantheon therefore stabilizes centrality as an object of visual and symbolic concentration rather than as an immediate social or thermal focus (Aung & Bork, pp. 25–48; Kamble & Gupta, pp. 61–66; Flohr, pp. 65–85).

From this perspective, the comparison between the yurt and the Pantheon goes beyond mere morphological resemblance and reveals two distinct paradigms of architectural centrality. In the Kazakh yurt, the center is organized through corporeal and domestic functions: heat retention, proximity, kinship distribution, and the vertical mediation of the shanyrak above the shared interior. In the Pantheon, by contrast, centered form is monumentalized and abstracted into a cosmological order articulated through geometry, concrete mass, and the choreographed operation of light. The distinction is visible not only at the level of perception but also in constructive logic: the yurt is assembled through interdependent lightweight elements that generate centered space from inhabitation outward, whereas the Pantheon consolidates centered space through fixed material mass, geometric control, and imperial building technology (Adiyeva & Beskempirova, pp. 503–515; Ganiyeva, pp. 48–67; Aung & Bork, pp. 25–48; Flohr, pp. 65–85).

Such a comparison allows architecture to be understood not merely as a physical enclosure, but as a multi-layered coding system in which structural, symbolic, and perceptual dimensions remain inseparable. One of the central aims of this study is therefore to demonstrate that domed forms should not be reduced to either technical efficiency or abstract symbolism in isolation. What is at stake is the relation between geometry, inhabitation, and meaning: the way in which a centered form may organize bodily conduct, perceptual hierarchy, and cultural identity at the same time (Kalelioğlu & Çanakpınar, pp. 1933–1954; Canetti, Yaffe & Langenthal, pp. 32–39).

Within this framework ((Figure 2), the yurt is approached not as a merely technical shelter, but as a domestic cosmogram whose spatial logic binds together kinship, thermal containment, and symbolic continuity. The shanyrak, while materially involved in regulating smoke and

organizing the roof structure, also functions as a sign of ancestral continuity and the ritual center of the dwelling. The Pantheon, conversely, transforms the central opening into a device of monumental perception: the oculus structures light, scale, and vertical attention, turning the interior into a field of visual sacrality rather than domestic enclosure. The comparison thus shows that a similar formal principle – circular enclosure with a central opening – may encode radically different spatial regimes: one intimate, genealogical, and inhabited; the other monumental, imperial, and cosmologically staged (Adiyeva & Beskempirova, pp. 503–515; Kamble & Gupta, pp. 61–66; Asadzadeh Bonabi, pp. 171–187).

If required, a brief concluding remark may note that the yurt continues to survive in contemporary cultural imagination as a sign of local identity and architectural memory. However, such a line should remain strictly secondary to the article's main analytical corpus, which is centered on the historical-architectural and semiotic comparison of the yurt and the Pantheon rather than on tourism or branding discourse.

In the Kazakh context, the dome continues to serve as a spatial and symbolic center. Yet, this centrality is organized through domestic life, kinship continuity, and embodied inhabitation rather than through monumental visual authority. Studies of Kara Shanyrak show that the roof ring functions not merely as a structural element but also as a sign of ancestral transmission, familial legitimacy, and the continuity of the household across generations (Adiyeva & Beskempirova, pp. 503–515). In this respect, the central opening is inseparable from the dwelling's social and ritual logic.

By contrast, the Pantheon may be interpreted as a monumentally centralized and visually sacral structure in which the center is displaced upward into a cosmological axis. Rather than organizing everyday life around a habitable core, the building directs attention toward the oculus, where light, height, and enclosure are combined into a regime of vertical orientation. The center is therefore not bodily occupied but perceptually contemplated from below. In this sense, the Pantheon stabilizes centrality as an object of visual and symbolic concentration rather than as an immediate thermal or domestic focus (Aung & Bork, pp. 25–48; Kamble & Gupta, pp. 61–66; Flohr, pp. 65–85).

From this perspective, the comparison between the yurt and the Pantheon goes beyond morphology and reveals

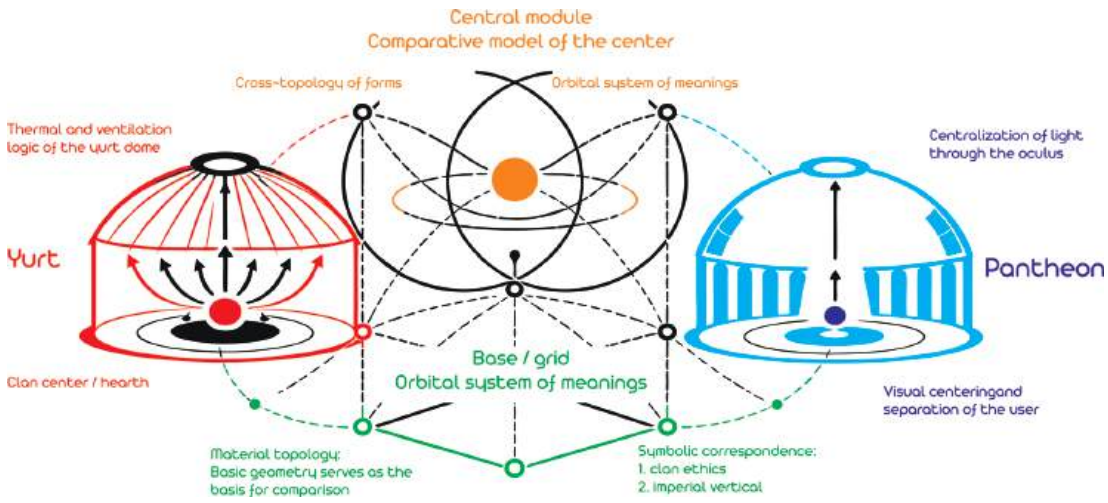


Figure 2. Comparative architectures of the center: from clan embodiment to imperial verticality

two different paradigms of architectural centrality. In the yurt, centered form is organized through corporeal and domestic functions: heat retention, proximity, kinship distribution, and the vertical mediation of the shanyrak above the shared interior. In the Pantheon, by contrast, centered form is monumentalized and abstracted into a cosmological order articulated through geometry, concrete mass, and the choreographed operation of light. This distinction is visible not only at the level of perception but also in constructive logic: the yurt is assembled through interdependent lightweight elements that generate centered space from inhabitation outward, whereas the Pantheon consolidates centered space through fixed material mass, geometric control, and imperial building technology (Adiyeva & Beskempirova, pp. 503–515; Ganiyeva, pp. 48–67; Aung & Bork, pp. 25–48; Flohr, pp. 65–85).

Domed forms also possess a specific capacity to shape sensorial environments. Phenomenological studies emphasize that enclosed architecture is experienced not as neutral geometry but as embodied space structured through light, enclosure, bodily orientation, and perceptual hierarchy (Asadzadeh Bonabi, pp. 171–187; Canetti Yaffe & Langenthal, pp. 32–39). In the Pantheon, this takes the form of vertical awe and light-centered visual concentration. In the yurt, by contrast, centered space is constituted through warmth, smoke circulation, acoustic intimacy, and shared bodily presence around the hearth. The dome is therefore not merely a structural unit, but a cognitive environment in which geometry modulates behavior and attention without explicit instruction.

Such a comparison allows us to move beyond the conventional understanding of architecture as a simple enclosure and to approach it instead as a multi-layered coding system in which structural, symbolic, and perceptual dimensions remain inseparable. One of the central aims of this study is precisely to demonstrate that domed forms should not be reduced either to technical efficiency or to abstract symbolism taken in isolation. What is at stake is the relation between geometry, inhabitation, and meaning: the way in which a centered form may organize bodily conduct, perceptual hierarchy, and cultural identity at the same time (Kalelioğlu & Çanakpınar, pp. 1933–1954; Canetti Yaffe & Langenthal, pp. 32–39).

Considering the yurt and the Pantheon as representational models of the center has thus enabled the systematization of several otherwise fragmented approaches – historical-architectural, semiotic, constructive, and phenomenological – within a single comparative framework. The analysis suggests that, despite major differences in scale, era, and function, both structures enact a shared architectural logic of centralization, though in sharply different modalities. In the yurt, centered form is embedded in lived intimacy and in the everyday regulation of heat, kinship, and interior orientation. In the Pantheon, the same formal principle is transformed into sacred spectacle, where geometry amplifies distance, hierarchy, and imperial order. Dome structures should therefore be understood not merely as technical solutions, but as architectural cosmograms: forms that materialize systems of thought, regulate perception, and mediate collective identity.

A comparative reading of the yurt and the Pantheon reveals that their apparent formal similarity conceals two markedly different strategies of architectural centrality. Both structures employ a domed enclosure organized around yet this shared geometric principle is actualized through distinct constructive logics, symbolic codes, and perceptual regimes (Table 1). In the yurt, the central opening is integrated into a lightweight inhabitable system that links ventilation, heat regulation, domestic orientation, and kinship symbolism. In the

Table 1. Comparative analysis of dome functionality: the yurt and the Pantheon

Level	Yurt	Pantheon
Geometric	Circular, modular, body-centred	Hemispherical, axial, monumental
Constructive	Lightweight frame, felt, adaptive opening	Monolithic concrete shell, fixed oculus
Environmental	Ventilation, heat retention, climatic responsiveness	Thermal mass, enclosed stability, light control
Symbolic	Kinship, hearth, ancestral continuity	Imperial order, sacral axis, cosmic hierarchy
Cognitive	Embodied proximity, shared orientation	Vertical contemplation, awe, symbolic distance

Pantheon, by contrast, the oculus operates within a monumental and materially stabilized shell, where the center is displaced upward and articulated through light, verticality, and visual concentration rather than through everyday habitation (Adiyeva & Beskempirova, pp. 503–515; Ganiyeva, pp. 48–67; Aung & Bork, pp. 25–48; Flohr, pp. 65–85).

At the geometric level, both cases rely on circular enclosure and an axial opening; however, the internal logic of this geometry differs substantially. The yurt is modular, expandable, and centered around the inhabiting body, with spatial relations organized through the interplay of kerege, uyk, and shanyrak. The Pantheon, by contrast, presents a fixed and highly controlled geometry whose proportions have been reconstructed through a 150-foot circle and polygonal operations governing niches, coffers, and the relationship between the dome and the rotunda (Aung & Bork, pp. 25–48). Thus, what appears to be a common typological feature is in fact the basis for two distinct formal regimes: one adaptive and domestic, the other monumental and absolute.

At the constructive level, the difference is equally pronounced. The yurt is assembled from lightweight interdependent elements whose structural logic is inseparable from portability, climatic responsiveness, and repairability. The Pantheon, conversely, depends on mass, permanence, and the technological capacities of Roman concrete construction. Research on Roman building technology has shown that the Pantheon must be understood within a wider field of imperial experimentation with concrete domes, material logistics, and the controlled use of aggregates and structural weight reduction (Flohr, pp. 65–85; Vaserman et al., pp. 10847–10847). The contrast, therefore, lies not only in scale or material but in the very idea of how centered space is made: assembled from inhabitation outward in the yurt, stabilized through material mass and geometric command in the Pantheon.

At the symbolic level, both structures function as cosmograms, yet they encode different ontologies of the center. In the yurt, the shanyrak signifies ancestral continuity, domestic legitimacy, and the ritual coherence of the household; it is a center that belongs to shared life and kinship transmission (Adiyeva & Beskempirova, pp. 503–515). In the Pantheon, the oculus and dome articulate a center of sacral distance, where the building frames cosmic order through light and height rather than through embodied domestic presence (Kamble & Gupta, pp. 61–66; Flohr, pp. 65–85). The comparison thus demonstrates that the central opening is never merely technical: it is also a symbolic device that organizes how a culture imagines the relation between interior and exterior, earth and sky, body and transcendence (Nurkusheva & Ashimova, pp. 294–299).

At the cognitive and perceptual level, the divergence becomes especially

clear. Phenomenological approaches to architecture suggest that domed space is experienced through bodily orientation, enclosure, light, and sensory hierarchy rather than through abstract geometry alone (Asadzadeh Bonabi, pp. 171–187; Canetti Yaffe & Langenthal, pp. 32–39). In the yurt, spatial awareness is distributed through warmth, smoke movement, acoustic softness, and the horizontal proximity of bodies gathered around the hearth. In the Pantheon, the spatial regime is dominated by upward attention, visual awe, and the dramatic inscription of the sunbeam through the oculus. The former produces intimate embodied centrality; the latter generates contemplative and monumental centrality.

Taken together, these observations suggest that the yurt and the Pantheon should not be treated simply as two examples of domed construction, but as two distinct paradigms of centered architecture. The yurt structures space from within, through inhabitation, kinship, and climatic adaptation. The Pantheon organizes space from above, through geometric control, material permanence, and sacral visuality. Their comparison therefore supports a broader claim: domed forms are not neutral envelopes, but multi-layered architectural systems in which geometry, constructive logic, symbolic order, and embodied perception remain inseparable.

Results

A comparative analysis of the domed forms of the Kazakh yurt and the Roman Pantheon reveals both structural parallels and fundamental differences, allowing these architectures to be understood not merely as engineered enclosures but as distinct spatial regimes of centrality. In both cases, centered space is articulated through a domed envelope and a central opening at the apex – the shanyrak in the yurt and the oculus in the Pantheon. Yet the function of this opening differs substantially. In the yurt, the shanyrak participates in ventilation, daylight admission, and the symbolic mediation between the domestic interior and the cosmic order; in the Pantheon, the oculus operates within a monumental and materially stabilized shell, where light, height, and enclosure are combined into a regime of vertical orientation and sacral concentration (Adiyeva & Beskempirova, pp. 503–515; Ganiyeva, pp. 48–67; Kamble & Gupta, pp. 61–66).

At the constructive level, the divergence is equally pronounced. The yurt is assembled from lightweight interdependent elements whose logic is inseparable from portability, climatic responsiveness, and repairability, whereas the Pantheon depends on mass, permanence, and the technological capacities of Roman concrete construction (Flohr, pp. 65–85; Vaserman et al., p. 10847). Thus, the yurt generates centered space through inhabitation outward, while the Pantheon stabilizes centered space through fixed material mass and geometric control. Visual analysis further confirms these different logics of centrality. In the yurt, the center remains embedded within the lived body of the dwelling, structured around hearth, kinship, and shared orientation; in the Pantheon, the center is displaced upward and contemplated from below as a monumental axis of light and symbolic order (Aung & Bork, pp. 25–48; Kamble & Gupta, pp. 61–66).

At the symbolic and cognitive levels, the contrast becomes even clearer. The yurt is mobile, kinship-centered, and adaptive; its domed form organizes warmth, proximity, and ancestral continuity through the ritual and social significance of the shanyrak (Adiyeva & Beskempirova, pp. 503–515). The Pantheon, by contrast, is monumental, centralized, and visually sacral, transforming the same formal principle into an architecture of cosmic hierarchy and imperial permanence (Flohr, pp. 65–85; Aung & Bork, pp.

25–48). Phenomenological approaches to architecture suggest that such domed forms should be read not as neutral containers, but as embodied spatial environments in which geometry shapes orientation, perception, and behavioral attention (Asadzadeh Bonabi, pp. 171–187; Canetti Yaffe & Langenthal, pp. 32–39). For this reason, the dome is approached here not simply as a technical solution, but as a multi-layered architectural system in which geometric, constructive, symbolic, and cognitive dimensions remain inseparable.

The comparison, therefore, suggests that the architectural difference between the yurt and the Pantheon cannot be reduced to material or scale alone. Rather, these two structures represent different paradigms of centered architecture: in the yurt, space is organized from within, around the hearth, kinship, and climatic adaptation; in the Pantheon, it is organized from above, around geometry, light, and sacral distance. The dome should thus be understood not as a neutral shell, but as an architectural cosmogram that materializes systems of thought, regulates perception, and mediates collective identity (Kalelioğlu & Çanakpınar, pp. 1933–1954; Canetti Yaffe & Langenthal, pp. 32–39).

Basic Provisions

This study is grounded in the premise that architectural form should be understood not merely as a constructive solution, but as a historically and culturally encoded spatial system through which meanings of center, hierarchy, and orientation are materially articulated. Focusing on the dome, the research interprets it as a form of spatial centrality operating simultaneously across geometric, constructive, perceptual, and symbolic registers. The comparative analysis of two distinct architectural typologies – the Kazakh yurt and the Roman Pantheon – is therefore based not only on their formal resemblance as centered domed structures with a central opening, but also on the divergent historical and cultural logics of centrality that they embody. In the yurt, centered space is organized through mobility, climatic adaptation, kinship distribution, and the symbolic role of the shanyrak; in the Pantheon, it is monumentalized through geometry, concrete mass, light choreography, and sacral verticality (Adiyeva & Beskempirova, pp. 503–515; Ganiyeva, pp. 48–67; Aung & Bork, pp. 25–48; Flohr, pp. 65–85).

Methodologically, the study adopts an interdisciplinary yet proportionate framework that combines historical-architectural analysis, architectural semiotics, phenomenological approaches to spatial perception, and literature-based comparative analysis. This framework enables examining domed architecture as a multi-layered system in which geometry, inhabitation, material logic, and cultural meaning remain co-constitutive. The central argument advanced here is that the dome should not be construed as a universally neutral architectural type. Rather, its operative, perceptual, and symbolic functions vary across sociocultural and technological contexts. The juxtaposition of the yurt and the Pantheon demonstrates how one formal archetype – circular enclosure with a central opening – may sustain radically different regimes of spatial centrality: one domestic, embodied, and genealogical; the other monumental, visual, and cosmological (Kalelioğlu & Çanakpınar, pp. 1933–1954; Kamble & Gupta, pp. 61–66; Asadzadeh Bonabi, pp. 171–187).

Conclusion

The present study has shown that domed architecture cannot be reduced to a purely constructive or formal problem. In the cases of the Kazakh yurt and the Roman Pantheon, the dome appears as a multi-layered architectural system in which geometry, material logic, symbolic

centrality, and embodied perception are inseparably intertwined. What initially seems to be a shared typological principle — circular enclosure combined with a central opening — is revealed, through comparison, as the basis for two markedly different regimes of architectural centrality (Aung & Bork, pp. 25–48; Flohr, pp. 65–85).

The analysis has demonstrated that the yurt organizes centered space through mobility, climatic adaptation, kinship distribution, and the symbolic role of the shanyrak. Its center is not abstract or distant, but socially inhabited and materially integrated into everyday life. The Pantheon, by contrast, monumentalizes the center through fixed geometry, concrete mass, and the visual operation of the oculus, transforming centrality into a cosmological and sacral axis articulated through light, scale, and vertical attention (Adiyeva & Beskempirova, pp. 503–515; Ganiyeva, pp. 48–67; Kamble & Gupta, pp. 61–66). In this sense, the yurt may be understood as a domestic cosmogram of kinship and embodied continuity. In contrast, the Pantheon operates as a monumental cosmogram of imperial order and transcendent hierarchy.

The comparison further suggests that differences between these two structures emerge not only at the level of symbolism but also in their constructive and perceptual logic. The yurt produces a centered space from inhabitation outward through lightweight interdependent elements and a climate-responsive enclosure. The Pantheon stabilizes centered space through permanence, structural mass, and geometric control. At the perceptual level, the former fosters intimacy, thermal proximity, and distributed bodily orientation, while the latter generates contemplative distance, visual awe, and vertically organized attention (Asadzadeh Bonabi, pp. 171–187; Canetti Yaffe & Langenthal, pp. 32–39). Thus, the architectural center is shown not to be simply a geometric point, but a culturally mediated mode of organizing body, meaning, and environment.

The main contribution of this study lies in bringing together several lines of inquiry that are often treated separately — historical-architectural description, semiotic interpretation, and literature-based constructive analysis — within a single comparative framework. Such an approach enables moving beyond the opposition between engineering explanation and symbolic reading. The dome should therefore be understood not as a neutral shell, but as an architectural cosmogram: a form through which cultures materialize different relations between interior and exterior, earth and sky, body and transcendence, domestic order and monumental power (Kalelioğlu & Çanakpınar, pp. 1933–1954; Adiyeva & Beskempirova, pp. 503–515).

At the same time, the scope of the present study remains deliberately limited. It does not claim original engineering modeling, acoustic measurement, or ethnographic fieldwork. Its argument is based instead on a comparative reconstruction of the available literature and on the analytical premise that form, perception, and meaning should be read together rather than in isolation. Further research may deepen this framework through more specialized studies of Kazakh yurt construction, interior zoning, and environmental performance, as well as through more detailed investigations of light, acoustics, and ritual experience in the Pantheon. What this study establishes, however, is a clearer methodological basis for treating domed architecture as a historically variable yet persistently powerful medium of spatial centrality.

Вклад авторов:
Л.Т. Нуркушева – формирование теоретической части текста, работа с источниками и интерпретация полученных данных, анализ и систематизация материала, исполнение практической части исследования.

А.М. Ашимова – определение концепции исследования, выявление круга задач и разработка методологии исследования. Научное редактирование основного текста и аннотации, консультирование и научное руководство.

Авторлардың үлесі:
Л.Т. Нуркушева – мәтіннің теориялық бөлігін қалыптастыру, дереккөздермен жұмыс және алынған мәліметтерді интерпретациялау. Материалды талдау және жүйелеу, зерттеудің практикалық бөлігін орындау.

А.М. Ашимова – зерттеу тұжырымдамасын анықтау, міндеттер ауқымын анықтау және зерттеу әдістемесін әзірлеу. Негізгі мәтінді, аңдатпа мәтінін ғылыми редакциялау, кеңес беру және ғылыми жетекшілік ету.

Authors contribution:
L. Nurkusheva – formation of the theoretical part of the text, work with sources and interpretation of the data obtained. Analysis and systematization of the material, execution of the practical part of the study.

A. Ashimova – defining the research concept, identifying the scope of tasks and developing research methodology. Scientific editing of the main text, abstract text, consulting and scientific guidance.

References

Pakizat Adiyeva, and Aigul Beskempirova. "Cultural and Folkloric Perspective on Kara Şañırak as a Symbolic and Educational Construct in Kazakh Folk Prose." *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi,* no. 117, 2026, pp. 503–515.

Faezeh Asadzadeh Bonabi. "Architectural Experience and the Embodied Subject: A Phenomenological Perspective." *LivenARCH+ Journal,* vol. 2, no. 2, 2025, pp. 171–187.

Myat Thinzar Aung, and Robert Bork. "The Linked Geometries of the Roman Pantheon and Hadrian's Serapeum in Tivoli, Part I: The Pantheon." *Nexus Network Journal*, vol. 28, 2026, pp. 25–48, doi:10.1007/s00004-025-00843-x.

Yael Canetti Yaffe, and Edna Langenthal. "Depth and Embodiment: Being Present in Architectural Space as an Experience of Meaning." *Philosophies*, vol. 10, no. 2, 2025, article 33, doi:10.3390/philosophies10020033.

Miko Flohr. "Glocalizing the Pantheon: Empire and Innovation in Roman Construction Technology." *Papers of the Royal Netherlands Institute in Rome,* 2025, pp. 65–85, doi:10.21827/68f224e20f450.

Ainagul Sabitovna Ganiyeva. «Traditsii domostroyeniya v Kazakhstane: arkheologicheskiy vzglyad na evolyutsiyu zhilishch» ["Traditions of House Building in Kazakhstan: Archaeological Perspective on the Evolution of Dwellings"]. *Gumilyov Journal of History,* vol. 152, no. 3S1, 2025, pp. 48–67.

Murat Kalelioğlu, and Betül Çanakpınar. "Cultural Heritage and Semiotic Interpretation: The Case of Süleymaniye Mosque." *Söylem*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 1933–1954.

Nurkusheva Lyazzat Tuleuvna, and Ashimova Aibota Maksatkyzy. "Интеграция мультидисциплинарных знаний в учебные программы по промышленному дизайну." *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 9, no. 4, 2024, pp. 291–305, doi:10.47940/cajas.v9i4.953. (In Russian).

Milind Ashok Kamble, and Preksha Gupta. "The Pantheon: Architecture of the Divine Light and Shadow." *SETSCI Conference Proceedings*, vol. 23, 2025, pp. 61–66, doi:10.36287/setsci.23.27.001.

Tiziana Proietti, Angela Person, and Sergei Gepshtein. "Perception and Cognition of Architecture: Science, Education, Application." *Architectural Science Review,* vol. 68, no. 5, 2025, pp. 339–342, doi:10.1080/00038628.2025.2534303.

Ellie Vaserman, James C. Weaver, Claire Hayhow, Kristin Bergmann, Celestino Grifa, Roberto Scalesse, Valeria Amoretti, Antonino Russo, Gennaro Iovino, Gabriel Zuchtriegel, and Admir Masic. "An Unfinished Pompeian Construction Site Reveals Ancient Roman Building Technology." *Nature Communications,* vol. 16, 2025, article 10847, doi:10.1038/s41467-025-66634-7.

Нуркушева Ләззат, Ашимова Айбота
Халықаралық білім беру корпорациясы (Қазақ бас сәулет-құрылыс академиясы) (Алматы, Қазақстан)

КҮМБЕЗ ӘЛЕМНІҢ МОДЕЛІ РЕТІНДЕ: КИІЗ ҮЙ МЕН ПАНТЕОННЫҢ ТАРИХИ-СӘУЛЕТТІК ЖӘНЕ СЕМИОТИКАЛЫҚ САЛЫСТЫРМАЛЫ ТАЛДАУЫ

Аннотация. Мақалада дәстүрлі қазақ киіз үйі мен римдік Пантеонның салыстырмалы тарихи-сәулеттік және семиотикалық зерттеуі қарастырылады. Зерттеу нысаны ретінде күмбез тек конструктивтік шешім ғана емес, сонымен бірге геометрия, қоныстану логикасы, символдық мағына және қабылдау өзара байланысқан кеңістіктік форма ретінде түсіндіріледі. Зерттеудің *мақсаты* ортақ формалық принциптің, яғни орталық саңылауы бар шеңберлі қоршаудың, әртүрлі мәдени және сәулеттік ортада орталықтанудың өзгеше үлгілерін қалай қалыптастыратынын анықтау болып табылады. *Әдіснамалық негіз* тарихи-сәулеттік талдауды, сәулет семиотикасын, кеңістікті феноменологиялық тұрғыдан түсіндіруді және әдебиетке сүйенген конструктивтік салыстыруды біріктіреді. Осындай тәсіл күмбезді сәулетті тек форма немесе құрылым ретінде емес, кеңістікті ұйымдастыратын көпқабатты жүйе ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. *Зерттеу нәтижелері* киіз үй мен Пантеонның сыртқы формалық ұқсастығына қарамастан, олардың орталықтанған кеңістіктің екі түрлі моделін білдіретінін көрсетеді. Киіз үйде күмбез жылжымалы, климатқа бейімделгіш және туыстық қатынастарға негізделген тұрғын ортаның құрамдас бөлігі ретінде көрінеді. Оның кеңістігі шаңырақ төңірегінде әрі конструктивтік, әрі символдық орталық ретінде ұйымдасады. Пантеонда күмбез геометрия, римдік бетон массасы және жарық, визуалдық иерархия мен сакралды вертикальді ұйымдастыратын окулюс арқылы монументалды сипат алады.

Түйін сөздер: күмбез; киіз үй; Пантеон; сәулеттік орталықтылық; шаңырақ; окулюс; сәулет семиотикасы; дене қабылдауы; тарихи-сәулеттік талдау; кеңістіктік символика.

Дәйексөз үшін: Ләззат, Нуркушева, және Айбота Ашимова. «Күмбез әлемнің моделі ретінде: киіз үй мен пантеонның тарихи-сәулеттік және семиотикалық салыстырмалы талдауы». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, № 1, 2026, с. 181–197, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.928

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

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

Нуркушева Ляззат Тулеувна[1], Ашимова Айбота Максаткызы[2]

[1,2]Международная образовательная корпорация
(Казахская головная архитектурно-строительная академия) (Алматы, Қазахстан)

КУПОЛ КАК МОДЕЛЬ МИРА: ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОЕ И СЕМИОТИЧЕСКОЕ СРАВНЕНИЕ ЮРТЫ И ПАНТЕОНА

Аннотация. В статье представлено сравнительное историко-архитектурное и семиотическое исследование традиционной казахской юрты и римского Пантеона. Купол рассматривается не только как конструктивное решение, но и как пространственная форма, в которой взаимосвязаны геометрия, логика обитания, символическое значение и восприятие. *Цель* исследования заключается в том, чтобы определить, каким образом общий формальный принцип, а именно – круговое ограждение с центральным отверстием, формирует различные модели центральности в разных культурных и архитектурных контекстах. *Методологическая основа* объединяет историко-архитектурный анализ, архитектурную семиотику, феноменологическую интерпретацию пространственного опыта и конструктивное сравнение, основанное на существующей литературе. Такой подход позволяет рассматривать купольную архитектуру не просто как форму или конструкцию, а как многослойную систему пространственной организации. *Результаты* исследования показывают, что, несмотря на внешнее формальное сходство, юрта и Пантеон представляют собой две различные модели центрированного пространства. В юрте купол включён в мобильную и климатически адаптивную жилую среду, организованную на основе родственных связей. Пространство строится вокруг шанырака, который выступает одновременно конструктивным и символическим центром. В Пантеоне купол приобретает монументальный характер благодаря геометрии, массе римского бетона и окулюсу, организующему свет, визуальную иерархию и сакральную вертикаль.

Ключевые слова: купол; юрта; Пантеон; архитектурная центральность; шанырак; окулюс; архитектурная семиотика; телесное восприятие; историко-архитектурный анализ; пространственная символика.

Для цитирования: Нуркушева, Ляззат, и Айбота Ашимова. «Купол как модель мира: историко-архитектурное и семиотическое сравнение юрты и Пантеона». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 9, № 1, 2025, с. 181–197, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.928

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

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

Авторлар туралы мәлімет:

Нуркушева Ләззат Төлеуқызы – Сәулет докторы, Халықаралық білім беру корпорациясы (Қазақ бас сәулет-құрылыс академиясы), (Алматы, Қазақстан)

Ашимова Айбота Мақсатқызы – Дизайн мектебінің тьюторы, Халықаралық білім беру корпорациясы (Қазақ бас сәулет-құрылыс академиясы) (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Нуркушева Ляззат Тулеувна – доктор архитектуры, Международная образовательная корпорация (Казахская головная архитектурно-строительная академия) (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0003-3262-4777
E-mail: l.nurkusheva2013@gmail.com

Ашимова Айбота Максаткызы – тьютор школы дизайна, Международная образовательная корпорация (Казахская головная архитектурно-строительная академия) (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0001-0403-318X
E-mail: ay.ashimova@mail.ru

Information about the authors:

Nurkusheva Lyazzat Tuleuvna – Doctor of Architecture International Educational Corporation (Kazakh Head Architecture and Construction Academy) (Almaty, Kazakhstan)

Ashimova Aibota Maksatkyzy – Design Tutor, School of Design, International Educational Corporation (Kazakh Head Architecture and Construction Academy) (Almaty, Kazakhstan)

CSCSTI 13.51.15
UDC 5527
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1152

THE VISITOR EXPERIENCE IN CONTEMPORARY ART INSTITUTIONS: A COMPARATIVE STUDY OF THE ALMATY MUSEUM OF ART AND TSELINNY CENTER OF CONTEMPORARY CULTURE

Akmaral Kulbatyrova
The Bass Museum
(Miami Beach, USA)

Abstract. This article examines the newly established art institutions in Almaty, Kazakhstan, namely Almaty Museum of Art and Tselinny Center of Contemporary Culture, and analyzes how these institutions shape visitor experience within museum space. The study aims to analyze how architectural design, curatorial framework, and public programming influence visitor engagement in newly opened emerging art institutions. The research is grounded in Falk and Dierking's (1999, 2000) Contextual Model of Learning. The study explores personal, social, and physical experiences in museums. The methodological framework is based on a qualitative comparative analysis of two contemporary art institutions through institutional observation, exhibition environments, review of public programming, and social media engagement during the opening period of September-October 2025. The study finds that the Almaty Museum of Art and Tselinny develop two different models of visitor engagement. The Almaty Museum of Art relies on architectural space and guided interpretation, while the Tselinny foregrounds participatory discussion and educational initiative. Both institutions demonstrate that Kazakhstan's contemporary art spaces are moving away from didactic museum models toward more visitor-centered, community-based practices.

Keywords: contemporary art institutions, museum visitor experience, museum learning, curatorial framework, educational programs, visitor engagement, museums.

Cite: Akmaral Kulbatyrova "The Visitor Experience in Contemporary Art Institutions: A comparative study of the Almaty Museum of Art and Tselinny Center of Contemporary Culture" *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No. 1, 2026, pp. 198-209, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1152

Acknowledgments: The author would like to thank the editorial board of the Central Asian Journal of Art Studies for their assistance in preparing this article for publication, as well as the anonymous reviewers for their attention and interest in this research.

The author have read and approved the final version of the manuscript and declare that there is no conflict of interest.

Introduction

Over the past three decades, museum studies scholarship has increasingly noted the transformation of museums from traditional institutions focused primarily on collection toward participatory cultural spaces that prioritize visitor engagement, dialogue, and interpretation.

The expansion of contemporary art institutions in Almaty, Kazakhstan, has become a topic of growing scholarly and public interest. The growing trend of arts and cultural institutions has attracted diverse audiences, and seeking to construct meaning and build a new experience within art institutions.

The recent opening of the first contemporary museum in Almaty attracted large audiences. The visitor numbers at the Almaty Museum of Art were unprecedented as the public interest reached 14.000 visitors during the first three days alone (Almaty Museum of Art). However, the visitor's interest in contemporary art institutions suggests a museum space constructed to international standards, with architectural forms, and at the same time indicates a generational shift toward seeking cultural learning. Contemporary museum research emphasizes that visitors approach museums with diverse motivations and expectations, shaping individual experiences rather than following predetermined interpretive pathways. Thus, it is significant for museum staff to navigate different visitor patterns to understand the intentions and meanings visitors create while visiting museums and to encourage sustained engagement with interactive practices within museums (Hooper-Greenhill, 1999).

What we see now from international trends is how museum staff try to create public, educational, and visitor programs that are more interactive, engaging, and attractive to respond to the public's needs. "Over the past 10 years, however, museum culture has begun to shift from focusing on collections to communication with visitors. Museums are changing from static store-houses for objects into active learning environments for people" (Chang, 2006, p. 171, citing Hooper-Greenhill, 1994a, 1999). While the rapid expansion of contemporary art institutions in Kazakhstan has attracted unprecedented public interest, visitor engagement often remains architectural and symbolic rather than interpretive and educational.

This study investigates how art institutions build their programs to attract visitors and affect their behaviors, particularly the interaction of visitors with museum interpretive practices. Within Kazakhstan, the museum expansion landscape, visiting museums becomes a way of learning not only about art, but also about cultural interpreters and how participation is performed in public

space. Despite the rapid emergence of contemporary art institutions in Kazakhstan, little scholarly attention has been given to how these institutions shape visitor experience and interpretive engagement within museum space. This article contributes to museum studies by analyzing how newly emerging arts institutions in Almaty, Kazakhstan reinterpret visitor engagement practices within a post-Soviet context.

Method and materials

Before I analyze the two major art institutions in Kazakhstan, the Almaty Museum of Art and Tselinny Center of Contemporary Culture, this study draws on the Interactive Experience and Contextual Learning Models by Falk and Dierking (1992, 2000), which are applicable to museum visiting and learning and their learning experience. In the article "Interactive Experiences and Contextual Learning in Museums," Eun Jung Chang (2006) outlines three contexts of visitor experience: personal, social,, and physical. The personal context includes motivations, expectations, interests, beliefs, prior knowledge, and experiences. The social context includes co-visitation patterns and social interactions within groups, between visitors and staff. The physical context includes institutional restrictions, policies and rules, architecture, layout, activities, collections, and facilities (Chang 170).

The recent opening of two major contemporary art institutions - the Almaty Museum of Art and the Tselinny Center of Contemporary Culture, using Falk and Dierkin's (1992, 2000) Contextual Model of Learning, this study examines the visitors' prior experiences and behavioral patterns and intention to be educated within museum practices. While the surge in attendance may partially reflect growing interest in cultural education among younger generations, social media analysis suggests architectural forms and symbolic participation in early visitation. The analysis draws on institutional observation, spatial analysis, interpretive materials, and social media content to assess how each institution shapes visit behaviors and meaning-making processes. Particular attention is given to how architectural design, curatorial research, and modes of mediation influence visitor's motivations and levels of engagement. Rather than treating visitor behavior as a matter of individual preference, this approach emphasizes how institutional design and curatorial strategies shape modes of engagement and self-understanding within museum spaces. This observation does not seek to evaluate visitor satisfaction or learning outcomes quantitatively, but rather to examine the institutions' capacity for developing engagement programs for the visitors.

This study employs qualitative institutional analysis, combining observational research and spatial analysis of exhibition environments during the opening in September 2025. Data were collected through the visitor's behavior on the first opening day, reviewing institutional websites and public programs, and analysis of the social media engagement and visibility between September and October 2025. The comparative analysis focuses on how architectural space, curatorial strategies, and public interaction initiatives influence visitor engagement within the framework of Falk and Dierking's Contextual Model of Learning. This research does not aim to measure visitor satisfaction quantitatively but rather focuses on the institutional strategies that shape visitor engagement.

Discussion

Museums function as spaces for learning. Through the museum experiences, people create communities, learning outcomes and motivations to participate in cultural environments. Learning is the name we

give to the complex biological process that underlies our ability to engage in such diverse activities as hitting a tennis ball, singing, knowing how to "read" facial expressions and "read" a work of art (see Falk, Dierking and Holland 1995).

Chang (2006) argues: Viewed from this perspective, most human learning is self-motivated, emotionally satisfying, and personally rewarding. A number of investigators have found that humans are highly motivated to learn when they are in supporting environments (Deci 1992; Deci, Schwartz, Sheinman, and Ryan 1981; McCombs 1991); when engaged in meaningful activities (Dewey 1890; Maehr 1984; McCombs 1991; Salami 1998); when they are freed from anxiety, fear and other negative mental states (Diener and Dweck 1980; McCombs 1991); when individuals have choices and control over their learning (Covington 1992; Griffin 2004; Paris 1997; Paris and Cross 1983; Pintrich and DeGroot 1990); and when the challenges of the task meet the person's skills (Csikszentmihalyi 1990a; 1990b) (p.172). Since then, the museum's goal as expressed above is to concentrate their mission to create learning space for their visitors, even if they have different motivations and approaches to visit museums.

Aesthetic learning also develops when interpretation is carefully facilitated. Abigail Housen's research, as presented in The Eye of the Beholder: Measuring Aesthetic Development, identifies five stages of aesthetic development, which later informed the Director of Education at the MoMa in New York to develop an educational program called Visual Thinking Strategies (VTS). Her work in art education encouraged young visitors to question themselves: "What is going on in this picture?", "What do you see that makes you say that?" and "What more can we find?" (Yenawine 25). Through these questions now VTS is no longer an art education program for children, it has become an interpretive framework in how museums communicate with visitors across all ages, departments and institutional structures. Newly opened contemporary art institutions are entering a cultural landscape where public expectations of museum experiences are rapidly changing. These institutions have the opportunity to go beyond architectural spectacle by designing exhibitions and public programs that foster active engagement, meaning-making, and learning.

The learning and engagement experience can also be invisible to the visitors' experience. The visitor's route during museum visits allows museum staff to navigate installation practices and curatorial work. For example, the Tangible Things project came from the concept of "Things in Stories", which emerged from a Harvard course focused on connecting collections across institutions. The aim of placing objects in the right place is a real change in museum interpretation, where the collection comes together depending on its themes and stories. Ethan Lasser, Head of the Division of European and American Art, and Theodore E. Stebbins, Jr., Curator of American Art, led the reinstallation of the American galleries in their approach:

"*We decided to do something different and put all the cultures together to hang the galleries thematically and chronologically rather than by culture. As a result, we were all involved in every space ... We brought together objects and media, meaning instead of showing paintings in one area and sculpture in another, we mixed drawing, prints, photographs, paintings, and sculpture all in the same gallery.*" (Brinich, 2016; Lasser 2016). Such curatorial strategies demonstrate how interpretive frameworks direct the visitors, shaping visitor's understanding without explicit didactic instruction.

Contemporary museum research increasingly recognizes that visitor engagement is shaped not only by

interpretive texts but also by exhibition design, spatial organization, and curatorial framework. Sharon Macdonald notes that museum visiting should be understood as a complex interaction among social relations, media, and exhibition design, in which visitors actively construct meanings and relationships with museums rather than simply receiving institutional narratives. (Macdonald, 2007). In the context of a post-Soviet educational landscape, the museum's past experience functioned as a space limited to questioning and interpretation, whereas contemporary art institutions open a key function of the museum, allowing cultural authority to be questioned through participatory interpretive practices.

Results

This section analyzes how the Almaty Museum of Art and the Tselinny Center of Contemporary Culture construct visitor experiences as art institutions through architectural design, curatorial strategies, and interpretive materials. The observation was based on a qualitative analysis conducted between September and October 2025, which reviewed public communication and social media channels during the opening periods of both institutions. The comparison demonstrates how newly emerging art institutions in Kazakhstan are reshaping modes of cultural participation, moving away from didactic models towards learning and visitor engagement.

Following Falk and Dierking's Contextual Model of Learning, the analysis is organized into three dimensions of visitor experience: the physical, personal, and social contexts. These dimensions show how each institution structures visitors' encounters with contemporary art through architectural design, interpretive narratives, and public programs.

The architectural environment is the first interpretive framework through which visitors encounter museums. The Art Newspaper stated: "...Kazakh and Central Asian artists will be housed in a new 9,400sq/m building designed by British architects Chapman Taylor. This statement shows that the building itself operates as a cultural center, aligning with international museum standards, commissioning internationally recognized architects, and outlining in scale, materiality, and visual impact (Wave). According to the Contextual Learning Model, the physical context is the space that accommodates the visitor's flow and allows them to work uninterrupted (Chang, E. J., 2006). The scale and spatial organization of the Almaty Museum of Art created an environment aligned with international museum standards, emphasizing open circulation and large exhibition halls. Public reactions indicate that during the museum's opening, architecture played a significant role in attracting visitors. Social media posts and public comments emphasized the building itself as a cultural landmark and as important to the city. Positioning the museum as a cultural signal and its presence in the urban landscape of Almaty.

In contrast, the Tselinny Center of Contemporary Culture framed its opening around intellectual curiosity and curatorial exploration of the exhibitions. As evidenced by the institution's curatorial statements and early programming, the Art Center adaptively reused a Soviet-era building with new perspectives, and its programming was based on the transformation and continuity of Central Asian heritage. Through the physical context, it showed that the new face of the building is a mediator of history and contemporary art for visitors, not merely a site of visitation.

These institutions represent two distinct institutional strategies for engaging audiences and reflect different approaches to visitor participation and interpretive mediation.

The level of public interest correlates with the museum's high visibility on social

media, international press coverage, and the involvement of internationally recognized scholars and curators, as evidenced by public comments at the opening of the Almaty Museum of Art. In museum studies, high public response often indicates the museum's significance as a new cultural center and space for interaction. According to the Contextual Model of Learning description by Eun Jung Chang, the personal context relies on people's expectations and motivations, sometimes based on prior knowledge (Chang, E. J., 2006), which was a key factor in visiting one of the big cultural projects in Kazakhstan.

The Tselinny Center of Contemporary Culture's prior motivation to involve visitors was to present contemporary artists' work and its context in the exhibitions. The institution's public programs are based on historical narratives to communicate with audiences interested in cultural narratives, memory, and artistic practices. For example, the Tselinny Center of Contemporary Culture led numerous projects and programs before the official opening of the space, initiating international art projects by Kazakh artists and curating exhibitions with significant social relevance.

Analysis of the Tselinnyi center database shows that in 2023, they led several discussions and research-oriented events dedicated to Central Asian contemporary art. These programs created opportunities for young researchers, museum educators,, and cultural practitioners to participate, thereby providing a context for local communities to construct a collaborative intellectual environment around the institution. Public programs such as "Reimagining the Future and Post -Soviet and Postcolonial the Central Asian Crossroads" (2023), Beyond the Post-Soviet: where do we go from here? (2023) demonstrates the dialogue-based initiative. Through these engagements, Tselinnyi developed a space where visitors are not merely observers but participants in broader cultural conversations. This strategy helped build a community that was encouraged to return through ongoing educational programs and critical discussions.

These art institutions show how the institutional framework is significant in the personal context, where one institution positions the visitor as a primary participant, and the other as an active negotiator, constructing continuity through meaning and inquiry.

The interpretive practice of each art institution may vary depending on its research, position, and social preferences. John Veverka is a key figure in advancing interpretive practices; his approach to interpretation aligns with the definition provided by Interpretation Canada: "Interpretation is a communication process, designed to reveal meaning and relationships of our cultural and natural heritage, to the public, through firsthand involvement with objects, artifacts, landscapes and sites" (Veverka 8). If the interpretation is a communication mode, the Almaty Museum of Art remains a traditional strategy, relying on curatorial texts and guided tours to demonstrate expert knowledge, which is a globally acceptable practice. The nature of big museums remains, leaving a visitor in a self-directed mode of engagement, where the discussion is limited and facilitates a more in-depth experience with the museum. At the same time, the curatorial team of the Almaty Museum of Art engages visitors through culturally resonant artworks that foster familiarity with Kazakh artists and a sense of cultural proximity for local audiences. For example, the exhibition "Qonaktar" represents the museum's major collection, inspired by the works of two prominent artists: Aisha Galymbayeva's "Shepherds Feast" and Salikhitdin Aitbayev's "On the Virgin Lands". These artists capture the spirit of nomadic life during the Soviet period,

depicting pastoral traditions and communal gatherings that resonate with the cultural experiences of many visitors and with their own social and historical backgrounds. Such representations activate what Falk and Dierking describe as the "personal context" of museum learning, which enables visitors to interpret artworks through their own cultural memories and social histories.

Sorin Brut wrote in "Art Focus Now" that Tselinnyi initiated public programs, educational programs for children and adults, the digitization of Kazakhstani art, and artistic laboratories (Art Focus Now). In the social context, the Tselinnyi positions visitors as co-curated participants and learning as a shared, social process in which visitors contribute to meaning through dialogue, discussion, and collective interpretation. Visitors can say what they see, connect artworks through the social, political, and personal experiences, and hear what others say about the same work.

In the post-Soviet cultural landscape of Kazakhstan, where museums served as authoritative repositories of knowledge, the emergence of these art institutions signals a significant shift. These institutions not only showcase contemporary art but also transform the museum experience, where knowledge is circulated and shared, and where participation is acknowledged in public space. The comparison between the Almaty Museum of Art and the Tselinnyi Center of Contemporary Culture reveals two models of visitor engagement that emerged within Kazakhstan's contemporary cultural arena. While the Almaty Museum of Art emphasizes architectural features and collection-based interpretation, Tselinny foregrounds participatory discussions and programming. Together, these approaches illustrate how contemporary art institutions in post-Soviet contexts experiment with different engagement strategies and participatory experiences.

Basic Provisions

Taking into consideration the above research and analysis of two major art institutions, the model proposed by Falk and Dierkings (1999, 2000) shows that learning experiences in museum space depend on people's social, personal,, and physical preferences, which involve them in relating to or repeating their experiences. To follow up on the research, this article offers suggestions to help build a meaningful, concrete relationship with visitors.

Firstly, the architectural forms have proven effective in attracting large audiences, shifting from symbolic attendance to sustained visitation. It is very important in the case of Kazakhstan, because local visitors encounter contemporary art for the first time and lack confidence in interpreting art. A key mechanism for fostering museum learning is the art education programs targeted for children and adults. The active participation of the younger generation and the building of meaningful connections through discussions, visual prompts, and interactive tools increase understanding of contemporary art and the museum system.

Secondly, art education programs should be supported by a curatorial vision rather than being merely supplementary activities. The internal collaboration among the education, exhibition, and curatorial departments fosters a diverse learning pathway that addresses different knowledge lenses, motivations, and cultural backgrounds. In the post-Soviet context in Kazakhstan, the didactic and authoritative modes of knowledge prevail in the museum system. A structural shift toward participatory and visitor experience models reconstructs and shapes a new mode of learning experience, where the knowledge is co-produced and responsive to local audiences.

Thirdly, as newly opened art institutions, their focus moves beyond

just evaluating the attendance and pays attention to the systematic research, such as visitor behavior, engagement patterns, and interpretive experiences. Museums should aim for long-term visitor research, including observational studies, qualitative feedback, and visitor identity through the running exhibitions and public programs. Institutional strategies can better understand the evolving patterns of visitors while they are engaged in museum practices. Together, these recommendations highlight the importance of shifting from a structural museum system to sustainable, visitor-centered learning, interpretive engagement, and community-centered programs.

Conclusion

This article has argued that the expansion of art institutions in Kazakhstan is not merely an architectural transformation but a new perspective on how museums can be presented as learning spaces. The comparative and qualitative analysis of the Almaty Museum of Art and the Tselinny Center of Contemporary Culture's study demonstrates how art institutions shape visitor experiences in different modes. One emphasizes the symbolic presence and collection richness; the other, through dialogue, interpretation,, and collective meaning-making.

Applying Falk and Dierking's Contextual Model of Learning to the Almaty Museum of Art and Tselinny Center of Contemporary Culture reveals distinct experiential patterns. The Almaty Museum of Art focuses on the physical and personal dimensions that establish curatorial authority and guided tours, while the Tselinny Center of Contemporary Culture prioritizes visitor engagement through social interaction and dialogue. Through these changes, it is evident that post-Soviet models of museum experience can coexist with and merge into emerging participatory practices, educating the younger generation.

It is important to note that contemporary art institutions represent institutional development from traditional to contemporary museum models, while also seeking to preserve narrative, awareness, and institutional mission. By establishing contemporary art institutions, the article demonstrates that through the visitor experience, art institutions challenge their exhibition practices, public programs, and art education in museum space.

References

Almaty Museum of Art. "60,000 People Visited the Almaty Museum of Arts in September." *Almaty Museum of Art*, n.d., https://www.almaty.art/news/60000-visitors-in-september

Chang, EunJung. "Interactive Experiences and Contextual Learning in Museums." *Studies in Art Education,* vol. 47, no. 2, 2006, pp. 170–186.

Yenawine, Philip. *Visual Thinking Strategies: Using Art to Deepen Learning Across School Disciplines*. Harvard Education Press, 2014.

Ware, Joe. "A Bridge between Worlds: Central Asia's First Private Modern and Contemporary Art Museum to Open in Kazakhstan." *The Art Newspaper,* 28 Nov. 2024, www.theartnewspaper.com/2024/11/28/a-bridge-between-worlds-central-asias-first-private-modern-and-contemporary-art-museum-to-open-in-kazakhstan.

Veverka, John. *Interpretive Master Planning: Volume Two—Selected Essays; Philosophy, Theory and Practice*. MuseumEtc, 2011.

"The Tselinny Centre of Contemporary Culture Opens in Almaty." *Art Focus Now*, n.d., artfocusnow.com/news/the-tselinny-centre-of-contemporary-culture-opens-in-almaty/.

Falk, John H., and Lynn D. Dierking. *The Museum Experience*. Whalesback Books, 1992.

Falk, John H., and Lynn D. Dierking. *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. AltaMira Press, 2000.

Brinich, Margaret. *The Eye of the Beholder: Measuring Aesthetic Development*. Museum Education Roundtable, 2016.

Lasser, Ethan W. *Reinstalling the American Galleries: Curatorial Approaches and Thematic Display*. Harvard Art Museums, 2016.

Macdonald, Sharon. "Interconnecting: Museum Visiting and Exhibition Design." *CoDesign,* vol. 3, no. S1, 2007, pp. 149–162.

Ақмарал Құлбатырова
Бас Музейі (Майами Бич, АҚШ)

ҚАЗІРГІ ӨНЕР ИНСТИТУТТАРЫНДАҒЫ КЕЛУШІЛЕРДІҢ ТӘЖІРИБЕСІ: ALMATY MUSEUM OF ART ЖӘНЕ «ЦЕЛИННЫЙ» ЗАМАНАУИ МӘДЕНИ ОРТАЛЫҒЫНЫҢ САЛЫСТЫРМАЛЫ ЗЕРТТЕУІ

Аңдатпа. Мақалада Қазақстанның Алматы қаласында жаңадан ашылған өнер мекемелері, атап айтқанда Almaty Museum of Art пен «Tselinny» заманауи мәдениет орталығы қарастырылып, олардың музей кеңістігіндегі келушілердің тәжірибесі мен білімін қалай қалыптастыратыны талданады. Зерттеудің мақсаты – архитектуралық шешімнің, кураторлық тұжырымдаманың және қоғамдық бағдарламалардың жаңа өнер институттарындағы келушілердің қатысуына қалай әсер ететінін айқындау. Зерттеудің теориялық негізі ретінде Фальк пен Диркингтің (1999, 2000) контекстуалдық оқыту моделі алынды; бұл модель музей тәжірибесін тұлғалық, әлеуметтік және физикалық контекстер аясында қарастыруға мүмкіндік береді. Әдіснамалық тұрғыдан мақала екі заманауи өнер институтын сапалық салыстырмалы талдауға негізделеді; зерттеу барысында институционалдық бақылау, көрме кеңістігін талдау, қоғамдық бағдарламаларға шолу және 2025 жылдың қыркүйек-қазан айларындағы ашылу кезеңіндегі әлеуметтік желілердегі белсенділік қарастырылды. Зерттеу нәтижелері Almaty Museum of Art пен Tselinny келушілерді тартудың екі түрлі моделін қалыптастыратынын көрсетеді. Almaty Museum of Art негізінен кеңістіктің сәулеттік көрінісі мен интерпретацияға көбірек сүйенсе, Tselinny келушілерді тарту мен білім беру бастамаларына басымдық береді. Бұл екі институт та Қазақстандағы заманауи өнер кеңістіктігінің дидактикалық музей үлгілерінен келушілерді тартуға және музей тәжірибесіндегі белсенді оқуға біртіндеп бет бұрып келе жатқанын көрсетеді.

Түйін сөздер: заманауи өнер мекемелері, мұражай келушілерінің тәжірибесі, мұражайда оқыту, кураторлық құрылым, білім беру бағдарламалары, келушілерді тарту, заманауи музейлер.

Дәйексөз үшін: Құлбатырова Ақмарал. «Қазіргі өнер институттарындағы келушілердің тәжірибесі: Almaty Museum of Art және «Целинный» заманауи мәдени орталығының салыстырмалы зерттеуі». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, №1, 2026, 198-209 бб., DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1152

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

Акмарал Кулбатырова
Музей Бас (Майами Бич, США)

ОПЫТ ПОСЕТИТЕЛЕЙ В ИНСТИТУТАХ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ALMATY MUSEUM OF ART И ЦЕНТРА СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ «ЦЕЛИННЫЙ»

Аннотация. В этой статье рассматриваются недавно появившиеся художественные учреждения в Алматы, Казахстан, а именно Almaty Museum of Art и Центр современной культуры "Целинный", и анализируется, как эти учреждения формируют опыт посетителей и их обучение в музейном пространстве. Используя контекстуальную модель обучения Фалька и Диркинга (1999, 2000), авторы исследования исследуют личный, социальный и физический опыт в музеях. В методологическом отношении статья опирается на качественный сравнительный анализ двух институций современного искусства, включающий институциональное наблюдение, анализ выставочной среды, обзор публичных программ и изучение активности в социальных сетях в период открытия с сентября по октябрь 2025 года. Результаты исследования показывают, что Almaty Museum of Art и Tselinny формируют две различные модели взаимодействия с посетителями. Almaty Museum of Art в большей степени опирается на архитектурную выразительность пространства и на интерпретацию, тогда как Tselinny выдвигает на первый план по привлечению посетителей и образовательные инициативы. Обе институции демонстрируют, что пространства современного искусства в Казахстане постепенно переходят от дидактических музейных моделей к вовлечению посетителей и активному обучению в рамках музейной практики.

Ключевые слова: институты современного искусства, опыт посещения музеев, музейное обучение, кураторская структура, образовательные программы, вовлечение посетителей, современный музей.

Для цитирования: Кульбатырова, Акмарал «Опыт посетителей в институтах современного искусства: сравнительное исследование Almaty Museum of Art и Центра современной культуры «Целинный». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, №1, 2026, с. 198-209, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1152

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

Автор туралы мәлімет:

Ақмарал Құлбатырова – ғылым магистрі, куратордың ассистенті, кураторлық және көрмелер бөлімі (Майами-Бич, АҚШ).

Сведения об авторе:

Акмарал Кулбатырова – магистр наук, ассистент куратора, отдел кураторских проектов и выставок (Майами-Бич, США).

Information about the author:

Akmaral Kulbatyrova – Master of Science, Curatorial Assistant, curatorial and Exhibitions Department (Miami Beach, USA)

ORCID ID: 0009-0003-3711-8678
E-mail: kulbatyrova.akmaral@gmail.com

CSCSTI 18.07.51
UDC 687.12
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1158

QURAQ AS A VISUAL NARRATIVE OF SUSTAINABLE DESIGN IN THE CONTEXT OF KAZAKHSTANI ETHNOFUTURISM

Meruyert Zhanguzhinova
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

Abstract. The relevance of this study lies in the need to develop new strategies in fashion design that combine ecological responsibility, cultural identity, traditional values, ergonomics, and innovative approaches. *Purpose* and research *objectives*: The *aim* is to demonstrate the potential of the quraq technique as a tool of sustainable design capable of uniting ecological responsibility with the preservation of cultural identity within the framework of Kazakhstani ethnofuturism. *Methodology*: The research employs an interdisciplinary approach encompassing art education, cultural studies, costume design, ethnography, and ergonomics. *Methods*: Theoretical review, art-historical analysis, methodological-pedagogical analysis, technological study, comparative analysis, and case study. *Results*: The findings can be applied to modernizing courses in costume, design, decorative and applied arts, and scenography, as well as to the creation of interdisciplinary projects aimed at preserving cultural heritage and developing Kazakhstan's creative industries. *Discussion*: The study emphasizes cultural continuity as a key resource for sustainable development, ecological sustainability as a principle of contemporary design, and the interdisciplinary potential of traditional techniques in educational and artistic practices. Their significance for innovative and ecologically oriented creative industries is highlighted. *Theoretical significance:* The research substantiates the conceptual integration of the traditional textile technique quraq into the ethnofuturist concept of Slow and Circular Fashion, expanding scientific understanding of interdisciplinary approaches to cultural heritage preservation and ecologically oriented art education. *Practical significance:* The study develops methodological recommendations for integrating quraq into contemporary art education, fostering sustainable design practices, strengthening students' ethnocultural identity, and embedding ecological principles into curricula. *Scientific novelty:* The research justifies integrating the traditional Kazakh textile technique quraq into the concept of ethnofuturist sustainable design and art education, enabling a rethinking

of cultural heritage through ecological responsibility, creative industries, and interdisciplinary pedagogical strategies.

Keywords: Sustainable design, Slow and Circular Fashion, Ethnofuturism, Cultural Sustainability, eco-oriented design, patchwork, quraq.

Cite: Meruyert Zhanguzhinova "Quraq as a visual narrative of sustainable design in the context of Kazakhstani ethnofuturism". *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 11, №1, 2026, c. 210–227, DOI:

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

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

Introduction

This article explores Kazakhstani sustainable design, particularly Slow and Circular Fashion, through the lens of ethnofuturism, integrating the quraq technique as a means of reinterpreting cultural heritage within contemporary creative industries. The research problem lies in the lack of methodological approaches in sustainable design capable of rethinking and modernizing the pedagogical and artistic context. A pressing challenge for cultural continuity in Kazakhstani ethnofuturism is the overproduction of goods, which increases the carbon footprint and erodes cultural traditions, threatening sustainable development. Research aim: To identify the potential of the traditional patchwork technique, quraq, as a tool of sustainable design within Kazakhstani ethnofuturism, promoting ecological responsibility and preserving cultural identity.

Research tasks:

Analyze theoretical foundations of Slow and Circular Fashion in Kazakhstani and international sustainable practices, focusing on cultural sustainability and eco-oriented design.

Investigate ethnofuturism as a methodological framework for integrating eco-oriented art education.

Identify the potential of quraq as a tool of cultural sustainability, preserving and transforming national craft traditions within creative industries.

Develop recommendations for incorporating sustainable textile practices (e.g., quraq) into educational programs and creative projects to foster ecological thinking and cultural continuity.

Kazakhstan possesses a rich heritage of decorative and applied arts, including unique textile practices such as quraq, which can be reinterpreted in the context of sustainable fashion and ethnofuturism.

In the era of rapid technological development and globalization, integrating traditional craft techniques into contemporary design becomes crucial for achieving sustainability and cultural continuity.

Special attention is given to Slow and Circular Fashion as key aspects of sustainable design, reflecting principles of conscious consumption, material reuse, and waste minimization.

Within Kazakhstani ethnofuturism, these approaches merge with traditional

crafts and modern technologies, forming a unique aesthetic and educational paradigm that supports cultural identity and eco-oriented thinking.

The study conceptualizes Kazakh patchwork quraq as a cultural mediator, linking Slow and Circular Fashion with Kazakhstani ethnofuturism, and shaping a sustainable model of identity preservation through eco-oriented design.

Methods

Research methods: theoretical review (systematization of concepts and sources), art-historical analysis (aesthetics and symbolism of quraq), pedagogical methodology (integration into educational practices). technological analysis (production processes and upcycling), comparative analysis (local and global practices), case study (in-depth analysis of specific projects and brands),

Approaches: interdisciplinary (pedagogy, cultural studies, costume design, ethnography, ergonomics), ethnocultural (preservation and transformation of national traditions), eco-oriented (sustainable design, slow fashion, circular fashion).

Qualitative Characteristics: the primary material is the traditional Kazakh textile technique quraq, examined as a cultural and visual narrative. Samples of Kazakh decorative arts (patchwork, embroidery, quilting) and contemporary design practices integrating ethnocultural motifs are included. Publications by Kazakhstani and international scholars on Slow Fashion, Circular Fashion, ethnofuturism, and sustainable design were analyzed.

Quantitative Characteristics: over 40 scholarly sources analyzed (monographs, articles, methodological materials); 12 Kazakhstani case studies (brands, educational practices, author projects) and 15 international examples of sustainable fashion; comparison of at least 5 methodological frameworks (Slow Fashion, Circular Fashion, Cradle to Cradle, Design for Sustainability, ethnofuturism).

Software and Tools: NVivo, Atlas.ti for coding cultural and ecological categories. Mendeley, Zotero for bibliographic analysis (APA and GOST formats).

Discussion

In this section, the scientific novelty of the research is revealed through the studies of Kazakhstani scholars, emphasizing the significance of national textiles and ethnic motifs as a foundation for forming a unique visual language that can integrate into global trends through the lens of ethno-futurism. Comparative analysis reveals the potential of quraq as a universal tool of cultural sustainability, bridging local traditions and global ecological strategies.

Within ethnofuturism, patchwork can be interpreted as a visual narrative that connects past and future, opening up perspectives for cultural sustainability and educational integration.

The literature review.

The article reviewed the ethnofuturism works of the authors:

Meruyert Zhanguzhinova, analyzing ethnofuturism as an educational concept integrating tradition and innovation in art and design teaching. Mikhail Zhirov and Irina Shvedova — exploring ethnofuturism through sociocode theory, emphasizing transmission of ethnic values via art. Estonian authors (Lyhmus, Kauksi, Heinaapuu, Kivisildnik) — presenting ethnofuturism as an alternative to globalization and a means of preserving cultural identity.

Internationally, key contributions include: Kate Fletcher — Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys, foundational for ecological design and consumer behavior transformation. Christina Dean, Hannah Lane, Sofia Törnberg — Zero Waste Wardrobe, practical approaches to conscious

consumption and clothing recycling. Ralph Fücks — Green Revolution, addressing ecological economy and sustainable business, including fashion.

Kazakhstani eco-design practices: Beksultan Urazbekov (Pieper brand) — using recycled plastic, organic cotton, hemp; interdisciplinary team integrating design, craft, and art. Aigerim Akenova (Aiken brand) — blending nomadic cultural motifs with sustainable style. Alima Murzabekova (Alima) and Aigul Beisenova (Bru) — creating collections emphasizing quality, durability, and local identity, aligned with slow fashion.

Patchwork quraq studies: Zhanerke Shaigozova & Aman Ibragimov — analyzing quraq as a symbolic language encoding ethnocultural information (Central Asian Journal of Art Studies, 2023). Aiman Sugirbekova — methodological materials for school education, highlighting quraq's symbolic role in family and kinship ties.

Results

The results of the study substantiate the significance of the patchwork technique quraq for sustainable design, enabling the conceptual integration of ecological responsibility with the preservation of the cultural identity of Kazakh art, while simultaneously modernizing art education.

Research Hypothesis:

If the traditional technique quraq is integrated into the concepts of Slow and Circular Fashion and ethnofuturism, it will allow for the simultaneous preservation of cultural identity, the development of eco-oriented thinking, the modernization of art education, and the creation of a sustainable model for the development of Kazakhstan's creative industries.

The study revealed that slow fashion promotes the values of durability, conscious consumption, and respect for craftsmanship. Amid the global rethinking of consumer practices, the notion of slow fashion has become increasingly relevant. Unlike fast fashion, which is oriented toward mass production and speed, slow fashion affirms the values of longevity, conscious consumption, and respect for the artisan's labor. This movement unites ecological, cultural, and ethical dimensions, offering an alternative to the industrial approach to fashion.

As Kate Fletcher (2010) notes, slow fashion is not merely the slowing down of the production cycle, but rather "a shift in consciousness, where quality, locality, and connection to cultural context become priorities." In this context, manual labor, craft techniques, and local materials acquire the status of cultural capital.

Textile identity plays a particularly important role in slow fashion, as it is closely tied to traditional techniques such as patchwork, quilting, and embroidery. These practices not only preserve cultural heritage but also establish sustainable production models that respect both the artisan and the material (Clark, 2008).

Thus, slow fashion is not simply an aesthetic, but an ethical stance in which fashion becomes a medium of dialogue between past and future, between individual choice and collective responsibility.

Circular fashion calls for reuse, upcycling, and fabric recycling. In the context of ecological crisis and textile waste overproduction, the concept of circular fashion offers a systemic rethinking of the fashion industry. At its core lie principles of reuse, upcycling, and recycling, aimed at extending the life cycle of clothing and minimizing environmental impact.

Circular Fashion, Sustainable Fashion, and Cultural Sustainability.

According to Anna Brismar, circular fashion is a model in which "clothing is produced with consideration for future reuse, recycling, and the return of materials into the production cycle" (Brismar). This approach requires not only technological solutions but also changes in consumer

behavior, where the value of a garment is defined not by its novelty but by its potential for transformation.

Upcycling, as one of the key practices of circular fashion, enables the creation of unique products from already used materials, preserving the cultural and aesthetic significance of textiles. This is particularly relevant for local craft traditions, where recycling becomes a form of sustainable design and cultural expression (Fletcher).

It should be emphasized that circular fashion is not merely an ecological strategy, but a new philosophy of fashion, in which waste is transformed into a resource and creativity becomes a tool for a sustainable future.

Sustainable fashion is focused on reducing waste and lowering its carbon footprint. In the context of the climate crisis and oversaturation of the textile market, sustainable fashion is not simply a trend but a necessity. Its key principles — waste reduction, carbon footprint minimization, and ethical production —aim to transform the entire clothing creation chain, from material selection to disposal.

As Sandy Black notes, sustainable fashion implies "rethinking the design, production, and consumption of clothing with consideration for ecological and social consequences" (Black 13). This includes using organic and recycled fabrics, reducing water consumption, avoiding toxic dyes, and implementing closed-loop production cycles.

Reducing the carbon footprint in the fashion industry extends beyond materials to include logistics, energy, and consumer behavior. According to the Ellen MacArthur Foundation, the transition to a circular fashion model could reduce greenhouse gas emissions by billions of tons annually (Ellen MacArthur Foundation).

Thus, sustainable fashion is not merely an alternative to fast fashion but an integrative approach that unites design, technology, and ethics for a sustainable future.

Cultural sustainability aims to preserve and adapt traditional clothing. In the era of globalization and digitalization, fashion has become not only a means of self-expression but also a platform for safeguarding cultural heritage. The concept of cultural sustainability in fashion implies careful preservation, adaptation, and reinterpretation of traditional textile practices within contemporary design.

As Else Skjold observes, cultural sustainability is "a way of maintaining local knowledge and craft traditions by integrating them into contemporary forms and contexts" (Skjold 45). This is particularly important for Kazakhstan, a region with a rich textile heritage, where elements of national costume, ornaments, and sewing techniques can be reinterpreted through the lens of sustainable design.

The adaptation of traditions does not entail mechanical reproduction. On the contrary, it requires a creative dialogue between the past and the present, in which designers act as mediators between cultural memory and contemporary aesthetic demands (Fletcher 112). Such an approach contributes not only to the preservation of identity but also to the development of local communities engaged in production.

These findings have practical value: cultural sustainability in Kazakhstani fashion represents an ethical and aesthetic strategy aimed at strengthening cultural distinctiveness through innovation, respect for heritage, and sustainable production.

Quraq as a Cultural Code of Sustainability.

Quraq — the traditional Kazakh art of patchwork — is a multidimensional concept of sustainable design that connects historical heritage with contemporary fashion philosophies. In this context, quraq functions as a Kazakh cultural code and a visual metaphor of sustainability.

Quraq is not merely a decorative technique but a multilayered cultural code that reflects the Kazakh people's philosophy of sustainability, historical memory, and

artistic identity. Within the discursive field of contemporary art in Kazakhstan and Central Asia, quraq becomes a mediator between past and present, between loss and revival. The etymology of "құрақ"—rooted in the word "құру", meaning both destruction and creation—captures the quality of life and renders patchwork a visual metaphor of transition, balance, and renewal (Oktyabrskaya and Suraganova, 2010).

It is important to note that Irina Oktyabrskaya and Zamira Suraganova (2010) demonstrate that the phenomena of quraq and zhyrtys in traditional Kazakh culture embody ritual-symbolic functions, including the preservation of memory, intergenerational continuity, and sacred protection. Their study emphasizes the role of material culture as a carrier of spiritual values. Similarly, Irina Oktyabrskaya and Zamira Suraganova (2012) extend this perspective by conceptualizing patchwork as part of the "material world" of Kazakh culture. They position patchwork sewing as a living tradition that remains relevant in contemporary society, concluding that the practice functions as a mediator between the past and the present.

In this context, Nikolay Terletskiy (2007), who analyzes the role of fabric scraps (latta-band) at Central Asian mazars, highlighting their sacral and ritual significance. He interprets fabric as an element of ritual communication, where scraps serve as signs of memory, supplication, and protection.

On the one hand, Gulnara Zununova (2020) investigates the nonverbal semiotics of Tashkent Uzbeks, demonstrating that woven products fulfill protective functions, acting as amulets and markers of identity. Her research underscores the semiotic dimension of textiles within everyday cultural practices.

Unlike the previous findings, Elmira Gyul (2019) interprets patchwork as a "miracle of recycling" and a union with sustainability. The study emphasizes the ecological and aesthetic potential of the technique, bridging traditional craft with contemporary sustainable design.

Thus, quraq is not simply a craft but a philosophy capable of encoding ethnocultural information and transmitting it across generations. This confirms that patchwork and fabric-related practices in Central Asia constitute a multifunctional cultural code that integrates ritual, symbolic, and utilitarian dimensions. Textile traditions act as nonverbal communicative systems, transmitting values of memory, identity, and protection across generations. The semiotic and sacral functions of fabric scraps reveal their role as mediators between humans and the sacred, embedding textiles in ritual communication. Contemporary interpretations of patchwork highlight its potential for sustainability, transforming traditional craft into a resource for ecological design and cultural innovation.

The continuity of patchwork practices illustrates the dynamic interplay between tradition and modernity, positioning textile culture as both heritage and a driver of future-oriented design.

Its visual language, filled with symbols and meanings, serves not only aesthetic but also ritual, educational, and identity-forming purposes. In the context of globalization and digital transformation, the art of quraq acquires new significance — as a means of restoring lost memory, as a cultural talisman, and as a platform for dialogue between tradition and innovation. Cultural sustainability begins with recognizing its deep codes — and quraq is undoubtedly one of them.

In recent years, the traditional Kazakh art of patchwork (quraq) has undergone active reinterpretation across sustainable design, ethnofuturism, pedagogical practices, and visual art. From a simple decorative craft, quraq has evolved into a medium of cultural memory, a visual language, and a pedagogical tool. Contemporary research increasingly

views it as a multilayered text that encodes gendered, ethnic, ecological, and philosophical meanings.

In Kazakh design, the patchwork technique quraq represents a multidimensional category that serves as both a cultural code and a concept of sustainable design. Within semiotic and textual approaches, quraq is interpreted as a visual text, in which each fabric fragment functions as a sign that reflects relationships among the artist, the audience, and the ethnocultural context.

A key study in this field is the article by Zhanerke Shaigozova and Aman Ibragimov, "Quraq in Contemporary Art of Central Asia: Symbolic Language and Artistic Text", which proposes a semiotic model for interpreting patchwork as an artistic narrative (Shaigozova and Ibragimov). The authors draw on ethnographic sources, museum collections (the Russian Ethnographic Museum and the International Quilt Museum), and analyses of contemporary artistic practices in the region. Their approach synthesizes pragmatics, cultural semiotics, and visual anthropology, revealing quraq as a form of "slow storytelling"—sustainable, creative, and symbolically rich.

Visual Documentation and Ethnofuturist Reinterpretations of Quraq.

Visual documentation preserved in ethnographic and archival sources of the 19th–20th centuries—such as the works of Mikhail Dudin, Grigory Potanin, Nikholy Polyakov, Vassily Vereshchagin, Gustav Radde, and Karl Krafft—records the sacred and domestic presence of quraq in Kazakh dwellings and women's craft. Photographs and engravings depict yurt interiors adorned with patchwork items, sewing scenes, and coverings with patterns such as Segizzhapyraq ("Eight Leaves"), Shakhmat ("Chessboard"), and others, confirming the historical continuity of textile practice and its connection to the sacred (Russian ..., 2).

As a result of the analytical review of the role of quraq in rituals, ceremonies, and clothing, it was revealed that "quraq" and "zhyrtys" were employed as symbolic objects in rites associated with life-cycle transitions (birth, marriage, death), as noted by Irina Oktyabrskaya and Zamira Suraganova (2010, 2012). Thus, fabric scraps served as distinctive "tokens of happiness," gifted and left at sacred sites as protective amulets.

In studies of ritual semiotics, Nikholay Terletsky (2007) emphasizes that fabric pieces placed on mazars in Central Asia had an apotropaic function: they connected individuals with the sacred space and acted as mediators between the world of the living and the spirits. It is important to note that quraq in clothing, particularly in children's garments, according to Oktyabrskaya and Suraganova, carried a protective meaning. Scraps of diverse fabrics symbolized the multiplicity of blessings and also served as a means of "dissolving" the child's individuality, thereby shielding them from malevolent spirits.

Furthermore, the patchwork garments of dervishes, as discussed by Gulzhan Shataeva (2023), Zhanerke Zhaigozova, and Aman Ibragimov (2023), were worn as a sign of renunciation of material wealth and as a symbol of the spiritual path. Patchwork thus expressed the idea of humility, the rejection of a coherent "self," and openness to the world. This fact points to the symbolic and philosophical meanings of "happiness and protection." For instance, Gulnara Zununova (2020) highlights the protective function of woven textiles among the Uzbeks of Tashkent, a function that resonates with the Kazakh tradition of quraq.

In the context of sustainable development, it is crucial to emphasize both ecological and cultural dimensions. Elmira Gyul (2019) and Ralf Fücks (2015) associate patchwork sewing with the idea of the "secondary life of things," which in the contemporary context acquires significance

as sustainable design and ecological philosophy. Zhanerke Shaigozova and Aman Ibragimov (2023) demonstrate that quraq in contemporary Central Asian art has become a symbolic language bridging tradition and innovation.

Thus, it can be argued that quraq functioned as a ritual sign. Fabric scraps were used in ceremonies as symbols of happiness, protection, and connection with the sacred realm. Children's patchwork clothing had an apotropaic meaning, protecting the child from evil spirits and "dissolving" their individuality. Patchwork in dervish garments symbolized renunciation of material wealth, humility, and the spiritual path. The philosophy of patchwork embodied in quraq expresses the idea of multiplicity, the union of different worlds and cultural layers, making it a universal symbol of harmony and protection. Today, quraq is perceived not only as a tradition but also as a form of sustainable design and artistic text that integrates ecology, culture, and spirituality.

Figures 1 and 2 below illustrate ethnographic and archival sources of the 19th century by Mikhail Dudin and Vassily Vereshchagin, presenting examples of decoration—yurt interiors of Kazakh nomadic dwellings and garments of Turkestan Sufi dervishes—created using the quraq technique.

Ethnocultural and Educational Potential of Quraq.

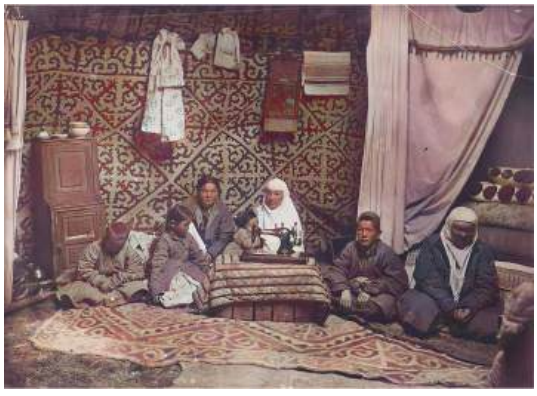


Figure 1. M. Dudin. Women and Children. Kazakhs. Kazakhstan, Semipalatinsk Region, 1899

Figure 2. V. Vereshchagin (1842-1904) Two Dervishes.

The findings indicate that the ethnocultural and educational potential of the quraq technique is emphasized in the studies of Aiman Izbasarovna Sugirbekova and Gulmira Tuluevna Sadykhanova, where patchwork is considered an interdisciplinary tool fostering the development of motor skills, spatial thinking, and the understanding of national symbols. Their teaching materials highlight the semantics of traditional patterns—Segizzhapyraq ("Eight Leaves"), Akqu ("Swan"), Tyrnaqatar ("Row of Nails")—as carriers of historical memory and cultural continuity (Sugirbekova and Sadykhanova). The authors stress the importance of integrating quraq into school and university curricula, where it cultivates eco-oriented and culturally conscious thinking, linking artistic creativity with ethnopedagogy and the principles of sustainable education.

Contemporary Central Asian artists reinterpret quraq as an artistic text and a form of visual narrative, embodying themes of memory, identity, and the transformation of tradition. In the project *"Tilsyz Til"* ("Speechless Language"),

Zhanerke Shaigozova employs quraq as a visual language of ethnic memory, creating panels that reflect kinship structures, sacred geometry, and feminine symbolism. In the installation False Hope, Gulnur Mukazhanova demonstrates how the formalization of tradition can lead to the loss of its spiritual essence. Works by Duzhan Magzumov and Meirzhan Nurgozhin interpret quraq as a metaphor of the cosmos, domestic comfort, and childhood memory, merging textile aesthetics with the philosophy of everyday life (Murzabekova 2017).

Parallels with international artists working in patchwork reveal the transnational character of textile narratives: Faith Ringgold's story quilts inspire Kazakhstani authors to create visual chronicles, while Yinka Shonibare's conceptual practices establish models of visual identity codes that resonate with Kazakh quraq (Shaigozova & Ibragimov).

In the context of sustainable design, quraq embodies the principles of circular fashion and zero-waste production, grounded in conscious consumption and respect for material resources. Ethnographic collections, such as those of the Russian Ethnographic Museum and the International Quilt Museum, document the traditional use of fabric remnants, demonstrating the ecological rationality of Kazakh craft (Russian Ethnographic Museum; International Quilt Museum).

Contemporary curatorial initiatives emphasize the spiritual and ecological potential of quraq, revealing it as a form of sustainable artistic thinking. In the project Alaman, artist Nurgul Abaykhan employs quraq as an instrument of collective identity, uniting participants through collaborative sewing and visual practices aimed at restoring social ties and cultural continuity (Shaigozova & Ibragimov).

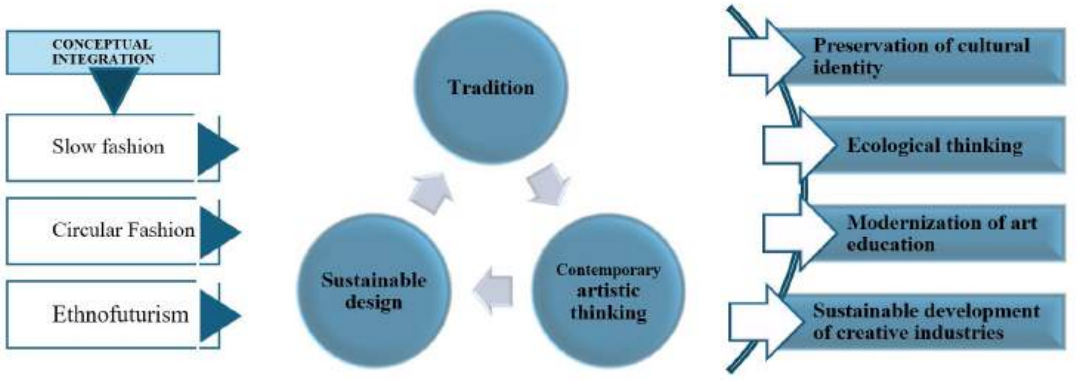
Below is Infographic cheme-1 presenting the results of the study of a visual narrative of sustainable design in the context of Kazakhstani ethno-futurism (on the example of Quraq).

Thus, quraq is integrated into the global discourse of sustainable design, preserving local specificity while reinforcing the significance of craft as a form of ecological and social action.

Basic provisions

Based on the conducted review of sources, the main thesis of the study was formulated as follows:

The traditional Kazakh patchwork technique quraq integrates the concepts of Slow and Circular Fashion and ethno-futurism, which preserve cultural traditions while fostering contemporary artistic thinking and sustainable design, thereby contributing to:



Scheme 1. The visual narrative of sustainable design in the context of Kazakhstani ethnofuturism (on the example of Quraq).

• *the preservation of cultural identity;*
• *the development of environmentally oriented thinking;*
• *the modernization of art and design education; and*
• *the creation of a sustainable model for the development of Kazakhstan's creative industries.*

The thesis presented above allows for the identification of the research propositions that reflect scientific novelty and address the research problem. The integration of the traditional Kazakh textile technique *quraq* into the concept of ethno-futuristic sustainable design provides impetus for the development of principles governing the process of creating patchwork compositions based on *quraq*. Within the framework of art education, this approach fosters the formation of competencies that are relevant to contemporary pedagogical and artistic contexts.

In the frameworks of contemporary scholarly discussions, the creation of *quraq* is not merely a patchwork technique but a deeply rooted cultural practice reflecting a philosophy of unity, continuity, and visual order—the "visual grammar" of Kazakh culture. Its fundamental principle is modularity, that is, the construction of a composition from repeating geometric elements (modules), each carrying symbolic meaning. These modules—triangles, diamonds, and squares—are combined according to specific rules, forming an ornamental structure that can expand infinitely while maintaining its integrity.

The following table (Table 1) presents the principles of the process of creating a patchwork composition in quraq, symbolizing the "visual grammar" of Kazakh culture:

Pedagogical Potential of Quraq

The study has shown that quraq is not merely a decorative element but a visual language in which modularity functions as a grammatical structure, ensuring semantic and aesthetic coherence. From this it follows that modularity and ornament are not simply decorative features but a complex system of visual communication—a kind of "grammar" of culture. Repeated motifs, rhythms, and symmetries in ornaments form a structural language through which society expresses its values, myths, and identity. It is important to note that modularity allows for the creation of variable compositions while preserving cultural integrity and recognizability. In both traditional and contemporary artistic practices of Kazakhstan and Central Asia, ornament becomes a mediator between past and present, between the individual and the collective, transforming into a tool of visual thinking and cultural memory.

Analysis of existing principles highlights that the traditional technique of quraq possesses significant pedagogical potential, particularly in the context of primary and art education. The process of creating patchwork compositions requires precision, coordination of movements, and attention to detail, which directly contribute to the development of fine motor skills in learners. Working with fabric—cutting geometric

Table 1.

Principles of Creating a Patchwork Composition in Quraq

Semantic Meaning of Color and Form	Each shade and shape may symbolize natural elements, kinship ties, or protective talismans.
Technological Precision	Symmetry, accuracy of seams, and adherence to the rhythm of the pattern are essential.
Cultural Continuity	Motifs are transmitted across generations, preserving ethnic identity.
Flexibility of Composition	Modularity allows adaptation of the pattern to different formats—from wall panels to stage costumes.

shapes and joining them symmetrically—trains the fingers, improves visuomotor coordination, and supports sensory development.

On the other hand, the modular structure of quraq—analogous to visual puzzles—stimulates logical thinking. Students learn to analyze form, color, rhythm, and spatial relationships between elements, constructing compositions according to given or intuitive rules. This develops skills of planning, sequencing actions, and visual modeling. Thus, the pedagogical aspects of the quraq technique foster the development of fine motor skills, logical thinking, and imagination.

From a pedagogical perspective, the inclusion of quraq in the educational process as both an artistic and cultural tool cultivates a wide range of competencies relevant to the contemporary pedagogical and artistic context:

Educational and Symbolic Dimensions of Quraq

The presented data allow us to conclude that the quraq technique is not only an aesthetic practice but also a powerful educational resource capable of developing cognitive and motor skills through creativity and cultural heritage.

The visual and symbolic grammar of quraq is constructed based on geometric symbolism, where each form—triangle, square, rhombus, or circle—serves as a carrier of mythological, philosophical, and genealogical meanings. In traditional Kazakh patchwork, geometry is not merely a decorative element but functions as a text in which representations of the cosmos, femininity, the cyclicity of time, and kinship structures are encoded.

As Zhanerke Shaigozova and Aman Ibragimov note, "quraq should be read as a visual text, where each fabric fragment is a sign reflecting the relationships between the artist, the audience, and the ethnocultural context" (Shaigozova and Ibragimov 25).

Figures 3, 4, and 5 below present examples of quraq puzzle arrangements assembled into a unified textile composition.

It should be noted that contemporary Kazakhstani designers demonstrate the potential for integrating the quraq technique into the fashion context, emphasizing its role as a visual code of cultural memory and sustainable design. Analysis shows that the brand Samidel, led by Dinara Abdullina, represents a significant contribution to the reinterpretation of craft practice, transforming traditional quraq-körpe motifs into prints for everyday clothing, thereby

Table 2.
Development of Student Competencies for the Contemporary Pedagogical and Artistic Context

Cultural Identity and Visual Literacy	Through awareness of the symbolism of traditional ornaments (Segizzhapyraq, Akqu, Tyrnaqatar), students develop an understanding of national heritage, mythological codes, and the philosophy of form, contributing to the formation of sustainable cultural identity.
Interdisciplinary Thinking	Work with quraq integrates knowledge from art, mathematics (geometry, symmetry), ethnography, and design, fostering systemic and imaginative thinking as well as the interpretation of visual texts.
Inclusivity and Collective Creativity	Patchwork sewing allows participation by individuals of different skill levels, ages, and physical abilities, creating a space for equal involvement, dialogue, and collaborative creation.
Integration of Traditional Art into Education	Quraq becomes an effective means of introducing the ethnocultural component into school and university curricula, particularly within STEAM education, where craft serves as a bridge between science, technology, engineering, art, and mathematics.
Ecological and Sustainable Thinking	The use of fabric remnants, zero-waste principles, and upcycling fosters in students a conscious attitude toward resources, aesthetics, and consumption, linking creativity with ecological responsibility.

Figures 3, 4, 5. Contemporary Kazakhstani Designers and the Fashion Context of Quraq

confirming the relevance of national color in the fashion industry.

A review of existing approaches highlights the collections of Dilbar, by Dilbar Ashymbayeva, which reveal the interconnection between decorativeness and symbolism, demonstrating the relevance of patchwork as a means of artistic expression and cultural representation.

In turn, ARUNAZ Atelier, founded by Nazym Karpykova, establishes a foundation for further research into textile structures, showing how layering can reflect female identity and ethnic self-awareness.

A special place is occupied by the brand Quraq Korpe, created by Zhanar Shuraeva, whose work substantiates the relevance of transferring quraq from utilitarian domestic use into the sphere of fashion and accessories. This development is of interest for international collaborations and strengthens the significance of the technique as a form of visual narrative (Kazakh..., 1).

Figure 6. Contemporary clothing in the quraq technique by Kazakhstani designers.

The research conducted confirms that the quraq technique represents a significant contribution to the development of sustainable design, demonstrating its potential for integrating ethnocultural continuity, ecological thinking, and visual semiotics into contemporary cultural discourse. The results show that quraq functions as a universal language, revealing the interconnection between tradition and innovation, and forming a foundation for further studies in ethnofuturist practices.

Based on the findings, a promising direction lies in the digital reinterpretation of ornaments, the use of AR/VR technologies, and 3D printing, which opens new horizons for transmitting cultural codes and preserving visual heritage. Such practices foster intergenerational dialogue, strengthen identity and social interaction, and hold considerable interest for international collaborations and global initiatives in the field of sustainable fashion.

Conclusion.

Thus, quraq emerges not only as a traditional craft practice but also as a significant medium of cultural sustainability, representing a universal language that integrates ethnocultural continuity, ecological thinking, visual semiotics, and educational potential. The results of the analysis confirm that the inclusion of quraq in the discourse of sustainable design demonstrates the potential of zero-waste approaches and upcycling, forming a foundation for further research as well as for local and global strategies of environmentally responsible production. The study has led to the formulation of the following key propositions:

The traditional Kazakh patchwork technique Quraq, as a cultural code, is not merely a decorative craft but a multilayered cultural text that embodies the philosophy of sustainability, memory, and identity. The ritual functions of "quraq" and "zhyrtys" were employed in life-cycle ceremonies (birth, marriage, death) as symbols of happiness, protection, and connection with the sacred realm. Children's patchwork clothing carried an apotropaic meaning: it protected the child from evil spirits and "dissolved" individuality. Within the philosophy of dervishes, patchwork garments symbolized renunciation of material wealth, humility, and the spiritual path.

By uniting tradition and innovation, and by shaping a model of cultural sustainability and eco-oriented thinking, ethnofuturism and sustainable design integrate quraq into the concepts of Slow and Circular Fashion.

From an ecological perspective, patchwork is interpreted as the "second life of things," corresponding to the philosophy of sustainable design and waste minimization.

In terms of educational potential, quraq is regarded as a methodological tool within artistic and pedagogical contexts, fostering the development of spatial thinking, motor skills, and students' ethnocultural identity.

In contemporary interpretations of Central Asian art, quraq becomes a visual language of memory and identity, as well as a symbol of dialogue between tradition and innovation.

In conclusion, it should be emphasized that Quraq represents a universal symbol of harmony, protection, and cultural continuity. Its philosophy conveys ideas of multiplicity, the union of different worlds and cultural layers. Today, quraq is perceived not only as a tradition but also as a form of sustainable design and artistic text, integrating ecology, culture, and spirituality. The integration of quraq into educational programs and Kazakhstan's creative industries contributes to the preservation of cultural identity and the development of sustainable thinking. The inclusion of quraq in the global discourse of sustainable design reinforces the significance of craft as a form of ecological and social action.

Summarizing the above, the following directions are recommended for consideration in educational and cultural processes:

1. Digital reinterpretation of ornaments (digital pattern design, AR/VR, 3D printing) as a promising means of preserving and transmitting cultural codes within the ethnofuturist paradigm.

2. Integration of quraq into STEAM education to foster cognitive and creative skills.

3. Application of patchwork techniques in social projects, contributing to intergenerational dialogue and strengthening cultural identity.

Looking ahead, these conclusions open new horizons for international collaborations, museum initiatives, and Kazakhstan's participation in global platforms of sustainable fashion and cultural exchange.

References

Black, Sandy. *Eco-Chic: The Fashion Paradox*. Black Dog Publishing, 2008.

Brismar, Anna. *"Circular Fashion: A New Philosophy for the Fashion Industry."* Green Strategy, 2017.

Clark, Hazel. "SLOW + FASHION — an Oxymoron — or a Promise for the Future…?" *Fashion Theory,* 2008, 12(4), pp. 427–446. https://doi.org/10.2752/175174108X346922

Dean, Christina, et al. *The Zero Waste Wardrobe*. Redress, 2012.

Ellen MacArthur. Foundation. *A New Textiles Economy: Redesigning Fashion's Future.* 2017, https://ellenmacarthurfoundation.org/a-new-textiles-economy.

Fletcher, Kate. *Slow Fashion: An Invitation for Systems Change*. *Fashion Practice*, 2010, 2(2), pp. 259–265. https://doi.org/10.2752/175693810X12774625387594

Oktyabrskaya, Irina, and Zamira Suraganova. "Kurak i zhyrtys v traditsionnoi kazakhskoi kul'ture [Kurak and Zhyrtys in Traditional Kazakh Culture]." *Problemy arkheologii, etnografii, antropologii Sibiri i sopredel'nykh territorii*, 2010, pp. 435438. (In Russian)

Oktyabrskaya, Irina and Zamira Suraganova. *"Loskuty na schast'e: veshchnyi mir kazakhskoi kul'tury zhivaia traditsiia [Patchwork for Happiness: The Material World of Kazakh Culture as a Living Tradition]*." Istoriko-kul'turnoe nasledie i dukhovnye tsennosti Rossii. Moscow, 2012. (In Russian)

Terletskiy, Nikholay. "K voprosu o roli loskutov tkani (latta-band) na mazarakh Tsentral'noi Azii [On the Role of Fabric Scraps (Latta-Band) at Mazars of Central Asia]." *Lavrovskie chteniia,* 2007, pp. 118122. (In Russian)

Zununova, Gulnara. "Osobennosti neverbal'noi semiotiki uzbekov Tashkenta: zashchitnye funktsii tkanykh izdelii [Features of Nonverbal Semiotics of Tashkent Uzbeks: Protective Functions of Woven Products]." *Problemy sovremennoi nauki i obrazovaniia*, no. 9, 2020, pp. 42–52. (In Russian)

Gyul, Elmira "Patchwork Miracle: the Union of Recycling [Patchwork Miracle: the Union of Recycling]." *Bortovoi zhurnal Uzbekistan Airways,* 2019, pp. 80–85.

Fücks, Ralf. *Zelenaya revolyutsiya: Ekonomicheskii rost bez ushcherba dlya ekologii [Green Revolution: Economic Growth Without Harm to Ecology]*. Alpina non-fiction, 2015. (In Russian)

International Quilt Museum. Patchwork and Sustainability: Global Perspectives. University of Nebraska–Lincoln, 2021. https://www.internationalquiltmuseum.org/exhibition/sustainability. Accessed 6 Sept. 2025.

Kazakh Patchwork Inspires Everyday Fashion." *The Astana Times*, 12 Mar. 2023. https://astanatimes.com/2023/03/samidel-kazakh-patchwork-fashion. Accessed 6 Sept. 2025.

Murzabekova, Alima. "Alima: Kazakh Fashion Brand Known for Quality and Distinctive Design." *WEproject.media*, https://weproject.media/en/articles/detail/9-kazakhstani-designers-who-set-trends-in-clothing/. Accessed 16 Jan. 2026.

Shaigozova, Zhanerke, and Aman Ibragimov. "Quraq in the Contemporary Art of Central Asia: Symbolic Language and Artistic Text." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 8, no. 1, 2023, pp. 49–65, doi:10.47940/cajas.v8i1.653. Accessed 16 Jan. 2026.

Shataeva, Gulzhan. *Filosofiya loskutnogo shitya — kurak. [The Philosophy of Patchwork - Kurak]*. RCDO.kz, 30 Jan. 2023, https://rcdo.kz/publ/10398-nauchno-issledovatelskaja-rabota-tema-filosofija-loskutnogo-shitja-kurak-.html. (In Russian)

Sugirbekova, Aiman. *Mektep bilim beruine arnalғan әdistemelik materialdar: Құrақ — mәdeni mұra. [Methodological Materials for School Education: Quraq as Cultural Heritage]*. Almaty, 2019.

Skjold, Else. "Cultural Sustainability and Fashion." *Design Issues,* vol. 34, no. 4, 2018, pp. 42–53. MIT Press, https://doi.org/10.1162/desi_a_00513. (In Kazakh)

Urazbekov, Beksultan. *Pieper: Kazakh Sustainable Fashion Brand Using Recycled Plastic and Eco Materials. Forbes Kazakhstan*, 11 Feb. 2022, https://forbes.kz/articles/modnyiy_plastik_1644547881. Accessed 16 Jan. 2026.

Russian Ethnographic Museum. *Traditional Textile Practices in Central Asia*. REM Archive, 2020. https://ethnomuseum.ru/collections/textile. Accessed 6 Sept. 2025.

Zhanguzhinova, Meruyert. "Internationalization teaching methods in costume history: ethnofuturismand the Silk Road heritage." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 10, no. 1, 2025, pp. 298–311, doi:10.47940/cajas.v10i1.966.

Жангужинова Меруерт
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

ҚҰРАҚ – ҚАЗАҚСТАНДЫҚ ЭТНОФУТУРИЗМ АЯСЫНДАҒЫ ТҰРАҚТЫ ДИЗАЙННЫҢ КӨРНЕКІ НАРРАТИВІ РЕТІНДЕ

Аңдатпа. Бұл зерттеудің өзектілігі экологиялық жауапкершілікті, мәдени бірегейлікті, дәстүрлі құндылықтарды, эргономиканы және инновациялық тәсілдерді үйлестіретін киім дизайны саласында жаңа стратегияларды қалыптастыру қажеттілігімен айқындалады. Зерттеудің *мақсаты* және оның *міндеттермен* байланысы: «құрақ» техникасының қазақстандық этнофутуризм аясында экологиялық жауапкершілікті мәдени сәйкестікті сақтаумен ұштастыра алатын тұрақты дизайн құралы ретіндегі әлеуетін дәлелдеу. Зерттеу *әдіснамасы* өнерді оқыту, мәдениеттану, костюм дизайны, этнография және эргономика салаларындағы пәнаралық тәсілге негізделген. Зерттеу *әдістері*: шолу-теориялық, өнертанулық, әдістемелік-педагогикалық талдау, технологиялық, салыстырмалы, кейс-стади. Алынған *нәтижелер* костюм, дизайн, сәндік-қолданбалы өнер, сценография курстарын жаңғыртуда, сондай-ақ, мәдени мұраны сақтауға және Қазақстанның креативті индустрияларын дамытуға бағытталған пәнаралық жобалар жасауда қолданылуы мүмкін. Зерттеу талқылауы мәдени сабақтастықты тұрақты дамудың негізгі ресурсы ретінде, экологиялық тұрақтылықты қазіргі дизайнның қағидаты ретінде, дәстүрлі техникалардың білім беру және көркемдік тәжірибелердегі пәнаралық әлеуетін, сондай-ақ олардың инновациялық және экологиялық бағытталған креативті индустриялар үшін маңызын мойындауға негізделген. Зерттеудің *теориялық маңызы* дәстүрлі «құрақ» тоқыма техникасын этнофутуристік «Slow and Circular Fashion» концепциясына енгізуді негіздеуде жатыр, бұл мәдени мұраны сақтауға және экологиялық бағытталған көркемдік білімге пәнаралық тәсілдер туралы ғылыми түсінікті кеңейтеді. Зерттеудің *практикалық маңызы* дәстүрлі «құрақ» өнерін қазіргі көркемдік білімге енгізу бойынша әдістемелік ұсынымдар әзірлеуде көрінеді, бұл тұрақты дизайнерлік тәжірибелерді қалыптастыруға, студенттердің этномәдени сәйкестігін дамытуға және оқу бағдарламаларына экологиялық қағидаттарды енгізуге ықпал етеді. Зерттеудің *ғылыми жаңалығы* дәстүрлі қазақ «құрақ» тоқыма техникасын этнофутуристік тұрақты дизайн және көркемдік білім концепциясына енгізуді негіздеуде жатыр, бұл мәдени мұраны экологиялық жауапкершілік, креативті индустриялар және пәнаралық педагогикалық стратегиялар тұрғысынан қайта пайымдауға мүмкіндік береді.

Түйін сөздер: Тұрақты дизайн, Slow and Circular Fashion, Ethnofuturism, Cultural Sustainability, экологиялық бағытталған дизайн, patchwork.

Дәйексөз үшін: Меруерт Жангужинова «Құрақ - қазақстандық этнофутуризм аясындағы тұрақты дизайнның көрнекі нарративі ретінде», *Central Asian Journal of Art Studies*, т.11, №1, 2026, 210–227 бб., DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1158

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

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

Жангужинова Меруерт
Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ҚҰРАҚ КАК ВИЗУАЛЬНЫЙ НАРРАТИВ УСТОЙЧИВОГО ДИЗАЙНА В КОНТЕКСТЕ КАЗАХСТАНСКОГО ЭТНОФУТУРИЗМА

Аннотация. Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью формирования новых стратегий в сфере дизайна одежды, сочетающих экологическую ответственность, культурную идентичность, традиционные ценности, эргономичность и инновационные подходы. *Цель* и ее связь с *задачами* исследования: доказать потенциал техники «құрақ» как инструмента устойчивого дизайна, способного объединить экологическую ответственность и сохранение культурной идентичности в рамках казахстанского этнофутуризма. *Методология* исследования базируется на междисциплинарном подходе в областях: преподавания искусства, культурологии, дизайна костюма, этнографии, эргономики. *Методы* исследования: обзорно-теоретический, искусствоведческий, методико-педагогического анализа, технологический, компаративный, кейс-стади. Полученные *результаты* могут быть использованы при модернизации курсов по костюму, дизайну, декоративно—прикладному искусству, сценографии, а также при создании междисциплинарных проектов, направленных на сохранение культурного наследия и развитие креативных индустрий Казахстана. *Дискуссия* исследования основана на признании культурной преемственности как ключевого ресурса для устойчивого развития, экологической устойчивости как принципа современного дизайна, междисциплинарного потенциала традиционных техник в образовательных и художественных практиках, а также их значимости для инновационных и экологически ориентированных креативных индустрий. *Теоретическая значимость* исследования заключается в обосновании интеграции традиционной текстильной техники «құрақ» в этнофутуристическую концепцию «Slow and Circular Fashion», что расширяет научное представление о междисциплинарных подходах к сохранению культурного наследия и экологически ориентированному художественному образованию. *Практическая значимость* исследования заключается в разработке методических рекомендаций по интеграции традиционного искусства «құрақ» в современное художественное образование, что способствует формированию устойчивых дизайнерских практик, развитию этнокультурной идентичности студентов и внедрению принципов экологичности в учебные программы. Научная новизна исследования заключается в обосновании интеграции традиционной казахской текстильной техники «құрақ» в концепцию этнофутуристического устойчивого дизайна и художественного образования, что позволяет переосмыслить культурное наследие через призму экологической ответственности, креативных индустрий и междисциплинарных педагогических стратегий.

Ключевые слова: Устойчивый дизайн, Slow and Circular Fashion, Ethnofuturism, Cultural Sustainability, экологически ориентированный дизайн, пэчворк.

Для цитирования: Меруерт Жангужинова «Құрақ как визуальный нарратив устойчивого дизайна в контексте казахстанского этнофутуризма», *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol.11, № 1, 2026, pp. 210–227, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1158

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

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

Автор туралы мәлімет:

Жангужинова Меруерт Еркінқызы – педагогика ғылымдарының докторы (Phd), профессор, Сценография кафедрасының меңгерушісі, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторе:

Жангужинова Меруерт Еркеновна – доктор педагогических наук (Phd), профессор, заведующий кафедры Сценография Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

Information about the author:

Zhanguzhinova Meruyert Yerovna – PhD, professor, head of Scenography chair, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0002-9124-4099
E-mail: aumira@mail.ru,
meruyert.zhan@gmail.com

GRNTI 18.31.21
UDC 730
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1140

MONUMENTAL SCULPTURE OF KAZAKHSTAN WITHIN THE CREATIVE INDUSTRIES SYSTEM: AESTHETICS, ECONOMICS AND SOCIAL EFFECTS

Talgat Abdildayev[1], **Malik Mukanov**[2]
[1,2]Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

Abstract. This study analyses the transformation of monumental sculpture in Kazakhstan within the context of the development of the creative industries. The relevance of the research is determined by the need to reconsider the role of public art in the implementation of state cultural development programmes. *The aim* of the study is to provide a comprehensive assessment of the potential of monumental sculpture by analyzing its aesthetic, economic, and social functions. *The methodological* framework is based on an interdisciplinary synthesis of approaches, including a case analysis of selected sites in Astana and Almaty, a comparative-historical analysis of the evolution of artistic forms, and a socio-cultural analysis of multiplicative effects. The *findings* reveal two stylistic tendencies: the 'classical canon', oriented towards a national-historical narrative, and the 'new wave', characterised by interactivity and an experimental approach. The empirical data confirm the impact of contemporary sculptural projects on tourism attractiveness and urban branding. The key role of sculpture in structuring public space and activating social interaction has been established. The practical significance of the research lies in developing mechanisms to advance public art, including methods of civic engagement and models of public–private partnership. Its scholarly value for the international community consists in presenting the experience of harmonising traditional culture and contemporary creative practices in the post-Soviet context.

Keywords: monumental sculpture, public art, creative industries, urban space, architectural-artistic environment, historical memory, tourism, public–private partnership.

Cite: Abdildayev, Talgat, и Malik Mukanov. «Monumental sculpture of kazakhstan within the creative industries system: aesthetics, economics and social effects». *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol.11, № 1, 2026, pp. 228–247, DOI:10.47940/cajas.v11i1.1140

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

Introduction

Monumental sculpture in Kazakhstan, historically serving representational and ideological functions, has the potential to transform into an asset of the creative economy in the contemporary period. This evolution, situated at the intersection of art, ideology, and economics, constitutes the central scholarly problem of the present study. The relevance of the research lies in the implementation of the state programmes Rukhani Zhangyru and Ulttyq Kod, aimed at shaping national identity, as well as in strategic objectives for the development of the tourism sector and the creation of an attractive urban environment.

The purpose of this article is to conduct a comprehensive analysis of monumental sculpture in Kazakhstan through the prism of aesthetic, economic, and social dimensions, followed by a substantiation of its significance within the national system of creative industries. To achieve this aim, the following objectives have been formulated:

- to identify the principal stylistic tendencies;
- to assess its economic potential in the spheres of tourism and place branding;
- to analyse social effects related to identity formation and educational function;
- to determine the prospects for integrating monumental sculpture into Kazakhstan's creative industries.

The methodological foundation consists of a synthesis of approaches, including case studies of key objects, a comparative-historical analysis of the evolution of artistic forms, and a socio-cultural analysis of multiplicative effects. The initial hypothesis suggests that contemporary monumental sculpture in Kazakhstan, having overcome its narrowly ideological function, is transforming into a multifunctional public asset capable of generating synergistic aesthetic, economic, and social benefits. Within this framework, monumental sculpture is regarded not as a static monument but as a dynamic asset within the creative industries, where value is generated through symbolic content and multiplicative effects.

The practical significance of the topic is reinforced by the state's course towards the development of the creative economy, as confirmed by high-level strategic initiatives and the adoption of the relevant Concept for 2021–2025, in which the creative industries are defined as priority 'growth points' capable of stimulating economic development and expanding employment.

In March 2021, during discussions on Almaty's development prospects, the President of the Republic of Kazakhstan, Kassym-Jomart Tokayev, publicly articulated for the first time the strategic importance of the creative economy. Following a presidential decree, in November 2021, the Government of the Republic of Kazakhstan approved the Concept for the Development of Creative Industries for 2021–2025. This governmental document was a direct consequence of the President's declared course of systematic support for the sector. In his Address to the Nation, The Economic Course of a Just Kazakhstan, the Head of State devoted particular attention to the creative industries and the IT sector: 'We must create all necessary conditions for the large-scale development of the creative economy in our country, including through legal instruments to protect intellectual property' (Address of the President of the Republic of Kazakhstan).

Methods

The research is grounded in a comprehensive methodology that integrates art-historical, economic, and sociological approaches to analyse monumental sculpture as an element of the creative industries. The principal method employed was a comparative case study of key sites in Astana and Almaty, including the Baiterek, the Kazakh Eli Monument, the sculpture

Nadès by Jaume Plensa, and the art objects created for Expo 2017.

The art-historical analysis applied a formal-stylistic method and an iconological approach to identify the works' plastic characteristics and symbolic codes. The economic assessment of sculptural potential was conducted through the analysis of tourism statistics and expert reports, with particular attention to the multiplicative effect across related sectors. The sociological dimension included structured observation of visitor behaviour and content analysis of social media discussions.

To examine spatial impact, an urban syntax analysis was employed, enabling an assessment of the integration of sculptures into the urban context and their influence on pedestrian flows. The theoretical framework of the research draws upon the concepts of the 'creative city', 'cultural capital' developed by David Throsby, the theory of cultural production formulated by Pierre Bourdieu, and visual culture studies associated with Nicholas Mirzoeff.

The research was implemented in three stages: case selection, data collection and analysis, and synthesis of results. Such an approach ensured a systematic examination of the multifaceted nature of monumental sculpture within the creative industries.

Discussion

The study proposes reconsidering the role of monumental sculpture in contemporary Kazakhstan, engaging in a productive dialogue with existing academic theories while identifying the specificity of the local context. The key findings demonstrate that the Kazakhstani case represents a distinctive hybrid model that cannot be reduced to dominant regional trends.

Engaging with creative industries theory (as developed by David Throsby and David Hesmondhalgh), the study demonstrates how sculpture has transformed from an ideological instrument into a multifunctional asset. However, the Kazakhstani case complicates the classical model of 'cultural capital', revealing not a linear accumulation but rather a circulation of capital within a closed ecosystem. Social effects (civic engagement) are directly converted into economic outcomes (tourism and the development of local businesses), forming a networked structure of mutual sectoral stimulation rather than a conventional value chain.

The concept of 'cultural capital' proposed by David Throsby was applied in the analysis of the economic parameters of the Baiterek monument. According to Throsby, cultural goods possess a dual nature, combining economic and cultural value. In the present case study, the economic value of Baiterek is reflected in direct ticket revenues (exceeding 500 million tenge annually) and its multiplicative effect on tourism infrastructure. Its cultural value is expressed in its symbolic status as a national emblem and a visualisation of the archetype of the 'World Tree'. Throsby's model of concentric circles makes it possible to position monumental sculpture at the core of the creative industries, around which adjacent sectors—tourism, hospitality, and souvenir production—are formed.

This observation refines the theory of the 'creative city' associated with Charles Landry and Richard Florida. While the research confirms the role of public art in structuring the environment and attracting the creative class, it identifies a defining feature of Kazakhstan: the initiation of this process 'from above', within the framework of state programmes. A hybrid configuration thus emerges, in which official strategic vision does not suppress but, paradoxically, generates conditions for bottom-up demand. The example of Nadès is illustrative: initially embedded within an official strategy, it was actively appropriated by citizens, endowed with new meanings, and transformed into a locus of authentic

social life. This case provides valuable material for understanding the mechanisms of authenticity formation under conditions of accelerated modernisation.

According to Landry, a creative city must cultivate an environment that stimulates innovation and cultural diversity. If the projects in Astana (Baiterek and the Expo-2017 sites) were initiated 'from above' and primarily serve the representation of state power, then the objects in Almaty (Nadès, Mergen, and the monument to The Beatles) more strongly reflect bottom-up demand for a high-quality urban environment. Florida's concept of the 'creative class' is further supported by the opening of the Almaty Museum of Arts, whose collection of internationally recognised contemporary artists contributes to the infrastructure needed to attract creative professionals.

From the perspective of national identity studies and the theory of 'sites of memory' developed by Benedict Anderson and Pierre Nora, the research reveals the dynamic character of this process. The national canon appears not as a fixed narrative but as a field of continuous dialogue. The study identifies a functional bifurcation within monumental art: the 'classical' works (Baiterek, Kazakh Eli) operate at the level of macro-identity and state representation, whereas the 'new wave' addresses micro-identity and the everyday experience of the urban resident. This functional differentiation constitutes a key contribution to understanding the country's cultural dynamics.

From the standpoint of public space sociology, the research traces the evolution of sculpture's role: from a monologue of power to a dialogue with the citizen and further towards a platform for multiple, unpredictable scenarios of use—a polylogue. This transition confirms the concepts of 'social triangulation' developed by William H. Whyte and 'new genre public art' theory by Suzanne Lacy, in which art produces not merely objects but social relations. Lacy emphasises that the key feature of contemporary public art is the transformation of the viewer from a passive observer into an active participant.

Nadès, with its closed eyes and meditative image, invites citizens into an intimate dialogue with themselves, creating a space for reflection. Mergen, executed in a steampunk aesthetic and assembled from automobile parts, provokes surprise, discussion, and photography, functioning as a generator of social activity. In both cases, the viewer becomes involved in the co-creation of meaning, fully corresponding to Lacy's criteria.

Figure 1. Nadès. Jaume Plensa. Photograph by Alexey Poptsov and Miras Abdukhan.

Situating the Kazakhstani model within the broader context of post-Soviet transformations enables us to address its uniqueness. A comparison with the experiences of Baku, Tbilisi, Tashkent, and Bishkek demonstrates that the phenomenon under study combines elements of 'authoritarian urbanism' and a 'postcolonial search for identity', yet cannot be reduced to either.

The Azerbaijani model—often described as 'oil-funded Guggenheimisation'—is characterised by comprehensive state support for public art as an instrument of soft power and capital rebranding. The involvement of Western 'stars', such as Zaha Hadid, demonstrates openness and a European orientation, closely aligned with official policy. Unlike the Kazakhstani 'new wave', which balances between commerce and the underground, Baku's public art largely represents a top-down image-

construction strategy, leaving limited space for grassroots initiative.

The Tbilisi model of the Saakashvili era reflects neoliberal urbanism oriented towards a service economy and the creation of a tourist-friendly 'European' environment through small-scale forms and installations. However, critical perspectives note that this approach often results in decorative superficiality and the commercialisation of the historic centre ('tourist colonialism'), sacrificing connections with local identity in favour of economic efficiency.

Against this background, Kazakhstan's specificity becomes particularly evident. Uzbekistan demonstrates a model close to the 'classical canon', yet more homogeneous and marked by strict state control and heroised academic sculpture, leaving minimal space for universal, non-ideological public art. Kyrgyzstan, by contrast, offers an example of bottom-up development through street art and temporary interventions by independent artists—an approach diametrically opposed to Kazakhstani state patronage.

The uniqueness of the Kazakhstani model lies in the coexistence and complex dialogue of two paradigms. The state simultaneously finances heroic monuments within the post-Soviet tradition and projects by invited Western artists such as Jaume Plensa. This generates a multilayered environment in which, unlike in Baku or Tbilisi, objects initiated 'from above' (such as Nadès) can be organically appropriated 'from below', transforming into genuine social assets. Furthermore, the visual language of the 'classical canon' in Kazakhstan frequently inherits the Soviet monumental tradition while infusing it with new content (including Saka motifs), thereby forming a complex 'post-imperial synthesis' rather than a simple substitution of symbols, as observed in several other post-Soviet republics.

Thus, the Kazakhstani case is neither a straightforward manifestation of authoritarian urbanism (although certain elements are present) nor a mere postcolonial replacement of symbols. It represents a distinctive hybrid model in which state patronage coexists with an emerging grassroots demand for a high-quality urban environment and authentic sociality. This model simultaneously responds to global trends in creative industries and reflects the local specificity of the gradual, evolutionary transformation of post-Soviet society.

Results

Monumental sculpture is increasingly understood within the framework of the creative industries, a concept that emerged in the late 1990s in the United Kingdom, where creativity, talent, and intellectual property were recognized as key economic assets. This model, later adapted in Kazakhstan through Government Resolution No. 448 (2023), includes architecture, visual arts, design, IT, and crafts, thereby creating legal grounds for incorporating monumental sculpture into the creative industries system.

Unlike purely economic interpretations, international organizations such as UNESCO emphasize the broader concept of cultural industries, focusing on cultural value and social impact. Within this framework, visual arts—particularly public art—play a significant role due to their accessibility and interaction with urban space and communities. As noted by Malcolm Miles, public art contributes to "social architecture" by strengthening social cohesion and supporting the formation of collective identity.

Monumental sculpture, as a major form of public art, creates multidimensional value: cultural (symbolic meaning), social (identity formation and public engagement), and economic (tourism and territorial attractiveness). Its placement in public space transforms it from a decorative object into a socially transformative

element that stimulates dialogue and community interaction.

Unlike easel art, which is confined to museums and private collections, monumental sculpture is integrated into the urban environment and accessible to a broad audience. As observed by Harriet Senie, public art exists in spaces that are legally public but psychologically belong to no one, giving monumental sculpture a unique social and political significance.

Monumental sculpture in public space functions as a powerful communicative medium addressed to a broad and unprepared audience. Its large scale and visual dominance enable an immediate emotional impact, making it an effective tool for visualizing power, preserving historical memory, and expressing collective ideals.

The creation of monumental sculpture is inherently interdisciplinary, involving artists, architects, engineers, and urban planners, and requiring significant financial investment. As a result, it operates at the intersection of art, urban planning, politics, and economics, positioning it as a synthetic phenomenon within the creative industries that generates cultural, social, and economic value.

Theoretical support for this perspective is provided by David Throsby's concentric circles model, which emphasizes the interaction between cultural and economic value. Within this framework, monumental sculpture can be understood as cultural capital capable of enhancing tourism, strengthening urban branding, and increasing property value.

A sociological perspective based on Pierre Bourdieu's theory highlights sculpture as a symbolic arena where the interests of governments, artists, communities, and media intersect. Monuments may reinforce collective identity and power, while also serving as platforms for public dialogue and debate.

Additionally, the concept of "optical ideology" proposed by Nicholas Mirzoeff helps explain how monumental sculpture shapes urban visual culture and communicates cultural meanings.

Thus, the study of monumental sculpture within the creative industries requires an interdisciplinary methodology combining art-historical, economic, and sociological approaches. This integrated analysis allows monumental sculpture to be understood as a holistic phenomenon where aesthetic, social, and economic functions are closely interconnected.

During the period of state sovereignty formation in Kazakhstan, a 'classical' canon of monumental sculpture emerged as an important instrument for the visual construction of national identity. Key objects of this period include the Baiterek, the Kazakh Eli Monument, and monuments to Abylai Khan and Kenesary Khan. These works functioned as means of constructing a nationwide narrative rooted in historical heritage and mythopoetic representations.

Interpreting these monuments through the theory of 'imagined communities' developed by Benedict Anderson allows them to be identified as significant 'sites of memory'. Their fundamental task is to visualise the idea of a continuous historical process that demonstrates the continuity between the era of nomadic civilisations and contemporary statehood.

The Baiterek monument serves not only as an architectural dominant but also as a complex symbol that synthesises the archetype of the World Tree from Turkic mythology with the concept of a new politico-cultural centre. The structure's specific aesthetic, combining futuristic solutions with archaic prototypes, forms a unique visual code simultaneously oriented towards the past and the future.

Sculptural representations of historical rulers such as Abylai Khan and Kenesary Khan fulfil, within the Kazakh monumental tradition, the function of visually legitimising national history. As noted in scholarship, the equestrian

sculpture of Kenesary Khan created by N. Dalbay articulates the 'assertion of the idea of independence' through the heroised image of the ruler 'proudly mounted on horseback'. These monuments appeal to archetypes of sovereignty and state wisdom, and their artistic solution—executed in a heroised realist manner—emphasises the grandeur and strength of will of the depicted figures. While maintaining a connection with the academic and Soviet tradition, this stylistic approach acquires a new resonance in the context of national revival.

Figure 2. Kenesary Khan. Nurlan Dalbay.

In the post-Soviet space, monumental art has become an arena of symbolic struggle over historical heritage, and Kazakhstani monuments are actively involved in this process. They visually replace former ideological constructions, shaping a new pantheon of national heroes. The strategic placement of these objects at key points within the urban fabric—central squares and main thoroughfares—marks these spaces as centres of national identity and sovereign statehood.

Against the background of the established 'classical' canon, an alternative tendency has emerged in Kazakhstan—the 'new wave' of monumental sculpture. Its distinguishing feature lies in a fundamentally different understanding of the role of public art: the emphasis shifts from the representation of state power to the creation of interactive environments oriented towards human scale and everyday practices.

To verify the identified stylistic tendencies, an extensive range of monumental sculpture objects from various cities in Kazakhstan was analysed. This made it possible not only to confirm the existence of two principal directions but also to reveal the internal diversity of the 'new wave', which is not confined to isolated examples but constitutes a multifaceted phenomenon. During the research, all analysed objects were classified into two main categories. The table below presents representatives of each direction and their key characteristics.

As the table demonstrates, the "new wave" is internally heterogeneous and comprises several distinct trajectories:

— International stars. This group includes works created by globally renowned artists. Nadès by Jaume Plensa (Spain) and Seated Woman with Fruit by Fernando Botero (Colombia) represent Kazakhstan's integration into the global art mainstream. These works do not carry a specific local ideological agenda; rather, they appeal to universal themes — inner tranquillity, corporeality, and the play of form.

— Local experiment. This trajectory is represented by Kazakhstani artists working in innovative styles. The sculpture Hunter by Zulkhainar Kozhamkulov, executed in a steampunk style from automotive parts, raises questions about industrialism and ecological recycling. The abstract composition Sazger by Rustem Alzhanov in Kyzylorda offers a polysemantic image associated with music and nature. These works demonstrate that experimental practices are developing not only in the capital but also in the regions.

Table 1. Main Directions of Monumental Sculpture in Kazakhstan

Direction	Objects	Authors	Characteristics	Ideology/Function
Classical Canon New Wave	Baiterek, Kazakh Eli Monument, monuments to Abylai Khan and Kenesary Khan	Kazakhstani sculptors (Nurlan Dalbay and others)	Academic tradition, realist style, heroic pathos, bronze and granite.	National identity, statehood and historical continuity.
	Nadès (Almaty)	Jaume Plensa (Spain)	Height: 12 metres; contemporary materials (fibreglas); closed eyes; meditative image.	Inner tranquillity, reflection and the universal language of art.
	Seated Woman with Fruit (Almaty)	Fernando Botero (Colombia)	Hypertrophied forms; a work by a world-renowned artist.	Aesthetics of the body, playfulness and a global context.
	Mergen (Almaty)	Zulkhaynar Kozhamkulov (Kazakhstan)	Steampunk aesthetic; automotive parts; scrap metal; height: 4 metres.	Industrialism, ecology and recycling.
	Monuments to The Beatles and Viktor Tsoi (Almaty)	Eduard Kazaryan; Matvei Makushkin	Figures of popular culture; tourist appeal.	Fandom, cultural connections and urban legends.
	Tobol Thinker (Kostanay)	A replica of an archaeological artefact.	Granite; height: 3 metres; image of an ancient epoch.	Historical memory and local identity.
	Sazger (Kyzylorda)	Rustem Alzhanov (Kazakhstan)	Abstract composition; height: 3.3 metres; bronze.	Music, unity with nature and semantic multiplicity.

— Pop culture. The monuments to The Beatles and Viktor Tsoi in Almaty are oriented towards a mass audience and perform an important tourist function. They become sites of fan pilgrimage, locations for photo sessions, and elements of urban folklore. Their aesthetic is far removed from the heroic pathos of classical monuments and is instead addressed to the everyday culture of city dwellers.

— Reinterpretation of archaism. The Tobolsk Thinker in Kostanay is an enlarged copy of an ancient artefact discovered during archaeological excavations. The object is significant in that it connects deep historical memory with contemporary modes of representation. It is neither a classical monument in the academic sense nor a purely experimental work; rather, it occupies an intermediate position, actualising ancient heritage within modern urban space.

The empirical expansion of the research base enables several important conclusions. First, the "new wave" in Kazakhstani monumental sculpture is not a singular phenomenon (not limited to Nadès), but a sustained tendency represented by numerous works in different cities. Second, within this tendency, there is clear differentiation by origin (international vs local), by stylistics (abstraction, steampunk, pop art), and by function (aesthetic, tourist, memorial). Third, the development of the "new wave" is supported by institutional changes — notably the emergence of museums of contemporary art and cultural centres — which create a favourable environment for the further evolution of public art in Kazakhstan.

Objects of the "new wave", such as the sculpture Nadès in Almaty, function not as didactic symbols but as art objects that provoke viewer participation. This

transformation corresponds to a global tendency in which the static monument evolves into a dynamic "meeting place" requiring physical and emotional engagement.

A particularly illustrative example of the "new wave" is Nadès – a 12-metre sculpture of a female head with closed eyes and traditional braids, executed in polyester resin, fibreglass, and stainless steel. The work of the Spanish master Jaume Plensa, installed in Almaty in 2025, constitutes a complex artistic symbol. As Natalia Goryacheva observes, Plensa describes such works as "portraits of the soul" (Goryacheva 49), conceiving them as symbols of silence and inner calm that invite citizens to slow down and engage in self-reflection.

The sculpture embodies the image of a girl immersed in introspection, forming a radical contrast to traditional heroised representations. The closed eyes and serene expression convey ideas of purity and inner harmony, shifting the focus from the representation of power to the depth of the inner world.

Having become the central exhibit of the Almaty Museum of Arts, the work marks a turn in Kazakhstani monumental plastic art – from large-scale historical narratives to an intimate dialogue with spiritual values. The white colour and meditative pose create a space for contemplation, democratising monumental art through the intimacy of perception.

The aesthetic of the "new wave" is characterised by a radical rethinking of artistic language through experiments with plastic form, innovative materials, and conceptual content. Artists deliberately distance themselves from figurative tradition and heroic pathos, turning instead to the languages of abstraction, minimalism, and situational irony. However, the rejection of direct representation and narrative does not entail a retreat into autonomous aesthetic isolation; on the contrary, such "neutral" forms often possess the greatest potential for active interaction with the urban environment and its spontaneous transformation.

This pattern is most clearly manifested in the phenomenon of spontaneous commercialisation observed around Nadès in Almaty. Since its installation in 2025, at least five new food and souvenir outlets have opened within a 200-metre radius of the sculpture, incorporating it into their branding and customer-attraction strategies. Although precise revenue data are unavailable, qualitative observations confirm that it is precisely this abstract, open-ended object that has become a powerful generator of pedestrian traffic and, consequently, commercial activity. By contrast, traditional figurative sculpture with its unambiguous ideological message rarely provokes such organic urban development.

A vivid illustration of this tendency can be found in the works created for Expo 2017, where futuristic, often kinetic compositions visualising the theme of future energy predominated. The use of contemporary materials – composite structures, glass, and polished metal – accentuated the semantic break with classical materials, symbolising technological progress. Coral by Marc Fornes and Expanding Energy by Andrew Rogers became visual manifestos of modernisation and the country's global positioning.

This artistic practice finds theoretical grounding in Suzanne Lacy's concept of the "new genre public art", which prioritises processuality, dynamic form, and dialogue with the surrounding environment, since "public art seeks to find a 'democratic' model of communication based on participation and collaboration among audience members in the creation of artworks" (Kartseva 66). For example, Andrew Rogers's kinetic sculpture Expanding Energy functions not as a static monument but as a visual

metaphor for continuous movement and transformation. As the art theorist Malcolm Miles emphasises, such works constitute "open artworks" whose semantic content is actively constructed by the viewer in the process of perception.

These objects predictably gain popularity on social media, transforming into informal symbols of urban identity. Thus, the "new wave" does not merely renew the visual code but fundamentally transforms the social function of the monument: from an instrument of ideological representation, it becomes a mechanism for shaping a contemporary creative urban environment, in line with the strategic objectives for the development of the creative industries in Kazakhstan.

Contemporary monumental sculpture in Kazakhstan plays a key role in shaping the visual code of national identity, which exists in constant dialogue between historical heritage and global cultural processes. The visual language of Kazakhstani plastic art constitutes a complex semiotic system in which archetypal images of nomadic civilisation acquire renewed relevance through contemporary art. As Yergaliyeva rightly notes, "the turn towards national archaism, prompted by the search for novelty, acuity, and breadth of vision, has produced powerful and expressive works, contributing to the disclosure of existential aspects of human being" (Yergaliyeva 125).

Within the Kazakhstani visual paradigm, several key symbolic complexes have taken shape:

— plastic motifs of the animal style, deriving from the model of the Golden Man;

— the architectonic image of the Shanyrak as a universal model of the cosmos;

— the archetype of the World Tree, adapted to an urban context;

— traditional ornamental systems integrated into contemporary design.

In Kazakhstan, monumental sculpture has moved beyond its traditional aesthetic function, becoming an effective tool for attracting tourists. The phenomenon of "sculptural tourism", as part of a global trend, demonstrates how public art objects become independent destinations in their own right.

Figure 3. Baiterek. Akmurza Rustembekov.

The demands of contemporary tourists, particularly younger visitors, have shifted toward seeking unique experiences and creating social media content. The Baiterek Tower monument in Astana has evolved from an abstract symbol into a universally visited destination. Its interactive elements — the observation deck and associated symbolic rituals — offer a multifaceted experience combining cognitive, visual, and entertainment dimensions. As G. Vyatkina observes, "The large park areas surrounding the Baiterek monument in the heart of the metropolis are constantly used for hosting extraordinary events, which enhances its tourist attractiveness. In 2010, at the invitation of the akimat, the international exhibition United Buddy Bears was organised here. As a result, 125 exceptional works of art, created by artists from various countries around the world, were displayed in peaceful proximity to one another" (Vyatkina 25).

More recent art objects, such as the sculpture Nadès, operate according to a different model, spontaneously transforming into centres of urban attraction. They foster social interaction and sustain a steady pedestrian flow, acting as catalysts for the transformation of the surrounding environment. This, in turn, stimulates the development of related infrastructure — the opening of new cafés and souvenir shops, as well as increased demand for thematic excursions.

In contemporary urbanism, monumental sculpture is regarded as a strategic asset for territorial branding and for enhancing investment attractiveness. It contributes to the formation of symbolic capital, which is subsequently converted into tangible economic dividends. As K. Sultanova notes, "...a crucial component of territorial branding is the 'sale' of landmarks, natural conditions, and the services associated with them" (Sultanova 67).

Within the framework of the "creative city" concept, unique public art objects and a developed cultural ecosystem function as magnets for the creative class — highly qualified professionals, entrepreneurs, and innovative companies who act as drivers of economic growth. Dominant landmarks such as Baiterek Tower and the sculptural complex of Expo 2017 serve as visual markers, shaping Astana's image as a dynamic and progressive capital.

The Baiterek monument itself remains the most visited paid attraction in Astana. According to open-source data, annual attendance exceeds 500,000, with up to 3,000 visitors per day during the peak tourist season. The adult ticket price is 1,500 tenge (concessionary rate — 700 tenge), generating a direct revenue stream of at least 500–600 million tenge annually from ticket sales alone. However, the actual economic effect is considerably higher due to the multiplier of tourist expenditure (transport, accommodation, catering, souvenirs).

Large-scale projects such as the Qazaq Eli Monument demonstrate state stability and ambition, which is significant for attracting foreign capital. At the same time, камерные yet artistically significant works such as Nadès in Almaty reinforce the city's reputation as a centre of creativity, attractive to the high-technology sector and the cultural industries.

Figure 4. Seated Woman with Fruit. Fernando Botero.

Thus, monumental sculpture initiates a positive chain reaction of development:

— the creation of a unique art object;

— the formation of a recognisable territorial brand;

— the influx of creative professionals and investment resources;

— the stimulation of the economy and the development of the urban environment.

For Kazakhstan, the strategic development of monumental art becomes an instrument of soft power, positioning the country and its cities as competitive global actors and accelerating the transition towards a knowledge-based economy.

The creation and maintenance of monumental sculpture exert a comprehensive impact on the real sector of the economy, extending far beyond artistic

value. This process forms a multi-level value chain integrating a wide range of industries and specialists.

The launch of a large-scale art project serves as a catalyst for economic activity. At the initial stage, alongside sculptors, architects, design engineers, and technologists, demand for highly qualified labour is generated. At the production stage, orders are placed with enterprises in related sectors — metalworking, foundries, stone-cutting workshops, and construction companies — ensuring capacity utilisation for small and medium-sized businesses.

After installation, the economic cycle enters a long-term phase, including:

— maintenance, security, and landscaping services, creating stable employment;

— the development of the souvenir industry (production of miniature replicas and branded merchandise), providing additional income for local entrepreneurs;

— increased employment in adjacent sectors (hospitality and catering, transport services, retail trade) due to enhanced tourist attractiveness.

Initial investment in monumental art cascades into a series of economic benefits. It does not merely materialise in an art object but initiates sustained economic activity, creates jobs, supports local industry, and increases tax revenues. This converts sculpture from a cultural expenditure item into a strategic investment in the sustainable development of a territory. As Danilov notes, "Cultural heritage, being an integral part of a territory, represents the most effective basis for shaping its brand, becoming an important resource for development" (Danilov 120).

An important characteristic is geographical concentration: more than 50% of all creative industry entities are located in Almaty and Astana. This explains why the principal examples of the "new wave" in monumental sculpture emerge precisely in these two metropolises, where the necessary infrastructure and solvent demand have been formed. In terms of organisational structure, 70% of entities are individual entrepreneurs, indicating the small-business character of the creative industries. In February 2024, a special tax regime for creative industry entities was introduced. The result was impressive: within a year, the number of entities increased by 17%, reaching 46,667. This constitutes direct evidence of the effectiveness of state support.

Monumental sculpture plays a key role in shaping public spaces and the city's unique image, directly influencing its social dynamics. Unlike museum exhibits, street art objects are integrated into everyday life, transforming behavioural patterns and residents' perceptions of the urban environment.

According to William H. Whyte's concept of "social triangulation", public art objects stimulate communication among strangers. His work "focused on promoting the importance of lively districts and the comfort of public places" (Zlotnikova 245). A vivid illustration of this phenomenon is the sculpture Nadès in Almaty, which has spontaneously become a focal point for photography and live interaction, transforming an anonymous urban space into a form of public living room.

The navigational function of sculptures serves as a visual landmark, facilitating the perception of the urban landscape. This role corresponds to Kevin Lynch's concept of "imageability", according to which memorable elements (such as dominant landmarks) enable residents to construct cognitive maps. The navigational function extends beyond utilitarian orientation, forming an emotional attachment to place. As Lynch noted, "human sensations of spatial and temporal structures, combined in a 'sense of region', should be taken into account in planning decisions" (Lynch 7). Art in the urban environment thus becomes a planning instrument, transforming anonymous space into a meaningful place

where residents experience a sense of belonging.

Monumental sculpture in Kazakhstan performs not only an aesthetic but also a socio-cultural function. Such objects as Baiterek and the Golden Man serve as psychological landmarks and form an emotional connection between residents and urban space, creating a unique "spirit of place."

Modern sculptural projects are increasingly oriented toward the principles of tactile urbanism and interactivity, transforming the viewer into an active participant in the urban environment. This contributes to the formation of inclusive public spaces and expands the function of art from symbolic representation to social service.

Contemporary sculptural complexes increasingly combine memorial and educational functions by incorporating informational panels, QR codes, and guided tour programs. Thus, monumental sculpture becomes an important tool for preserving historical memory, shaping civic identity, and transmitting cultural values between generations.

Basic Provisions

The present study offers a comprehensive analysis of the transformation of monumental sculpture in Kazakhstan. Its scholarly novelty and principal conclusions may be summarised as follows.

First, the research identifies and substantiates, for the first time, a specific model for the development of monumental sculpture based on the simultaneous coexistence of two distinct trajectories. On the one hand, there is the "classical canon", which serves to articulate national and state identity. On the other hand, there is the "new wave", oriented towards creating interactive public spaces. Their continuous interaction and dialogue refute linear theories of cultural development and demonstrate the uniqueness of the formation of a contemporary artistic environment in a post-Soviet country.

Second, the study develops and tests an original methodology for assessing the комплексное impact of monumental sculpture, combining art-historical, economic, and sociological approaches. It is demonstrated that sculpture functions as a synthetic resource that directly reinforces economic outcomes, including tourism growth and local business development, by strengthening identity and enhancing the comfort of the urban environment. A concrete mechanism of this transformation is established: the art object creates a territorial brand, which in turn increases investment attractiveness.

Third, the phenomenon of the "hybrid subjectivity" of sculpture in Kazakhstani cities is theoretically conceptualised and empirically confirmed. This implies that public art objects, initially created within the framework of state cultural policy, are subsequently actively appropriated by urban residents. Citizens endow these objects with new, often unintended meanings, transforming them from static symbols into dynamic elements of social life.

Fourth, for the first time in relation to Kazakhstani material, a comprehensive criterion for evaluating the success of public art objects is applied. This criterion encompasses not only artistic value but also social effectiveness — the capacity to revitalise public spaces — and economic feasibility. On this basis, a typology of the functions of contemporary monumental sculpture is proposed: navigational, socio-catalytic, brand-forming, economic-stimulating, and memorial-educational.

Fifth, the study substantiates the concept that monumental sculpture constitutes a strategic asset of Kazakhstan's creative economy, capable of generating symbolic, social, and economic value simultaneously. To realise this potential, practical mechanisms are proposed, including models of public–

private partnerships and participatory design involving local communities, which have significant application in urban development and cultural policy.

Overall, the research opens new perspectives for examining the role of public art in transforming societies and offers a methodological toolkit for analysing synergistic effects within the creative industries.

Conclusion

The conducted research makes it possible to assert that Kazakhstan's monumental sculpture represents a complex socio-cultural phenomenon integrated into the system of the creative economy and making a substantial contribution to the country's aesthetic, economic, and social development.

The stylistic evolution of monumental sculpture demonstrates a dialectic of development: from the "classical canon", consolidating the national-historical narrative, to the "new wave", characterised by an experimental language and an orientation towards interactivity.

New objects are marked by the search for non-trivial plastic solutions, the active use of interactive elements, and a focus on the creation of vibrant public spaces. Such a synthesis of respect for tradition and bold innovation makes it possible to construct a multifaceted image of the country, demonstrating its capacity for dialogue between national heritage and the language of global art.

Monumental sculpture has proven its viability as a multifunctional asset generating a synergistic effect. In economic terms, it acts as a catalyst for tourism growth, strengthens territorial branding, and forms extensive production and service chains. In the social dimension, it structures public spaces, reinforces local identity, and serves as an instrument of historical education. Importantly, these objects increasingly become platforms for public discussion, reflecting the growing maturity of civil society.

To realise the potential of sculpture as a driver of the creative economy, systemic measures are required. Among the priorities is the creation of a comprehensive state programme to support public art, based on transparent competitive procedures and participatory design involving citizens. A promising direction is also the development of large-scale land art projects in the regions, capable of creating new tourist attractions and revealing the uniqueness of each Kazakhstani city.

The development of public art is supported by institutional changes: the opening of ALMA Museum and the Tselinny Center of Contemporary Culture in 2025 has created contemporary art infrastructure. The macroeconomic context is likewise favourable, as evidenced by a 17% increase in the number of creative industry entities following the introduction of tax incentives.

Geographical specificity is expressed in the concentration of innovative objects in Almaty (71%), associated with developed infrastructure and active private enterprise. In the regions, innovative objects remain isolated; however, their emergence (Kyzylorda, Kostanay) indicates the potential for decentralisation.

Thus, Kazakhstan's monumental sculpture has established itself as an asset of the creative economy, generating measurable economic, social, and symbolic effects. The "new wave" represents a sustainable trend with internal diversity, supported by institutional change and favourable economic policy.

Authors' contribution:

Abdildayev T.– development of a general concept and methodology of research, conducting a comparative historical analysis of the evolution of artistic forms, interpretation of data within the framework of a theoretical framework (concepts of «creative city», «cultural capital», «places of memory»), formulation of conclusions and scientific guidance of the work.

Mukanov M.F. – collection and systematization of empirical material, case analysis of objects in the cities of Astana and Almaty, socio-cultural analysis of multiplicative effects, preparation of the initial version of the manuscript, data visualization and bibliography design.

Вклад авторов:

Абдилдаев Т. – разработка общей концепции и методологии исследования, проведение сравнительно-исторического анализа эволюции художественных форм, интерпретация данных в рамках теоретического аппарата (концепции «креативного города», «культурного капитала», «мест памяти»), формулировка выводов и научное руководство работой.

Муканов М.Ф. – сбор и систематизация эмпирического материала, проведение кейс-анализа объектов в городах Астана и Алматы, осуществление социокультурного анализа мультипликативных эффектов, подготовка первоначального варианта рукописи, визуализация данных и оформление библиографии.

Авторлардың үлесі:

Әбділдаев Т. – зерттеудің жалпы тұжырымдамасы мен әдіснамасын әзірлеу, көркемдік формалардың эволюциясына салыстырмалы-тарихи талдау жүргізу, теориялық аппарат шеңберіндегі деректерді түсіндіру («креативті қала», «мәдени капитал», «еске алатын орындар» тұжырымдамалары), тұжырымдарды тұжырымдау және жұмысқа ғылыми жетекшілік ету.

Мұқанов М.Ф. – эмпирикалық материалдарды жинау және жүйелеу, Астана және Алматы қалаларындағы объектілерге кейс-талдау жүргізу, мультипликативтік әсерлерге әлеуметтік-мәдени талдауды жүзеге асыру, қолжазбаның бастапқы нұсқасын дайындау, деректерді визуализациялау және библиографияны рәсімдеу.

References

Tokayev, Kassym-Zhomart. «Ekonomicheskij kurs Spravedlivogo Kazakhstana». [«The Economic Course of a Just Kazakhstan»] Aqorda, 1 September 2023, www.akorda.kz/ru/poslanie-glavy-gosudarstva-kasym-zhomarta-tokaeva-narodu-kazahstana-ekonomicheskiy-kurs-spravedlivogo-kazahstana-18588. Accessed 16 November 2025. (In Russian)

Pravitel'stvo Respubliki Kazakhstan. «Ob utverzhdenii perechnja vidov jekonomicheskoj dejatel'nosti, otnosjashhihsja k kreativnoj industrii». [«On Approval of the List of Types of Economic Activities Related to Creative Industries»]. *Adilet*, 6 June 2023, https://adilet.zan.kz/rus/docs/P2300000448. Accessed 16 November 2025. (In Russian)

Pravitel'stvo Respubliki Kazakhstan. «Ob utverzhdenii Koncepcii razvitija kreativnyh industrij na 2021–2025 gody». [«On Approval of the Concept for the Development of Creative Industries for 2021–2025»]. *Adilet*, 30 November 2021, https://adilet.zan.kz/rus/docs/P2100000860. Accessed 16 November 2025.

Miles, Malcolm. *Gorodskie utopii: arhitekturnye resheniya i social'naya arhitektura alternativnyh poselenij*. [Urban Utopias: Architectural Solutions and Social Architecture of Alternative Settlements]. New York, Routledge, 2008.

Senie, Harriet. *Sovremennaya obshchestvennaya skul'ptura: tradicii, transformacii i protivorechiya* [Contemporary Public Sculpture: Traditions, Transformations, and Controversies]. New York, Oxford University Press, 1992.

Throsby, David. «Model' kul'turnyh industriy v vide koncentricheskih krugov». [«The Concentric Circles Model of the Cultural Industries»] *Trends in the Field of Culture*, no. 3 (17), 2008, pp. 147–164. (In Russian)

Saveleva, Kseniya. «Fenomen kul'turnyh industriy v filosofsko-kul'turologicheskom diskurse». [«The Phenomenon of Cultural Industries in Philosophical and Cultural Discourse»]. *Vestnik Kalmyckogo universiteta* [Bulletin of Kalmyk University], no. 4 (56), 2022, pp. 175–181. (In Russian)

Mirzoev, Nikolas. *Kak smotret' na mir: znakomstvo s izobrazheniyami, ot avtoportretov do selfi, ot kart do fil'mov i mnogogo drugogo* [How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More]. New York, Izdatel'stvo Penguin Books, 2016.

Sklez, Valeriy. «Voobrazhaemye soobshchestva' Benedikta Andersona v kontekste teoriy istoricheskogo vremeni». [«Benedict Anderson's 'Imagined Communities' in the Context of Historical Time Theories»]. *Sibirskie istoricheskie issledovaniya* [Siberian Historical Research], no. 2, 2020, pp. 79–86. (In Russian)

Akhmetova, Elmira. «Sovremennaya monumental'naya skul'ptura Kazakhstana». [«Contemporary Monumental Sculpture of Kazakhstan»]. *Nauchnye trudy* [Scientific Works], no. 32, 2015, pp. 308–324. (In Russian)

Goryacheva, Natal'ya. «Zastyvshie v kamne simvoly Almaty». [«Symbols of Almaty Frozen in Stone»]. *Prostor*, no. 10, 2025, pp. 44–50. (In Russian)

Kartseva, Elena, and Marina Zvyagintseva. «Pablik-art: terminologicheskie podhody i kriterii identifikacii». [«Public Art: Terminological Approaches and Identification Criteria»] *ARTIKULT*, no. 1 (37), 2020, pp. 58–73. (In Russian)

Yergaliyeva, Raykhan. «Naslediye velikoy stepi – arkhetipicheskoye i ekzistentsial'noye – v sovremennom iskusstve Kazakhstana». [«The Heritage of the Great Steppe – Archetypal and Existential – in the Contemporary Art of Kazakhstan»]. *Tyurkologiya* [Turkology], no. 2 (82), 2017, pp. 123–131. (In Russian)

Vyatkina, Galina, and Aristova, A. «'Astana-Baiterek' v Kazakhstane». [«'Astana-Baiterek' in Kazakhstan»]. *Molodezh' i nauka* [Youth and Science], no. 7, 2023, p. 25. (In Russian)

Vagabova, Dilyara. «Azerbaijanskoe iskusstvo XXI veka: 'arkhaisty' i 'novatory'.» [«Azerbaijani Art of the 21st Century: 'Archaists' and 'Innovators'.»] Aktualnye voprosy razvitiya iskusstvovedeniya v Rossii, stranakh SNG i tyurkskogo mira [Current Issues of Art History Development in Russia, CIS Countries, and the Turkic World], proceedings of the International Scientific Conference dedicated to the 120th anniversary of the birth of Petr Evgenievich Kornilov (1896–1981), vol. II, 2018, pp. 92–99. (In Russian)

Sultanova, Karlygash. «Kazakhstan kak brend-territoriya». [«Kazakhstan as a brand-territory»]. *Pedagogicheskaya nauka i praktika* [Pedagogical Science and Practice], no. 1 (23), 2019, pp. 64–68. (In Russian)

Danilov, Aleksei, and Ivanova, Irina. «Kul'turnoye naslediye kak osnova brendirovaniya turistskikh destinatsiy» ["Cultural Heritage as a Basis for Branding Tourist Destinations."]. *Brending kak kommunikatsionnaya tekhnologiya XXI veka*, sbornik materialov XI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Sankt-Peterburg, 2025, p. 118–121. (In Russian)

Zlotnikova, Tatiana, и Anna Makarova. «Placemaking: ot global'nogo dvizheniya k lokal'nomu opytu». [«Placemaking: From a Global Movement to a Local Experience»] *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], no. 1, 2018, pp. 244–248. (In Russian)

Lynch, Kevin. Obraz goroda [The Image of the City]. Translated from English by V. L. Glazychev, Moscow, Stroyizdat, 1982.

Musatayeva, Farida. «Zarozhdeniye kontseptsii 'mesta pamyati' P'era Nora"». [«The Origin of Pierre Nora's Concept of 'Sites of Memory'»]. *Sovremennaya nauka: problemy, idei, tendentsii,* materialy Mezhdunarodnoy (zaochnoy) nauchno-prakticheskoy konferentsii, pod obshchey redaktsiyey A. I. Vostretsova, 2019, p. 561–565. (In Russian)

Әбділдаев Талғат, Мәлік Мұқанов
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

ҚАЗАҚСТАННЫҢ КРЕАТИВТІ ИНДУСТРИЯ ЖҮЙЕСІНДЕГІ МОНУМЕНТАЛДЫ МҮСІН ӨНЕРІ: ЭСТЕТИКА, ЭКОНОМИКА ЖӘНЕ ӘЛЕУМЕТТІК ӘСЕРЛЕР

Аңдатпа. Бұл зерттеу креативті индустрияларды дамыту аясында Қазақстанның монументалды мүсін өнеріндегі өзгерістерді талдауға бағытталған. Жұмыстың өзектілігі мәдени дамудың мемлекеттік бағдарламаларын іске асыру процесінде қоғамдық өнердің рөлін қайта қарастыру қажеттілігімен байланысты. Зерттеудің *мақсаты* – монументалды мүсін өнерінің әлеуетін оның эстетикалық, экономикалық және әлеуметтік функцияларын талдау арқылы жан-жақты бағалау. Зерттеудің *әдіснамалық негізін* Астана және Алматыдағы өнер объектілерін зерттеу, көркемдік нысандар эволюциясын салыстырмалы-тарихи әдіспен талдау және олардың мультипликативтік әсерлерін әлеуметтік-мәдени тұрғыдан бағалау құрайды. *Нәтижесінде* ұлттық-тарихи нарративке бағытталған «классикалық үлгі» мен интерактивтілік пен эксперименттік тәсілмен сипатталатын «инновациялық тәсіл» сияқты екі стилистикалық үрдіс анықталды. Заманауи мүсін жобаларының туристік тартымдылық пен қала брендингіне әсері эмпирикалық түрде дәлелденді. Қоғамдық кеңістікті құрылымдауда және әлеуметтік өзара әрекеттесуді жандандыруда мүсіннің негізгі рөлі анықталды. Жұмыстың тәжірибелік мәні қоғамдық өнерді дамытудың, оның ішінде азаматтарды қоғамдық өнерді көркейту жұмысына тарту әдістері мен мемлекеттік-жекеменшік серіктестік модельдерін қамтитын тетіктерін әзірлеуде жатыр. Халықаралық ғылыми орта үшін зерттеудің құндылығы посткеңестік кеңістіктегі дәстүрлі мәдениет пен заманауи креативтік тәжірибені сәтті үйлестіру тәжірибесін ұсынуынан тұрады.

Түйін сөздер: монументалды мүсін, қоғамдық өнер, шығармашылық индустриялар, қалалық кеңістік, сәулеттік-көркемдік орта, тарихи жады, туризм, мемлекеттік-жеке әріптестік.

Дәйексөз үшін: Талғат, Әбділдаев және Мұқанов Мәлік «Қазақстанның креативті индустрия жүйесіндегі монументалды мүсін өнері: эстетика, экономика және әлеуметтік әсерлер». *Central Asian Journal of Art Studies*, т.11, №1, 2026, 228–247 б., DOI:10.47940/cajas.v11i1.1140

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

Абдилдаев Талгат, Малик Муканов
Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА КАЗАХСТАНА В СИСТЕМЕ КРЕАТИВНОЙ ИНДУСТРИИ: ЭСТЕТИКА, ЭКОНОМИКА И СОЦИАЛЬНЫЕ ЭФФЕКТЫ

Аннотация. Настоящее исследование анализирует трансформацию монументальной скульптуры Казахстана в контексте развития креативных индустрий. Актуальность работы обусловлена необходимостью переосмысления роли публичного искусства в реализации государственных программ культурного развития. *Цель исследования* – комплексная оценка потенциала монументальной скульптуры через анализ её эстетических, экономических и социальных функций. *Методологическую* основу составляет междисциплинарный синтез подходов, включающий кейс-анализ объектов в Астане и Алматы, сравнительно-исторический анализ эволюции художественных форм и социокультурный анализ мультипликативных эффектов. *В результате* выявлены две стилистические тенденции: «классический канон», ориентированный на национально-исторический нарратив, и «новая волна», характеризующаяся интерактивностью и экспериментальным подходом. Эмпирически подтверждено влияние современных скульптурных проектов на туристическую привлекательность и брендинг городов. Установлена ключевая роль скульптуры в структурировании публичного пространства и активизации социальных взаимодействий. Практическая значимость работы заключается в разработке механизмов развития паблик-арта, включая методы вовлечения граждан и модели государственно-частного партнерства. Научная ценность для международного сообщества состоит в представлении опыта гармонизации традиционной культуры и современных креативных практик в постсоветском контексте.

Ключевые слова: монументальная скульптура, общественное искусство, творческие индустрии, городское пространство, архитектурно-художественная среда, историческая память, туризм, государственно-частное партнерство.

Для цитирования: Абдилдаев, Талгат, и Малик Муканов «Монументальная скульптура Казахстана в системе креативной индустрии: эстетика, экономика и социальные эффекты» *Central Asian Journal of Art Studies*, т.11, №1, 2026, с. 228–247, DOI:10.47940/cajas.v11i1.1140

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

Авторлар туралы мәлімет:

Әбділдаев Талғат – «Көркемсурет» кафедрасының 1 курс докторанты, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Мұқанов Мәлік Флоберұлы – PhD докторы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Көркемсурет» кафедрасының доценті (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Абдилдаев Талгат – докторант 1 курса кафедры «Изящных искусств», Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0003-0951-4040
talgatabdildayev@gmail.com

Муканов Малик Флоберович – доктор (PhD), доцент кафедры «Изящных искусств», Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-1144-2870
E-mail: malik_flober@mail.ru

Information about the authors:

Talgat Abdildaev – 1st-year doctoral student of the Department of Fine Arts, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Mukanov Malik Floberovich – PhD, Associate Professor of the Department of Fine Arts, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

ГРНТИ 17.07.31
УДК 791.43:338
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1173

ПРОДЮСЕРСКИЕ МЕХАНИЗМЫ УПРАВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫМ КОНТЕНТОМ И ПРАВАМИ В КАЗАХСТАНСКОМ КИНОПРОИЗВОДСТВЕ

[1]Аңсар Асқар, [2]Анар Молдашева

[1]Қазахская национальная консерватория имени Курмангазы
(Алматы, Қазахстан)
[2]Қазахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова
(Алматы, Қазахстан)

Аннотация. Актуальность исследования обусловлена цифровой трансформацией аудиовизуальной индустрии и усложнением механизмов использования музыкального контента в кинопроизводстве. На фоне роста платформенной дистрибуции и расширения трансграничного оборота аудиовизуальных произведений обостряется проблема фрагментации музыкальных прав, недостаточной прозрачности лицензирования и отсутствия интегрированных управленческих моделей. Настоящая статья продолжает современные исследования в области цифрового управления правами и музыкального менеджмента, дополняя их продюсерским измерением. *Цель исследования* заключается в выявлении и анализе продюсерских механизмов управления музыкальным контентом и правами в казахстанском кинопроизводстве. Для достижения цели применён смешанный *методологический подход*, включающий нормативно-правовой анализ, контент-анализ научных публикаций, сравнительное исследование международных практик и структурный анализ этапов музыкального производства и лицензирования в составе кинопроектов. Указанные *методы* использованы для выявления управленческих разрывов, систематизации проблем и построения аналитической модели. *В результате* установлены ключевые ограничения действующей практики, связанные с реактивным характером работы с музыкальными правами, фрагментацией метаданных и неопределённостью продюсерской функции. Разработана интегрированная продюсерская модель управления музыкальным контентом, включающая раннюю институционализацию лицензионных решений, централизованный учёт прав и стратегическое планирование монетизации. Полученные *результаты* интерпретируются в контексте зарубежных исследований DRM-систем и музыкального менеджмента, что позволяет обосновать необходимость переосмысления роли продюсера как системного менеджера музыкальных прав.

Отмечаются ограничения исследования, связанные с преобладанием аналитических методов и отсутствием расширенной эмпирической выборки. В заключение подчёркивается практическая значимость предложенной модели для повышения управленческой устойчивости кинопроектов и расширения экономического потенциала музыкального контента. Статья представляет интерес для международных исследователей в области арт-менеджмента, продюсирования и экономики культуры, а также задаёт направления для дальнейших междисциплинарных исследований.

Ключевые слова: цифровая трансформация аудиовизуальной индустрии, музыкальный контент в кинопроизводстве, продюсерские механизмы управления, музыкальные права и лицензирование, платформенная дистрибуция, DRM-системы, продюсер как системный менеджер, интегрированная модель управления, экономика культуры.

Для цитирования: Асқар, Аңсар, и Анар Молдашева. «Продюсерские механизмы управления Музыкальным контентом и правами в казахстанском кинопроизводстве». *Central Asian Journal of Art Studies,* т.11, №1, 2026, с.248–265, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1173

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

Введение

В условиях цифровой трансформации креативных индустрий и ускоренного развития аудиовизуального сектора музыкальный контент в структуре кинопроизводства приобретает статус самостоятельного объекта управления, выходящего за рамки исключительно художественной функции. Музыка в кино сегодня выступает не только элементом драматургического и эмоционального воздействия, но и значимым экономическим ресурсом, вовлечённым в сложную систему правовых, производственных и дистрибуционных отношений. Это обстоятельство актуализирует необходимость научного осмысления механизмов управления музыкальным контентом и связанными с ним правами на уровне продюсерской деятельности.

Современное казахстанское кинопроизводство характеризуется ростом объёмов создаваемого контента, расширением частного продюсерского сектора и активным внедрением цифровых каналов распространения. Одновременно с этим усложняется структура использования музыкального материала: увеличивается доля оригинальных саундтреков, активизируется практика синхронизационного лицензирования, возрастает роль платформенных экосистем и агрегаторов прав. Эти процессы сопровождаются фрагментацией данных о правообладателях, неоднородностью договорных моделей и недостаточной прозрачностью распределения вознаграждений, что создаёт дополнительные управленческие риски для продюсеров и снижает инвестиционную устойчивость кинопроектов.

Научная проблема настоящего исследования заключается в отсутствии систематизированного анализа продюсерских механизмов управления музыкальным контентом и правами в контексте казахстанского кинопроизводства. Несмотря на наличие работ, посвящённых экономике музыкальной индустрии, вопросам авторского права и общим моделям управления в сфере культуры, продюсерский уровень координации

музыкальных прав в аудиовизуальных проектах остаётся фрагментарно представленным в научном дискурсе. В большинстве исследований музыкальный контент рассматривается либо с позиции правового регулирования, либо в рамках теории культурных индустрий, тогда как управленческие решения продюсера, формирующие связующее звено между творческими, юридическими и экономическими параметрами проекта, не выделяются в качестве самостоятельного объекта анализа.

Особую актуальность данная проблематика приобретает для Казахстана, где институциональная система управления музыкальными правами в кино находится в стадии становления и характеризуется сочетанием традиционных форм коллективного управления и новых платформенных практик лицензирования. В этих условиях именно продюсер выступает ключевым субъектом, принимающим решения о способах использования музыкального материала, выборе лицензионных моделей, распределении ответственности между участниками проекта и стратегии дальнейшей монетизации аудиовизуального продукта. Однако данные функции до настоящего времени не получили достаточного теоретического осмысления в отечественных исследованиях.

Целью настоящей статьи является анализ продюсерских механизмов управления музыкальным контентом и правами в казахстанском кинопроизводстве с выявлением их структурных особенностей, проблемных аспектов и управленческой специфики. Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих задач: определить место музыкального контента в системе кинопроизводства как объекта продюсерского управления; проанализировать существующие подходы к лицензированию и использованию музыкальных произведений в аудиовизуальных проектах; выявить ключевые управленческие и правовые факторы, влияющие на эффективность работы с музыкальными правами; а также сформировать аналитическую основу для разработки обобщённых выводов о перспективах совершенствования данных механизмов в национальном контексте.

Научная новизна исследования заключается в рассмотрении музыкального контента в кино через призму продюсерского управления как интегративного процесса, объединяющего художественные, правовые и экономические компоненты. В отличие от существующих работ, где акцент делается преимущественно на нормативно-правовых или отраслевых аспектах, в данной статье предпринимается попытка выделить продюсерские механизмы в качестве самостоятельного уровня управления, формирующего логику взаимодействия между авторами музыки, правообладателями, кинопроизводственными командами и дистрибуционными структурами.

Таким образом, представленное исследование ориентировано на расширение научного представления о роли продюсера в системе управления музыкальным контентом в кинопроизводстве и создаёт основу для дальнейшего анализа институциональных и технологических трансформаций данной сферы в Республике Казахстан.

Методы

Настоящее исследование основывается на смешанном методологическом подходе, объединяющем качественные и аналитические методы, что обусловлено междисциплинарным характером рассматриваемой проблематики, находящейся на пересечении арт-менеджмента, продюсерской практики,

авторского права и экономики креативных индустрий. Такой подход позволяет рассматривать управление музыкальным контентом в кинопроизводстве как комплексный процесс, включающий художественные, правовые и управленческие компоненты.

В качестве базового исследовательского дизайна применён аналитико-структурный подход, направленный на выявление взаимосвязей между этапами кинопроизводства и механизмами использования музыкального материала. Музыкальный контент рассматривается как элемент производственной системы аудиовизуального проекта, интегрированный в цепочку создания ценности — от разработки концепции фильма до его дистрибуции и повторного использования в цифровой среде.

В рамках исследования использовались следующие методы:

- анализ нормативно-правовых документов Республики Казахстан в области авторского и смежных прав с целью определения институциональной рамки функционирования музыкального контента в кинопроизводстве;
- контент-анализ научных публикаций последних лет, посвящённых управлению музыкальными правами, цифровым DRM-системам, продюсерской деятельности и экономике музыкальной индустрии, включая зарубежные исследования, индексируемые в базах Scopus и Web of Science;
- сравнительный анализ моделей управления музыкальными правами, представленных в международной практике, и их соотнесение с казахстанским контекстом;
- структурный анализ этапов музыкального производства и лицензирования в составе кинопроекта (создание оригинального саундтрека, синхронизационное лицензирование, оформление прав, учёт метаданных, распределение вознаграждений);
- обобщение практических кейсов из сферы казахстанского кинопроизводства, отражающих типовые управленческие ситуации, связанные с использованием музыкального контента.

Особое внимание уделялось анализу цифровых механизмов управления правами, включая платформенные модели лицензирования и концепции распределённых реестров, рассматриваемые в современных зарубежных исследованиях. Данные подходы анализировались не как технологические решения сами по себе, а как элементы управленческой инфраструктуры, влияющие на прозрачность правовых отношений и эффективность продюсерских решений.

Эмпирическая часть исследования строилась на изучении открытых отраслевых данных, нормативных источников и опубликованных аналитических материалов, а также на экспертной интерпретации процессов, характерных для национального кинорынка. Такой формат позволил выявить типовые проблемы фрагментации прав, недостаточной координации между участниками производства и отсутствия единой системы учёта музыкальных лицензий в рамках кинопроектов.

Методологическая логика исследования ориентирована на выявление продюсерских механизмов как интегративного уровня управления, обеспечивающего согласование творческих, юридических и экономических параметров аудиовизуального проекта. Полученные результаты интерпретируются в контексте экономики культуры и арт-менеджмента, что позволяет рассматривать музыкальный контент не только как объект правового регулирования, но и как стратегический ресурс кинопроизводства.

Применённый комплекс методов обеспечивает воспроизводимость

исследования и создаёт основу для дальнейшего развития аналитических моделей управления музыкальными правами в условиях цифровизации кинематографической отрасли.

Дискуссия

Современный научный дискурс в области управления музыкальными правами характеризуется смещением акцента от исключительно правового регулирования к анализу комплексных цифровых и управленческих экосистем. Ряд зарубежных исследований подчёркивает, что традиционные централизованные системы DRM демонстрируют ограниченную эффективность в условиях платформенной экономики, поскольку они не обеспечивают прозрачности распределения доходов и воспроизводимости метаданных между различными участниками цепочки создания ценности (Ciriello et al 7-9). Авторы фиксируют феномен «value gap», при котором значительная часть доходов от использования музыкального контента теряется вследствие несовпадения данных о правах и фрагментации лицензионных реестров (Ciriello et al 11).

В рамках design science-подхода Ciriello и соавторы предлагают рассматривать blockchain-ориентированные DRM-системы как инфраструктурный уровень управления правами, основанный на трёх ключевых принципах: прозрачность лицензирования, единые проверяемые метаданные и автоматизация распределения вознаграждений (Ciriello et al 14-16). Однако, несмотря на технологическую обоснованность данных решений, в работе практически не рассматривается управленческий субъект, принимающий решения о включении музыкального контента в аудиовизуальный проект, выборе лицензионных моделей и стратегии коммерциализации. Таким образом, продюсер оказывается выведенным за рамки аналитического поля, что ограничивает применимость подобных моделей в реальных производственных условиях.

С позиции музыкального менеджмента индустрия рассматривается как органическая система взаимосвязанных компонентов - создателей, посредников, каналов распространения и потребителей, где управленческие функции направлены на координацию этих элементов и формирование устойчивых производственно-экономических связей (Pushmin 42-44). Pushmin подчёркивает, что музыкальное производство включает последовательные стадии demo, recording, editing, mixing и mastering, к которым в условиях медиаконвергенции добавляются процессы продвижения и интеграции музыки в кино- и рекламные проекты (Pushmin 47). При этом управление данным циклом трактуется преимущественно как менеджмент музыкального продукта, без детального анализа лицензионных и правовых механизмов его использования в составе аудиовизуального контента.

Дополнительные исследования указывают на рост конфликтности в сфере интеллектуальной собственности, обусловленный цифровым распространением музыки и ослаблением контроля над нелегальным копированием. Так, аналитические обзоры фиксируют снижение готовности пользователей приобретать оригинальный контент в условиях свободного обмена файлами, что оказывает прямое влияние на доходность индустрии (Galstyan et al 68-73). Эти процессы усиливают нагрузку на продюсеров и правообладателей, вынужденных искать новые модели лицензирования и защиты прав.

Сравнительный анализ международных практик показывает, что в ряде стран наблюдается переход

от доминирования коллективных организаций управления правами к гибридным схемам, сочетающим прямое лицензирование, платформенные сервисы и цифровые реестры (Lisachenko 14-17). Данная трансформация сопровождается перераспределением управленческих функций в пользу продюсеров и агрегаторов контента, которые начинают играть ключевую роль в структурировании правоотношений и обеспечении экономической устойчивости проектов.

В казахстанском контексте данные тенденции проявляются фрагментарно. Национальная система авторского права, закреплённая в Законе Республики Казахстан «Об авторском праве и смежных правах», формально регулирует использование музыкальных произведений в составе аудиовизуальных объектов, однако на практике отсутствует единая цифровая инфраструктура учёта лицензий и метаданных. Это приводит к тому, что управление музыкальными правами осуществляется преимущественно через разрозненные договорные механизмы, а продюсер вынужден выполнять функции координатора между композиторами, правообладателями, студиями и дистрибьюторами без опоры на системные инструменты контроля.

Отсутствие интегрированного продюсерского контура управления правами особенно заметно на этапе дистрибуции казахстанских фильмов через международные платформы, где требуется строгое соответствие стандартам лицензирования и прозрачность происхождения музыкального контента. Недостаточная проработка этих вопросов на стадии предпродакшена осложняет последующую монетизацию проектов и ограничивает возможности вторичного использования саундтреков.

Таким образом, сопоставление зарубежных исследований DRM-систем (Ciriello et al.), концепций музыкального менеджмента (Pushmin) и правовых трансформаций в сфере интеллектуальной собственности (Lisachenko) выявляет методологический разрыв между технологическими и управленческими подходами. Данный разрыв подтверждается и в работах Lawrence Lessig, который подчёркивает, что в условиях цифровой экономики авторское право утрачивает эффективность без институциональных посредников, способных координировать интересы платформ, правообладателей и производителей контента (Lessig 112). По мнению исследователя, цифровая среда требует перехода от формального правового регулирования к гибридным моделям управления, основанным на стратегических управленческих решениях и межсекторном взаимодействии.

В казахстанском научном дискурсе управление интеллектуальной собственностью в кинопроизводстве рассматривается как комплексный управленческий процесс, включающий планирование, контроль, создание и распространение аудиовизуального продукта. Отмечается, что результат интеллектуальной творческой деятельности охватывает не только юридические аспекты авторства, но и организационные механизмы производства и эксплуатации фильма, что требует системной координации всех участников проекта (Найзабеков 146). Данный подход подтверждает выводы настоящего исследования о необходимости институционализации продюсерской функции в управлении музыкальным контентом и правами, особенно в условиях цифровой трансформации кинорынка.

На этом основании в рамках настоящего исследования продюсер рассматривается как системный менеджер музыкальных прав, обеспечивающий интеграцию творческих, правовых и экономических параметров проекта.

В существующих моделях отсутствует целостное представление о продюсерском управлении музыкальным контентом как интегративном процессе, объединяющем творческие, юридические и экономические параметры кинопроизводства.

В рамках настоящего исследования предлагается рассматривать продюсера как системного менеджера музыкальных прав, отвечающего не только за художественную интеграцию музыки в фильм, но и за выбор лицензионных моделей, структурирование правоотношений, контроль метаданных и стратегию дальнейшей коммерциализации аудиовизуального продукта. Такое понимание позволяет переосмыслить управление музыкальным контентом как непрерывный процесс, охватывающий весь жизненный цикл кинопроекта — от концепции и производства до цифровой дистрибуции и архивирования.

Результаты

Проведённый анализ нормативных источников, научных публикаций и управленческих практик в сфере музыкального и кинопроизводства позволяет выявить ряд системных проблем, характерных для управления музыкальным контентом и правами в казахстанском кинопроизводстве, а также определить возможные направления их решения на продюсерском уровне.

В результате исследования установлено, что управление музыкальными правами в составе кинопроектов в Казахстане характеризуется фрагментарностью и отсутствием единого управленческого контура. Музыкальный контент, несмотря на его значимость для художественной и коммерческой составляющих фильма, часто рассматривается как вторичный элемент, а работа с правами осуществляется постфактум, после завершения основных производственных этапов.

Первая группа проблем связана с фрагментацией прав и метаданных. Как показывают зарубежные исследования, несоответствие данных о правообладателях и условиях использования музыкальных произведений приводит к утрате части доходов и усложняет лицензионные процедуры (Ciriello et al 11-13). Аналогичная ситуация наблюдается и в казахстанской практике, где информация о музыкальных правах фиксируется в разрозненных договорах и не интегрируется в единую систему управления проектом.

Вторая группа проблем носит управленческий характер и обусловлена

Рис. 1. Интеграционная модель управления музыкальными правами (на основе сопоставления зарубежных и отечественных источников).

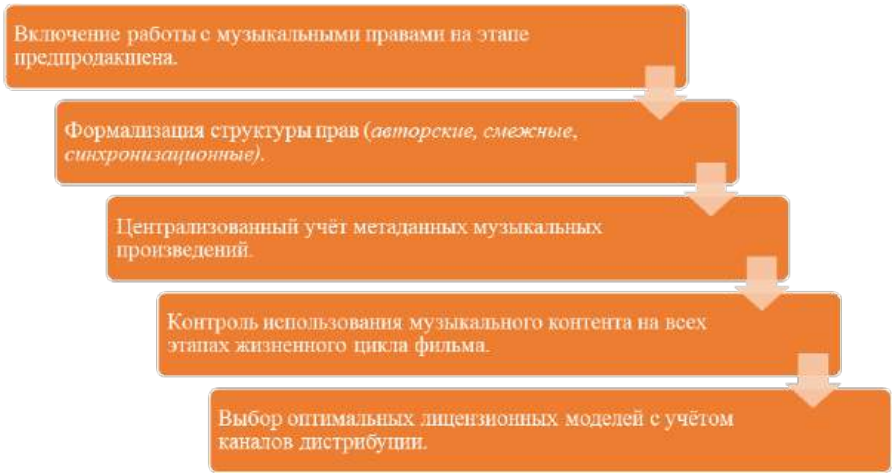


Рис. 2. Интегрированная продюсерская модель управления музыкальным контентом и правами в кинопроизводстве.

неопределённостью роли продюсера в сфере музыкальных прав. В существующих моделях продюсер выступает преимущественно как координатор производственного процесса, тогда как функции стратегического управления лицензированием, контролем использования музыкального материала и планированием его дальнейшей коммерциализации остаются неформализованными. В результате управленческие решения принимаются ситуативно, без долгосрочной стратегии, что повышает риски правовых конфликтов и ограничивает потенциал монетизации музыкального контента.

Третья группа проблем связана с вызовами цифровой дистрибуции. как системный процесс, включающий стадии создания, обработки, распространения и продвижения продукта (Pushmin 42-47). Результаты настоящего исследования показывают, что в кинопроизводстве данный процесс должен быть дополнен управлением правами и лицензированием, интегрированными в общую продюсерскую модель проекта.

В рамках исследования формализована отинтегрированная продюсерская модель музыкальным контентом и правами в кинопроизводстве (см.рис. 2), в которой продюсер выступает центральным координатором всех процессов, связанных с использованием музыки (см. таб. 1).

Данная таблица демонстрирует, что

Таблица 1. Сравнительная таблица моделей управления музыкальными правами

Параметры	**Традиционная модель**	**Платформенная модель**	**Продюсерская интегрированная модель**
Доминирующий фокус управления	Право	Технологии	Управление (менеджмент)
Роль продюсера	Ограниченная	Косвенная	Ключевая
Учёт метаданных	Фрагментарный	Частично автоматизированный	Централизованный
Лицензирование	Реактивное	Стандартизированное	Стратегическое
Прозрачность выплат	Низкая	Средняя	Высокая
Потенциал монетизации	Ограниченный	Средний	Расширенный

Рис. 3. Основные направления совершенствования управления музыкальным контентом и правами в казахстанском кинопроизводстве.

Распространение казахстанских фильмов через международные платформы требует строгого соблюдения стандартов лицензирования и прозрачности происхождения музыкального контента. Отсутствие унифицированных процедур оформления прав на этапе предпродакшена затрудняет включение фильмов в глобальные каталоги и снижает их конкурентоспособность на международном рынке (Lisachenko 14-17).

Сопоставление зарубежных и отечественных источников позволило установить, что наиболее эффективные модели управления музыкальными правами строятся на интеграции трёх уровней (см.рис. 1).

В исследованиях, посвящённых blockchain-ориентированным DRM-системам, подчёркивается, что технологические решения способны повысить прозрачность лицензирования и автоматизировать распределение роялти (Ciriello et al 14-16). Однако полученные результаты показывают, что без активного участия продюсера как субъекта управления данные инструменты остаются вспомогательными и не формируют целостной стратегии работы с музыкальным контентом.

С позиции музыкального менеджмента музыкальное производство трактуется интеграция управленческих, правовых и технологических элементов позволяет повысить эффективность работы с музыкальным контентом и снизить риски, связанные с лицензированием и распределением доходов.

Результаты исследования позволяют сформулировать основные направления совершенствования управления музыкальным контентом и правами в казахстанском кинопроизводстве (см. рис. 3).

Таким образом, полученные результаты подтверждают целесообразность рассмотрения продюсерского управления музыкальным контентом как самостоятельного направления в системе арт-менеджмента и создают основу для дальнейшей разработки практико-ориентированных рекомендаций в сфере кинопроизводства Республики Казахстан.

Основные положения

В результате проведённого исследования сформулированы основные положения, обладающие научной новизной и отражающие вклад автора в развитие теории и практики управления музыкальным контентом и правами в кинопроизводстве.

А. Музыкальный контент в кинопроизводстве должен

рассматриваться как самостоятельный объект продюсерского управления, а не как вспомогательный художественный элемент

В рамках исследования обосновано, что музыкальный контент в структуре кинопроекта выполняет не только эстетическую и драматургическую функцию, но и формирует самостоятельную экономико-правовую подсистему, включающую авторские и смежные права, лицензионные отношения и потенциал вторичной монетизации. В отличие от традиционного подхода, при котором управление музыкальными правами осуществляется эпизодически и постфактум, предлагается рассматривать музыкальный контент как стратегический ресурс, требующий системного управленческого сопровождения на всех стадиях жизненного цикла фильма.

Данное положение расширяет представления музыкального менеджмента, в котором музыка трактуется преимущественно как продукт индустрии звукозаписи (Pushmin 42-44), и дополняет исследования в области цифрового DRM, где внимание сосредоточено на технологических аспектах защиты прав (Ciriello et al 14-16).

B. Продюсер в кинопроизводстве выполняет функцию системного менеджера музыкальных прав, интегрирующего творческие, правовые и экономические параметры проекта

Одним из ключевых результатов исследования является концептуализация роли продюсера как центрального субъекта управления музыкальным контентом и правами. В отличие от существующих моделей, где продюсер рассматривается преимущественно как координатор производственного процесса, в данной работе он определяется как системный менеджер музыкальных прав, принимающий решения о:

- выборе лицензионных моделей использования музыки;
- структурировании правоотношений между авторами, исполнителями и правообладателями;
- включении музыкального контента в стратегию дистрибуции и монетизации фильма;
- контроле соблюдения лицензионных условий на всех этапах использования аудиовизуального произведения.

Это положение восполняет выявленный в научной литературе разрыв между технологическими моделями управления правами и управленческими концепциями музыкального производства, где субъект принятия решений остаётся недостаточно артикулированным (Hesmondhalgh 84; Towse 41).

C. Эффективное управление музыкальными правами в кинопроизводстве требует перехода от реактивных договорных практик к проактивной продюсерской модели, встроенной в этап предпродакшена

Исследование показывает, что наибольшие правовые и экономические риски возникают в тех проектах, где работа с музыкальными правами начинается после завершения съёмочного процесса. В этой связи обоснована необходимость переноса ключевых управленческих решений, связанных с музыкальным контентом, на ранние стадии проекта - этапы разработки концепции и предпродакшена.

Проактивная модель предполагает предварительное определение структуры прав, каналов использования музыкального материала, требований платформенной дистрибуции и механизмов отчётности. Такой подход согласуется с зарубежными исследованиями, указывающими на необходимость синхронизации лицензионных процедур с производственным циклом

аудиовизуального контента (Sharpe 21-24; Ciriello et al 11-13), и адаптируется к условиям казахстанского правового поля.

D. Цифровые DRM- и платформенные решения могут быть эффективны только при их включении в управленческий контур продюсерской деятельности

На основе анализа зарубежных исследований установлено, что цифровые технологии - включая распределённые реестры, автоматизированные системы учёта метаданных и смарт-контракты - способны повысить прозрачность лицензирования и распределения вознаграждений. Однако без управленческой интеграции данные инструменты остаются фрагментарными и не обеспечивают системного эффекта.

В рамках настоящего исследования доказывается, что технологические решения должны рассматриваться не как автономные инструменты, а как элементы продюсерской инфраструктуры управления правами. Продюсер в данной модели выступает связующим звеном между технологическими платформами, правообладателями и дистрибуторами, обеспечивая согласование интересов и контроль использования музыкального контента на протяжении всего жизненного цикла фильма.

E. Для казахстанского кинопроизводства актуальна разработка интегрированной продюсерской модели управления музыкальными правами, адаптированной к национальному правовому и институциональному контексту

Исследование показывает, что прямое заимствование зарубежных моделей управления музыкальными правами без учёта особенностей национальной правовой системы и структуры рынка является ограниченно эффективным. В условиях Казахстана, где сосуществуют коллективные и индивидуальные формы управления правами, продюсерская модель должна учитывать специфику договорных практик, институциональные ограничения и уровень цифровой зрелости отрасли.

В этой связи в работе обоснована необходимость формирования адаптированной продюсерской модели, ориентированной на интеграцию международных управленческих практик с действующим законодательством Республики Казахстан и реальными условиями функционирования кинорынка.

F. Продюсерское управление музыкальным контентом формирует дополнительную ценность аудиовизуального проекта и расширяет его экономический потенциал

Заключительное положение состоит в том, что системное управление музыкальным контентом и правами позволяет рассматривать музыку не только как часть художественной концепции фильма, но и как источник дополнительной стоимости. Планирование вторичной монетизации, контроль использования саундтреков и интеграция музыкального контента в цифровые экосистемы расширяют экономический потенциал кинопроекта и повышают его устойчивость в условиях цифровой экономики культуры.

Заключение

Проведённое исследование было направлено на анализ продюсерских механизмов управления музыкальным контентом и правами в казахстанском кинопроизводстве в условиях цифровой трансформации аудиовизуальной индустрии. В ходе работы музыкальный контент был рассмотрен не как вспомогательный художественный элемент, а как самостоятельный объект продюсерского управления, включённый в систему правовых, управленческих и экономических отношений кинопроекта.

Результаты исследования подтвердили, что существующая практика работы с музыкальными

правами в казахстанском кинопроизводстве характеризуется фрагментарностью, реактивным характером управленческих решений и отсутствием единого координационного уровня. Музыкальные лицензии, метаданные и вопросы распределения вознаграждений зачастую оформляются несистемно и постфактум, что повышает риски правовых конфликтов, усложняет дистрибуцию фильмов на международных платформах и снижает потенциал вторичной монетизации музыкального контента.

Сопоставление отечественного контекста с зарубежными исследованиями в области цифровых DRM-систем, музыкального менеджмента и управления интеллектуальной собственностью позволило выявить методологический разрыв между технологическими и управленческими подходами. Зарубежные модели, ориентированные на автоматизацию лицензирования и распределение роялти, демонстрируют высокую технологическую эффективность, однако не учитывают в достаточной степени роль продюсера как ключевого субъекта стратегического управления музыкальными правами в аудиовизуальных проектах.

На основе полученных результатов в работе обоснована необходимость перехода к интегрированной продюсерской модели управления музыкальным контентом и правами, предполагающей включение лицензионных и правовых решений на ранних этапах кинопроизводства, централизованный учёт метаданных и стратегическое планирование использования музыкального материала. В рамках данной модели продюсер рассматривается как системный менеджер, обеспечивающий согласование творческих, правовых и экономических параметров проекта на протяжении всего его жизненного цикла - от разработки концепции до цифровой дистрибуции и архивирования.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования полученных выводов при разработке управленческих стратегий кинопроектов, формировании внутренних регламентов продюсерских компаний, а также в образовательных программах по арт-менеджменту и продюсированию. Предложенные положения могут быть адаптированы для анализа конкретных кейсов казахстанского кинопроизводства и использованы при разработке рекомендаций по совершенствованию работы с музыкальными правами в аудиовизуальной сфере.

Перспективы дальнейших исследований связаны с углублённым изучением цифровых инструментов управления музыкальными правами, включая платформенные и распределённые реестры, а также с эмпирическим анализом эффективности продюсерских моделей на примере конкретных кинопроектов. Дополнительного внимания требует исследование институциональных условий внедрения интегрированных систем управления правами в национальном контексте и их влияния на устойчивость экономики культуры в Республике Қазахстан.

Таким образом, представленное исследование вносит вклад в развитие теории арт-менеджмента и продюсерской деятельности, расширяя научное понимание механизмов управления музыкальным контентом и правами в современном кинопроизводстве и создавая основу для дальнейших научных и практико-ориентированных разработок в данной области.

Вклад авторов:

А.Ұ. Асқар – формирование теоретической части текста, работа с источниками и интерпретация полученных данных. Анализ и систематизация материала, исполнение практической части исследования.

А.К. Молдашева – определение концепции исследования, выявление круга задач и разработка методологии исследования. Научное редактирование основного текста и аннотации, консультирование и научное руководство.

Авторлардың үлесі:

А.Ұ. Асқар – мәтіннің теориялық бөлігін қалыптастыру, дереккөздермен жұмыс және алынған мәліметтерді интерпретациялау. Материалды талдау және жүйелеу, зерттеудің практикалық бөлігін орындау.

А.К. Молдашева – зерттеу тұжырымдамасын анықтау, міндеттер ауқымын анықтау және зерттеу әдістемесін әзірлеу. Негізгі мәтінді, аңдатпа мәтінін ғылыми редакциялау, кеңес беру және ғылыми жетекшілік ету.

Authors contribution:

A.U. Askar – formation of the theoretical part of the text, work with sources and interpretation of the data obtained. Analysis and systematization of the material, execution of the practical part of the study.

A.K. Moldasheva – defining the research concept, identifying the scope of tasks and developing research methodology. Scientific editing of the main text, abstract text, consulting and scientific guidance.

Список источников

Галстян, Армен, и др. «Влияние цифровых платформ на защиту интеллектуальной собственности в музыкальной индустрии». *Экономика и управление культурой*, 2024, с. 65–83.

Закон Республики Казахстан «Об авторском праве и смежных правах». Принят 10 июня 1996 г. Информационно-правовая система «Әділет». https://adilet.zan.kz/rus/docs/Z960000006_ (дата обращения: 12.12.2025).

Лисаченко, Владимир. «Трансформация коллективного управления правами в цифровой музыкальной экономике». *Журнал исследований интеллектуальной собственности,* 2022, с. 10–24.

Найзабеков, Азамат. «Актуальные вопросы авторского права в законодательных актах Республики Казахстан, касающихся киноиндустрии». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 8, № 2, 2023, с. 145–160. https://doi.org/10.47940/cajas.v9i2.692

Пушмин, Александр. «Музыкальный менеджмент: производственная система и продвижение в музыкальной индустрии». *Socio-Cultural Management Journal*, т. 6, № 2, 2023, с. 38–52. https://doi.org/10.31866/2709-846X.2.2023.291145

Цириелло, Рафаэль, и др. «Блокчейн-ориентированные системы управления цифровыми правами: принципы проектирования для музыкальной индустрии». *Electronic Markets,* т. 33, 2023, с. 122. https://doi.org/10.1007/s12525-023-00628-5

Hesmondhalgh, David. *The Cultural Industries*. London, SAGE Publications, 2019.

Lessig, Lawrence. *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*. New York, Penguin Press, 2004.

Page, Will. “Music Copyright and the ‘Value Gap’ Problem.” *Pivotal Economics,* 2023, https://pivotaleconomics.com/undercurrents/music-copyright-2023 (дата обращения: 14.12.2025).

Sharpe, Nicholas. “The Evolution and Consequences of Digital Rights Management in Creative Industries.” *Legal Studies,* 2021, pp. 1–28.

Towse, Ruth. *A Textbook of Cultural Economics*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

References

Ciriello, Rafael, et al. "Blockchain-Oriented Digital Rights Management Systems: Design Principles for the Music Industry." *Electronic Markets,* vol. 33, 2023, pp. 1–22. https://doi.org/10.1007/s12525-023-00628-5

Galstyan, A., et al. "The Impact of Digital Platforms on Intellectual Property Protection in the Music Industry." *Economics and Management of Culture*, 2024, pp. 65–83. (In Russian)

Hesmondhalgh, David. *The Cultural Industries*. London, SAGE Publications, 2019.

Lessig, Lawrence. *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*. New York, Penguin Press, 2004.

Lisachenko, V. "Transformation of Collective Rights Management in the Digital Music Economy." *Journal of Intellectual Property Studies*, 2022, pp. 10–24. (In Russian)

Nayzabekov, A. "Current Issues of Copyright in the Legislative Acts of the Republic of Kazakhstan Concerning the Film Industry." *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 8, no. 2, 2023, pp. 145–160. https://doi.org/10.47940/cajas.v9i2.692 (In Russian)

Page, Will. "Music Copyright and the 'Value Gap' Problem." *Pivotal Economics,* 2023, https://pivotaleconomics.com/undercurrents/music-copyright-2023 Accessed 14 Dec. 2025.

Pushmin, A. "Music Management: Production Systems and Promotion in the Music Industry." *Socio-Cultural Management Journal*, vol. 6, no. 2, 2023, pp. 38–52. https://doi.org/10.31866/2709-846X.2.2023.291145 (In Russian)

Sharpe, N. "The Evolution and Implications of Digital Rights Management in Creative Industries." *Legal Studies*, 2021, pp. 1–28.

Towse, Ruth. *A Textbook of Cultural Economics*. Cambridge University Press, 2010.

"Law of the Republic of Kazakhstan 'On Copyright and Related Rights.'" Adilet Information and Legal System, https://adilet.zan.kz/rus/docs/Z960000006_ Accessed 12 Dec. 2025. (In Russian)

Асқар Аңсар
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы қ., Қазақстан)

Молдашева Анар
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы қ., Қазақстан)

ҚАЗАҚСТАНДЫҚ КИНОӨНДІРІСТЕГІ МУЗЫКАЛЫҚ КОНТЕНТ ПЕН ҚҰҚЫҚТАРДЫ БАСҚАРУДЫҢ ПРОДЮСЕРЛІК ТЕТІКТЕРІ

Аңдатпа. Зерттеудің өзектілігі аудиовизуалдық индустрияның цифрлық трансформациясымен және киноөндірісіндегі музыкалық контентті пайдалану механизмдерінің күрделенуімен айқындалады. Платформалық дистрибуцияның қарқынды өсуі мен аудиовизуалдық туындылардың трансшекаралық айналымының кеңеюі жағдайында музыкалық құқықтардың фрагментациясы, лицензиялау рәсімдерінің жеткіліксіз ашықтығы және интеграцияланған басқару модельдерінің болмауы мәселесі ушығып отыр. Аталған мақала цифрлық құқықтарды басқару және музыкалық менеджмент саласындағы заманауи ғылыми зерттеулерді продюсерлік өлшеммен толықтыра отырып жалғастырады. Зерттеудің *мақсаты* – қазақстандық киноөндірістегі музыкалық контент пен құқықтарды басқарудың продюсерлік механизмдерін анықтау және талдау болып табылады. Қойылған мақсатқа жету үшін нормативтік-құқықтық *талдау*, ғылыми жарияланымдардың *контент-талдауы,* халықаралық тәжірибелердің *салыстырмалы зерттеуі* және киножобалар құрамындағы музыкалық өндіріс пен лицензиялау кезеңдерінің құрылымдық талдауын қамтитын аралас әдіснамалық тәсіл қолданылды. Аталған *әдістер* басқарушылық үзілістерді айқындау, проблемаларды жүйелеу және аналитикалық модель қалыптастыру мақсатында пайдаланылды. *Зерттеу нәтижесінде* музыкалық құқықтармен жұмыстың реактивті сипатына, метадеректердің фрагментациясына және продюсерлік функцияның айқындалмауына байланысты қолданыстағы практиканың негізгі шектеулері анықталды. Лицензиялық шешімдерді ерте институционализациялауды, құқықтарды орталықтандырылған есепке алуды және монетизацияны стратегиялық жоспарлауды қамтитын музыкалық контентті басқарудың интеграцияланған продюсерлік моделі әзірленді. Алынған *нәтижелер* DRM-жүйелері мен музыкалық менеджмент саласындағы шетелдік зерттеулер контексінде интерпретацияланып, продюсердің музыкалық құқықтардың жүйелік менеджері ретіндегі рөлін қайта пайымдау қажеттілігі негізделеді. Сонымен қатар, зерттеудің аналитикалық әдістердің басымдығына және кеңейтілген эмпирикалық іріктеменің болмауына байланысты шектеулері атап өтіледі. Қорытындыда ұсынылған модельдің киножобалардың басқарушылық тұрақтылығын арттыру және музыкалық контенттің экономикалық әлеуетін кеңейту тұрғысынан практикалық маңыздылығы көрсетіледі. Мақала арт-менеджмент, продюсерлік қызмет және мәдениет экономикасы саласындағы халықаралық зерттеушілер үшін қызығушылық тудырып, әрі қарайғы пәнаралық зерттеулердің бағыттарын айқындайды.

Түйін сөздер: аудиовизуалдық индустрияның цифрлық трансформациясы, кинопроизводстводағы музыкалық контент, продюсерлік басқару механизмдері, музыкалық құқықтар және лицензиялау, платформалық дистрибуция, DRM-жүйелері, продюсер жүйелік менеджер ретінде, интеграцияланған басқару моделі, мәдениет экономикасы.

Дәйексөз үшін: Аңсар, Асқар және Молдашева Анар. «Қазақстандық кинематографиядағы музыкалық контент пен құқықтарды басқарудың продюсерлік тетіктері». *Central Asian Journal of Art Studies,* т. 11, №1, 2026, 248–265 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1173

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

Askar Ansar
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Moldasheva Anar
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

PRODUCER-LED MECHANISMS FOR MANAGING MUSICAL CONTENT AND RIGHTS IN KAZAKHSTANI FILM PRODUCTION

Abstract. The relevance of this study is determined by the digital transformation of the audiovisual industry and the increasing complexity of mechanisms for using musical content in film production. Against the backdrop of the rapid growth of platform-based distribution and the expansion of cross-border circulation of audiovisual works, issues of fragmented music rights, insufficient transparency of licensing processes, and the absence of integrated management models have become increasingly acute. This article extends contemporary research in digital rights management and music management by introducing a producer-centered perspective. *The purpose* of the study is to identify and analyze producer-driven mechanisms for managing musical content and rights in Kazakhstani film production. To achieve this objective, a mixed-methods approach was employed, including legal and regulatory analysis, content analysis of academic publications, comparative examination of international practices, and structural analysis of the music production and licensing stages within film projects. These methods were applied to identify managerial gaps, systematize key challenges, and construct an analytical framework. *The findings* reveal core limitations of current practices, including the reactive nature of music rights management, metadata fragmentation, and ambiguity in the producer's functional role. In response, an integrated producer-led model for managing musical content is proposed, incorporating early institutionalization of licensing decisions, centralized rights accounting, and strategic monetization planning. *The results* are interpreted in the context of international scholarship on DRM systems and music management, substantiating the need to reconceptualize the producer's role as a systemic manager of music rights. The study also acknowledges its limitations, primarily the predominance of analytical methods and the lack of an extensive empirical dataset. In conclusion, the proposed model demonstrates practical value for enhancing the managerial sustainability of film projects and expanding the economic potential of musical content. The article is relevant to international researchers in art management, production, and cultural economics, and it also outlines directions for further interdisciplinary research.

Keywords: digital transformation of the audiovisual industry; musical content in film production; producer-driven management mechanisms; music rights and licensing; platform-based distribution; DRM systems; producer as a systemic manager; integrated management model; cultural economics.

Cite: Askar, Ansar and Moldasheva Anar. «Producer-led mechanisms for managing musical content and rights in kazakhstani film production». *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No. 1, 2026, pp. 248–265, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1173

The authors has read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests

Авторлар туралы мәлімет:

Асқар Аңсар Ұзақбайұлы – Өнертану ғылымдарының магистрі, «Арт-менеджмент және продюсерлеу» кафедрасының оқытушысы, 1 курс докторанты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Асқар Аңсар Ұзақбайұлы – магистр искусствоведческих наук, преподаватель кафедры «Арт-менеджмент и продюсирование», докторант 1 курса, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0002-4839-1429
E-mail: Askarov.ansar.u@gmail.com

Information about the authors:

Askar Ansar U. – Master of Arts, Lecturer at the Department of «Art Management and Producing», 1st-year PhD student, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Молдашева Анар Куангалиевна – Экономика ғылымдарының кандидаты, «Арт-менеджмент және продюсерлеу» кафедрасының профессоры, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Молдашева Анар Куангалиевна – кандидат экономических наук, профессор кафедры «Арт-менеджмент и продюсирование», Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-6747-177X
E-mail: Aing-orr@mail.ru

Moldasheva Anar Kuangaliyevna – Candidate of Economic Sciences, Professor of the Department of Art Management and Producing, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

УДК 008:005
ГРНТИ 13.15.53
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1210

АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ КАК МЕХАНИЗМ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ

[1]Арман Тоқпан, [2]Ермек Скаков

[1,2]Қазахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Қазахстан)

Аннотация. Арт-менеджмент в данном исследовании рассматривается как междисциплинарный механизм, интегрирующий художественные, управленческие и экономические компетенции и обеспечивающий развитие креативных индустрий.

Цель исследования заключается в обосновании арт-менеджмента как стратегического инструмента трансформации художественной деятельности в устойчивые креативные продукты в условиях Казахстана. Несмотря на актуальность темы, в отечественной науке проблема арт-менеджмента изучена фрагментарно, преимущественно в рамках культурной политики и образовательных практик. Особое внимание уделяется противоречивому влиянию глобализации, которая одновременно расширяет возможности культурных индустрий и усиливает риски утраты культурной идентичности. *Методологическую* основу исследования составляют диалектический, сравнительно-исторический и типологический методы, а также контент-анализ нормативных документов, образовательных программ и статистических данных. *Результаты* исследования показывают, что креативные индустрии Казахстана демонстрируют устойчивый рост (более 45,5 тыс. субъектов и 143,6 тыс. занятых), однако их вклад в ВВП остаётся на уровне около 1%, что указывает на недостаточную эффективность управленческих механизмов. Выявлены ключевые барьеры развития: дефицит квалифицированных арт-менеджеров, низкий уровень коммерциализации проектов и региональная диспропорция. Сделан вывод о том, что эффективный арт-менеджмент является необходимым условием перехода креативных индустрий к устойчивой модели развития и требует комплексного подхода, включающего развитие образования, институциональной среды и механизмов государственно-частного партнёрства.

Ключевые слова: арт-менеджмент, креативные индустрии, культурная политика, креативная экономика, культурная идентичность, Республика Казахстан, Центральная Азия, глобализация, ЮНЕСКО.

Для цитирования: Тоқпан, Арман, и Ермек Скаков, «Арт-менеджмент как механизм развития креативных индустрий». *Central Asian Journal of Art Studies*, т.11, №1, 2026, с. 266 – 286, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1210

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

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

Введение

В контексте данной работы арт-менеджмент рассматривается как комплексная междисциплинарная область, синтезирующая искусствознание, менеджмент, маркетинг и культурологию. В современных условиях перехода к креативной экономике арт-менеджмент приобретает стратегическое значение не только как инструмент управления художественными проектами, но и как механизм институционального развития креативных индустрий. Следует подчеркнуть, что в условиях перехода к креативной экономике роль профессионального управления в сфере искусства приобретает стратегическое значение.

Как отметил Президент Республики Казахстан К.-Ж. Токаев, «ещё одна точка роста экономики и занятости - это креативная индустрия, которая охватывает медиа, кино, музыку, дизайн, образование, сферу информационных технологий. В современном мире именно «креативное производство», основанное на творческом потенциале и интеллектуальном капитале граждан, служит источником развития по-настоящему инклюзивной экономики» (Токаев 2023). По мнению ряда исследователей, глобализационные процессы оказывают двойственное влияние на культурную сферу: с одной стороны, они открывают новые рынки и каналы распространения художественных продуктов, с другой стороны - усиливают риски унификации и утраты национальной самобытности. В отличие от западных моделей, где арт-менеджмент сформировался как самостоятельная профессиональная область ещё в середине XX века, в отечественной науке данная проблема рассматривалась фрагментарно, преимущественно в рамках культурной политики и управления учреждениями культуры.

Научная значимость исследования определяется необходимостью перехода от фрагментарного рассмотрения арт-менеджмента к его системному осмыслению как механизма развития креативных индустрий.

Согласно концепции О. Н. Астафьевой, культурная идентичность рассматривается как динамичный ресурс модернизации, требующий целенаправленного управленческого воздействия (Астафьева 112). Как отмечает Лига М. Б., глобализационные процессы оказывают двойственное влияние на культурные практики, способствуя как их коммерциализации, так и сохранению локальной уникальности (Лига 78). Данный подход соотносится с позицией ЮНЕСКО по вопросам культурного разнообразия (2005), которая подчёркивает необходимость поддержки культурных индустрий как фактора устойчивого развития (UNESCO 23).

Как отмечает D. Throsby, культурные индустрии представляют собой особую экономическую систему, в которой культурная ценность сочетается с рыночными механизмами (Throsby 2010). В свою очередь, D. Hesmondhalgh рассматривает креативные индустрии как институционально организованную систему производства культурного контента (Hesmondhalgh 2019). Данные подходы позволяют рассматривать арт-менеджмент как ключевой инструмент интеграции культуры и экономики.

В рамках данного исследования автор исходит из предположения, что арт-менеджмент выступает эффективным механизмом развития креативных индустрий в Республике Казахстан, позволяющим конвертировать художественный потенциал в экономическую ценность при сохранении культурной идентичности. В этой связи исследовательская проблема

заключается в наличии противоречия между возрастающей ролью креативных индустрий в социально-экономическом развитии страны и недостаточной институционализацией арт-менеджмента как профессиональной и научной области. Несмотря на очевидность данного тезиса, остаются дискуссионные аспекты, связанные с недостаточной институционализацией профессии, дефицитом квалифицированных кадров и фрагментарностью государственной поддержки.

Необходимо учитывать, что в казахстанском контексте арт-менеджмент развивается в условиях активного создания образовательных программ в ведущих вузах страны - Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (кафедра «Арт-менеджмент и продюсирование»), Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, Казахской национальной академии хореографии, а также формирования креативных хабов в Алматы и Астане. При этом важно подчеркнуть, что анализ показывает: данная закономерность носит не универсальный, а контекстуальный характер, определяемый спецификой постсоветского транзита, национальной культурной политикой и растущим, но всё ещё скромным вкладом креативных индустрий в ВВП страны (менее 1 % по данным на 2023-2025 гг.).

Согласно результатам эмпирических наблюдений и анализа нормативно-правовой базы Республики Казахстан, количество зарегистрированных субъектов креативных индустрий превысило 45,5 тыс., а численность занятых в секторе достигла 143 тыс. человек, при этом наблюдается устойчивый рост. Исходя из вышеизложенного, формулируется исследовательский вопрос: каким образом арт-менеджмент может выступать эффективным механизмом развития креативных индустрий в Республике Казахстан в условиях институционального становления и глобализационных вызовов? В настоящем исследовании предпринята попытка раскрыть роль арт-менеджмента как интегрального инструмента, сочетающего художественно-творческие, организационно-управленческие и экономические компетенции.

Цель исследования заключается в теоретическом обосновании арт-менеджмента как стратегического механизма развития креативных индустрий Казахстана.

Авторская гипотеза заключается в предположении о том, что эффективный арт-менеджмент способствует трансформации традиционных форм искусства в конкурентоспособные креативные продукты, особенно в условиях глобализационных вызовов и активного развития креативной экономики Казахстана.

Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи: проанализировать теоретические подходы к арт-менеджменту, выявить особенности его развития в Казахстане и определить ключевые институциональные ограничения креативных индустрий. Анализ позволяет заключить, что арт-менеджмент в современных условиях выступает не просто инструментом управления художественными процессами, а стратегическим механизмом развития креативных индустрий, способным обеспечить конвергенцию творческого потенциала и экономической эффективности.

Научная новизна исследования заключается в рассмотрении арт-менеджмента как интегративного механизма развития креативных индустрий, функционирующего на стыке культурной политики, образования и предпринимательства. В рамках данного исследования автор исходит из предположения, что именно комплексное развитие арт-менеджмента

в Республике Казахстан позволит существенно усилить вклад креативного сектора в национальную экономику и укрепить культурную идентичность страны в условиях глобализации. Несмотря на очевидность данного тезиса, остаются дискуссионные аспекты, связанные с недостаточной институционализацией профессии, дефицитом специализированных кадров и необходимостью более тесной координации между государственными органами, образовательными учреждениями и субъектами креативных индустрий. При этом важно подчеркнуть, что в казахстанском контексте решение этих задач приобретает особуюактуальность в свете задач по диверсификации экономики и развитию креативной экономики.

Обобщая сказанное, отметим, что в настоящем исследовании предпринята попытка раскрыть роль арт-менеджмента как интегрального механизма трансформации традиционных форм искусства в конкурентоспособные креативные продукты. Автор полагает, что дальнейшее развитие данной сферы требует системного подхода, сочетающего государственную поддержку, совершенствование образовательных программ и международное сотрудничество.

Методы исследования

Методологическую основу настоящего исследования составляет комплекс общенаучных и специальных методов, позволяющих обеспечить системность, объективность и достоверность полученных результатов. В рамках исследования используется комбинированный методологический подход, ориентированный на анализ арт-менеджмента как многоуровневой системы, функционирующей в институциональном, экономическом и культурном измерениях.

В качестве базового применялся диалектический метод, который позволил рассмотреть арт-менеджмент в единстве противоположностей - как творческий и одновременно экономический феномен, как процесс и как результат управленческой деятельности. Применение диалектического метода позволило выявить противоречия между глобальными тенденциями развития креативных индустрий и национально-культурной спецификой Казахстана, а также определить возможности их синтеза в рамках национальной модели.

Для анализа исторического становления и эволюции арт-менеджмента был использован сравнительно-исторический метод. Данный метод применялся для сопоставления этапов формирования арт-менеджмента в западноевропейской, североамериканской и постсоветской традициях. Он дал возможность сопоставить этапы формирования арт-менеджмента в западноевропейской и североамериканской традициях с процессами, происходящими в постсоветском пространстве, в частности в Республике Казахстан. В результате применения данного метода установлено, что развитие арт-менеджмента в Казахстане носит контекстуальный характер и определяется особенностями институционального становления и культурной политики.

Типологический метод применялся для классификации моделей арт-менеджмента, выделения основных типов управленческих практик в креативных индустриях (проектный, институциональный, предпринимательский, кураторский) и их адаптации к казахстанским условиям. Использование типологического метода позволило систематизировать модели арт-менеджмента и выявить их применимость в национальном контексте. Следует отметить, что именно типологический анализ помог

выявить специфические особенности казахстанской модели, где арт-менеджмент находится на стадии активной институционализации.

Важным инструментом исследования стал контент-анализ, с помощью которого были изучены:

- нормативно-правовые акты Республики Казахстан (Закон «О культуре», Стратегия развития креативных индустрий до 2030 года, Государственная программа «Цифровой Казахстан» и др.);
- образовательные программы ведущих вузов страны по направлению «Арт-менеджмент» и «Продюсирование»;
- официальные выступления и послания Президента Республики Казахстан К.-Ж. Токаева;
- отчёты международных организаций (ЮНЕСКО, British Council, World Bank) о состоянии креативных индустрий в Центральной Азии.

Контент-анализ позволил выявить ключевые направления государственной политики в сфере креативных индустрий и определить степень институциональной поддержки арт-менеджмента. Сравнительный метод использовался для сопоставления казахстанского опыта с практиками Республики Корея, Великобритании, Грузии и Узбекистана. В рамках сравнительного анализа были выделены успешные модели взаимодействия государства и креативного сектора, а также механизмы поддержки арт-менеджмента.

Согласно результатам эмпирических наблюдений, проведённых автором в 2023–2025 годах (участие в работе креативных хабов Алматы и Астаны, анализ деятельности независимых арт-пространств и фестивалей), данная закономерность подтверждается тем, что успешные кейсы арт-менеджмента в Казахстане чаще всего возникают на стыке государственного, частного и общественного секторов. Эмпирические наблюдения использовались для верификации теоретических положений исследования и подтверждения выявленных закономерностей.

Необходимо учитывать, что в контексте данной работы применялся также системно-структурный анализ, позволивший представить арт-менеджмент как открытую систему, включающую субъект управления, объект управления, цели, методы, ресурсы и результат. Системно-структурный подход позволил определить внутренние взаимосвязи элементов арт-менеджмента и их роль в развитии креативных индустрий. При этом важно подчеркнуть, что методологический инструментарий исследования был ориентирован не только на описание существующего положения, но и на выработку практических рекомендаций.

Методологическая база исследования также опирается на подходы культурной экономики, разработанные в трудах R. Towse и D. Throsby, что позволило интерпретировать креативные индустрии как экономически значимый сектор.

Обобщая сказанное, отметим, что сочетание перечисленных методов обеспечило многоаспектность исследования и позволило верифицировать авторскую гипотезу о том, что эффективный арт-менеджмент является ключевым механизмом развития креативных индустрий в Республике Казахстан. Применение указанных методов позволило обеспечить обоснованность выводов и их привязку к эмпирическим данным и аналитическим результатам исследования. Результаты анализа позволили прийти к выводу, что выбранная методология адекватна поставленным задачам и способствует получению научно обоснованных выводов, имеющих как теоретическую, так и прикладную значимость. Проблема дальнейшего методологического совершенствования изучения арт-менеджмента в национальном контексте

остаётся открытой и требует уточнения в последующих исследованиях.

Результаты исследования

Результаты проведённого исследования свидетельствуют о том, что арт-менеджмент действительно выступает одним из ключевых механизмов развития креативных индустрий, однако его эффективность в казахстанском контексте определяется степенью институционализации и интеграции с государственной культурной политикой. Полученные результаты основаны на анализе статистических данных, нормативно-правовой базы и эмпирических наблюдений, что обеспечивает их обоснованность и достоверность. В рамках данного исследования автор исходит из предположения, что именно профессиональный арт-менеджмент способен обеспечить переход от традиционных форм художественной деятельности к устойчивым креативным бизнес-моделям.

Согласно результатам эмпирических наблюдений и анализа официальной статистики, креативные индустрии Казахстана демонстрируют устойчивый рост. По данным Министерства культуры и информации Республики Казахстан на март 2025 года, количество зарегистрированных субъектов креативных индустрий превысило 45,5 тыс., а численность занятых в секторе достигла 143,6 тыс. человек. За последний год оба показателя выросли на 15 %. Более 50 % субъектов сосредоточено в Алматы и Астане, при этом 70 % из них функционируют в форме индивидуального предпринимательства (Балаева 2025). Анализ статистических данных позволяет сделать вывод о высокой концентрации креативного сектора в крупнейших городах страны и преобладании малого предпринимательства как организационной формы. Доля валовой добавленной стоимости креативного сектора в ВВП страны составляет около 1 %, что значительно ниже среднемирового уровня (3,1 %) и показателей развитых стран (США - 5,3 %, Япония - 7 %) (AIFC, 2025).

Данный вывод согласуется с исследованиями R. Caves, который отмечает, что креативные индустрии требуют специализированных управленческих моделей из-за высокой неопределённости спроса и специфики культурного продукта (Caves 2000).

Для наглядности представим ключевые статистические показатели в табличной форме:

Анализ представленных данных показывает, что развитие креативных индустрий в Казахстане носит

Таблица 1. Динамика развития креативных индустрий в Республике Казахстан (2018-2025 гг.)

Показатель	2018	2023	2024–2025	Рост за по-следний год
Количество субъектов	17 581	~40 000	45 500-46 667	+15-17 %
Численность занятых, тыс. чел.	–	–	143,6	+15 %
Доля в ВВП, %	–	~1 %	1%	стабильно
Валовая добавленная стоимость, млрд тенге	–	1 200	–	3,2 раза с 2017 г.

Источники: данные Министерства культуры и информации РК, AIFC Review (2025), Bureau of National Statistics.

контекстуальный характер и зависит от институциональной среды.

Следует отметить, что анализ показывает: данная закономерность носит не универсальный, а контекстуальный характер. В отличие от западных стран, где арт-менеджмент опирается на развитую рыночную инфраструктуру и частное финансирование, в Казахстане преобладает смешанная модель с доминирующей ролью государства, что напрямую влияет на характер управленческих практик.

В отечественной науке проблема арт-менеджмента и креативных индустрий рассматривалась фрагментарно. Анализ научной литературы позволил выявить ограниченность существующих исследований и необходимость системного подхода к изучению арт-менеджмента. Среди казахстанских исследователей необходимо выделить работы Акботы Едиловой, которая в статье «Уровень развития и будущее арт-менеджмента в Казахстане» подчёркивает, что подготовка специалистов в этой области в КазНАИ им. Т. К. Жургенова позволяет частично закрывать кадровый дефицит, однако требует дальнейшего усиления практической составляющей (Едилова, 2024).

В трудах казахстанских авторов, а также в работах О. Н. Астафьевой подчёркивается, что культурная идентичность выступает важнейшим ресурсом креативной экономики. Данный вывод подтверждает необходимость интеграции культурной политики и арт-менеджмента в рамках развития креативных индустрий. Согласно концепции О. Н. Астафьевой, культурная идентичность рассматривается как динамичный ресурс модернизации, требующий целенаправленного управленческого воздействия (Астафьева 112). Как отмечает Лига М. Б., глобализационные процессы оказывают двойственное влияние на культурные практики, способствуя как их коммерциализации, так и сохранению локальной уникальности (Лига 78). Данный подход соотносится с позицией ЮНЕСКО по вопросам культурного разнообразия (UNESCO, 2005), которая подчёркивает необходимость поддержки культурных индустрий как фактора устойчивого развития.

В контексте данной работы важно подчеркнуть вклад казахстанской государственной политики. Анализ нормативно-правовой базы показал, что в последние годы наблюдается активизация государственной поддержки креативных индустрий. Принятие Закона «О внесении изменений и дополнений в некоторые законодательные акты Республики Казахстан по вопросам поддержки и развития креативных индустрий» (2026) и Концепции развития креативных индустрий на 2021-2025 годы создали нормативную основу для институционализации арт-менеджмента. В частности, предусмотрено создание Фонда поддержки креативных индустрий и центров креативной индустрии в регионах (Токаев 2025; Закон РК 2026).

Несмотря на очевидность данного тезиса, остаются дискуссионные аспекты, связанные с недостаточной квалификацией арт-менеджеров, слабой коммерциализацией художественных проектов и региональной диспропорцией. Полученные результаты показывают, что указанные факторы выступают ключевыми ограничениями развития креативных индустрий в Казахстане. По мнению ряда исследователей, именно дефицит профессиональных арт-менеджеров тормозит переход креативных инициатив из сферы энтузиазма в устойчивый бизнес.

Результаты анализа позволили прийти к выводу, что арт-менеджмент в Казахстане находится на этапе активного становления. Анализ отраслевой структуры показал,

Таблица 2. Сравнение вклада креативных индустрий в ВВП (выборочные страны, %)

Страна	Доля в ВВП, %	Источник
Казахстан	1,0	AIFC, 2025
Италия	2,0	UNESCO
Бразилия	2,2	UNESCO
Канада	4,2	UNESCO
США	5,3	UNESCO
Япония	7,0	UNESCO

Составлено автором на основе данных UNESCO и AIFC (2025).

что наибольшая доля добавленной стоимости формируется в сферах IT и геймдева (38 %), архитектуры, моды и дизайна (24 %), где уже сформированы элементы профессионального управления. Наиболее успешные кейсы наблюдаются в сферах IT и геймдева (38 % добавленной стоимости), архитектуры, моды и дизайна (24 %), где профессиональное управление проектами уже демонстрирует экономическую отдачу. В то же время традиционные виды искусства (музыка, театр, изобразительное искусство) характеризуются более низким уровнем интеграции в креативную экономику, что связано с недостаточной развитостью арт-менеджмента.

Обобщая сказанное, отметим, что проведённый анализ нормативных документов, статистических данных и научной литературы подтверждает авторскую гипотезу, согласно которой эффективный арт-менеджмент выступает механизмом, способным существенно повысить вклад креативных индустрий в социально-экономическое развитие Республики Казахстан. При этом важно учитывать, что дальнейшее развитие требует не только количественного роста субъектов, но и качественного усиления управленческих компетенций. Результаты исследования демонстрируют необходимость системного развития арт-менеджмента как ключевого фактора устойчивого роста креативных индустрий.

Дискуссия

Несмотря на очевидность тезиса о возрастающей роли арт-менеджмента в креативной экономике, остаются дискуссионные аспекты, связанные с его институционализацией и адаптацией к национальному контексту Республики Казахстан. Результаты исследования позволяют перейти от констатации данного тезиса к его критическому осмыслению в контексте выявленных эмпирических и институциональных ограничений. В рамках данного исследования автор исходит из предположения, что эффективный арт-менеджмент способен выступать катализатором перехода от фрагментарных художественных инициатив к устойчивым креативным бизнес-моделям, однако реальные результаты зависят от решения системных противоречий.

С одной стороны, государственная политика демонстрирует заметный прогресс. Принятие налоговых преференций для 40 видов деятельности креативных индустрий, создание креативных хабов и планы по формированию Фонда поддержки креативных индустрий к июлю 2025 года создали благоприятные условия для роста сектора. Анализ нормативно-правовых и статистических данных свидетельствует о положительной динамике институционального развития

креативных индустрий. Согласно результатам эмпирических наблюдений и официальных данных, количество субъектов креативных индустрий выросло на 15-17 % за последний год и достигло 45,5-46,7 тыс., а численность занятых превысила 143 тыс. человек (Министерство культуры и информации РК 2025; AIFC 2025). При этом вклад креативных индустрий в ВВП остаётся на уровне около 1%, что значительно ниже целевых показателей (2% к 2029 году) и среднемирового уровня (3-3,1 %) (AIFC 2025; UNCTAD 2024). Данное несоответствие между количественным ростом и экономической отдачей указывает на наличие структурных ограничений в системе управления креативными индустриями.

Сопоставительный анализ международного опыта позволяет выявить принципиальные различия моделей развития. В отличие от стран с развитой креативной экономикой (Южная Корея, где креативные индустрии обеспечивают до 5,6 % ВВП за счёт сильного арт-менеджмента и государственно-частного партнёрства), в Казахстане преобладает модель с доминирующей ролью государства. Это обусловливает двойственный эффект: с одной стороны — обеспечивает институциональную стабильность, с другой — ограничивает развитие рыночных механизмов и предпринимательских компетенций в сфере арт-менеджмента.

Как подчёркивает T. Flew, развитие креативных индустрий напрямую зависит от баланса между государственной политикой и рыночными механизмами (Flew 2012). В казахстанском контексте данный баланс пока находится в стадии формирования, что подтверждает результаты настоящего исследования.

В трудах казахстанских исследователей данная проблема получает всё большее освещение. Анализ научной литературы подтверждает наличие кадровых и институциональных ограничений развития арт-менеджмента. В частности, Акбота Едилова и Анар Молдашева в работе «Уровень развития и будущее арт-менеджмента в Казахстане» подчёркивают, что подготовка специалистов на кафедре «Арт-менеджмент и продюсирование» КазНАИ им. Т. К. Жургенова позволяет частично решать кадровый вопрос, однако требует значительного усиления практической компоненты и интеграции с реальными проектами креативных индустрий (Едилова, Молдашева 2024). Согласно концепции О. Н. Астафьевой, культурная идентичность рассматривается как динамичный ресурс модернизации, требующий целенаправленного управленческого воздействия (Астафьева 112). Как отмечает Лига М. Б., глобализационные процессы оказывают двойственное влияние на культурные практики, способствуя как их коммерциализации, так и сохранению локальной уникальности (Лига 78). Данный подход соотносится с позицией ЮНЕСКО по вопросам культурного разнообразия (UNESCO 2005), которая подчёркивает необходимость поддержки культурных индустрий как фактора устойчивого развития.

При этом важно подчеркнуть, что анализ показывает: данная закономерность носит не универсальный, а контекстуальный характер. В казахстанских условиях выявленные проблемы носят системный характер и проявляются на институциональном, образовательном и рыночном уровнях. В казахстанских условиях ключевыми барьерами остаются дефицит квалифицированных арт-менеджеров, способных сочетать художественное видение с экономической эффективностью, слабая коммерциализация проектов

Таблица 3. Сравнение целевых и фактических показателей развития креативных индустрий в Казахстане

Показатель	Фактическое зна-чение (2024–2025)	Целевой показа-тель (к 2029 г.)	Разрыв
Доля в ВВП, %	~1 %	2 %	1 п.п.
Количество субъектов	46 667	–	–
Численность занятых, тыс. чел.	143,6	~280-300 (удвоение)	~50 %
Экспорт креативных това-ров/услуг	–	115 млн долл.	–

Составлено авторами на основе данных Министерства культуры и информации РК, AIFC (2025) и Концепции развития креативных индустрий.

и региональная диспропорция (концентрация 60–66 % субъектов в Алматы и Астане). British Council в своём отчёте 2024 года отмечает, что креативные предприятия Казахстана испытывают серьёзные трудности с привлечением impact-инвестиций из-за недостаточной способности артикулировать социокультурную ценность проектов (British Council, 2024). Данный вывод подтверждает необходимость развития компетенций в области стратегического и финансового управления в сфере арт-менеджмента.

Автор полагает, что именно профессиональный арт-менеджмент способен выступить «мостом» между творческим потенциалом и рыночными механизмами. Интерпретация полученных результатов показывает, что ключевым фактором эффективности выступает уровень профессионализации арт-менеджмента. Результаты анализа позволили прийти к выводу, что без системной подготовки арт-менеджеров нового поколения (с акцентом на цифровые компетенции, проектный менеджмент и работу с интеллектуальной собственностью) дальнейший рост креативных индустрий будет носить преимущественно экстенсивный характер.

Необходимо учитывать, что в контексте данной работы дискуссия выходит за рамки чисто экономических показателей. Арт-менеджмент рассматривается также как инструмент культурной политики и формирования международного имиджа страны. Арт-менеджмент должен также решать задачи сохранения культурной идентичности и укрепления soft power Казахстана на международной арене, что особенно актуально в свете планов по продвижению казахстанского контента на глобальные рынки.

Обобщая сказанное, отметим, что проведённое исследование подтверждает авторскую гипотезу о стратегической роли арт-менеджмента, однако выявляет значительные разрывы между нормативными установками и практической реализацией. Дискуссия показала, что ключевым направлением дальнейшего развития является преодоление разрыва между институциональными инициативами и реальной практикой управления в креативных индустриях. Таким образом, анализ позволяет заключить, что дальнейшее развитие требует не только количественного роста инфраструктуры, но и качественного усиления человеческого капитала в сфере арт-менеджмента. Проблема остаётся открытой и требует дальнейшего уточнения через эмпирические исследования и апробацию новых образовательных и институциональных моделей.

Основные положения

В рамках данного исследования автор исходит из предположения, что арт-менеджмент выступает стратегическим механизмом развития креативных индустрий Республики Казахстан, способным обеспечить конвергенцию художественного потенциала и экономической эффективности при сохранении национальной культурной идентичности. Проведённый анализ статистических данных, нормативно-правовой базы и научной литературы позволил сформулировать следующие основные положения.

• Арт-менеджмент в казахстанском контексте носит не универсальный, а ярко выраженный контекстуальный характер. В отличие от западных моделей, где данная сфера опирается преимущественно на рыночные механизмы и частное финансирование, в Республике Казахстан преобладает смешанная модель с ведущей ролью государства. Анализ нормативно-правовой базы показал, что именно государственная поддержка выступает ключевым фактором институционального становления арт-менеджмента. Согласно результатам эмпирических наблюдений и анализа нормативно-правовой базы, именно государственная поддержка (Закон РК о поддержке креативных индустрий 2026 г., Концепция развития креативных индустрий) создаёт фундамент для дальнейшего роста сектора, однако одновременно порождает риски бюрократизации и снижения предпринимательской инициативы;

• Согласно результатам анализа статистических данных, креативные индустрии Казахстана демонстрируют устойчивую положительную динамику: количество субъектов превысило 45,5 тыс., численность занятых достигла 143,6 тыс. человек (рост на 15% за последний год). При этом выявлено, что количественный рост сектора не сопровождается пропорциональным увеличением его вклада в экономику. При этом вклад сектора в ВВП страны остаётся на уровне около 1%, что существенно ниже среднемирового показателя (3,1%) и целевых ориентиров государственной политики (2% к 2029 году). Это свидетельствует о недостаточной эффективности управленческих механизмов и необходимости усиления роли арт-менеджмента. Данное положение подтверждается тем, что наиболее успешные кейсы наблюдаются в сферах IT, геймдева, дизайна и архитектуры, где профессиональный арт-менеджмент уже обеспечивает экономическую отдачу;

• В отечественной науке проблема арт-менеджмента и креативных индустрий рассматривалась фрагментарно. Анализ научной литературы позволил установить отсутствие целостной теоретической модели арт-менеджмента, адаптированной к национальному контексту. Работы казахстанских исследователей (Едилова, Молдашева, Балаева и др.) свидетельствуют о растущем интересе к теме, однако до сих пор отсутствует комплексная теоретическая модель арт-менеджмента, адаптированная к постсоветскому и центральноазиатскому контексту. Согласно концепции О. Н. Астафьевой, культурная идентичность рассматривается как динамичный ресурс модернизации, требующий целенаправленного управленческого воздействия (Астафьева 112). Данный подход подтверждает необходимость интеграции культурной политики и управленческих практик в рамках развития креативных индустрий. Данный подход соотносится с позицией ЮНЕСКО по вопросам культурного разнообразия (UNESCO 2005);

• Авторская гипотеза о том, что эффективный арт-менеджмент является ключевым механизмом

трансформации традиционных форм искусства в конкурентоспособные креативные продукты, получила эмпирическое подтверждение. Результаты исследования показывают, что уровень профессионализации арт-менеджмента напрямую влияет на экономическую эффективность креативных проектов. На наш взгляд, именно этот аспект заслуживает особого внимания, поскольку без системной подготовки арт-менеджеров нового поколения дальнейший рост креативных индустрий будет носить преимущественно экстенсивный характер;

• Необходимо учитывать, что ключевыми барьерами развития остаются дефицит квалифицированных кадров, слабая коммерциализация художественных проектов, региональная диспропорция и недостаточная интеграция арт-менеджмента в систему высшего образования. Анализ показал, что указанные барьеры носят системный характер и требуют комплексного решения. При этом важно подчеркнуть, что решение этих задач требует комплексного подхода, включающего совершенствование образовательных программ (в первую очередь в КазНАИ им. Т. К. Жургенова), создание механизмов государственно-частного партнёрства и развитие системы impact-инвестиций в креативный сектор.

Обобщая сказанное, отметим, что результаты анализа позволили прийти к выводу, арт-менеджмент в Республике Казахстан находится на этапе активного становления и обладает значительным потенциалом для диверсификации национальной экономики и укрепления культурной идентичности страны.

Результаты исследования подтверждают, что развитие арт-менеджмента является необходимым условием устойчивого роста креативных индустрий.

Анализ позволяет заключить, что дальнейшее развитие данной сферы требует не только количественного роста инфраструктуры и субъектов креативных индустрий, но и качественного усиления человеческого капитала в сфере арт-менеджмента.

В перспективе дальнейшего исследования представляется целесообразным разработать и апробировать авторскую модель подготовки арт-менеджеров с учётом национальных культурных особенностей, а также провести сравнительный анализ опыта Казахстана с практиками других стран Центральной Азии. Данное направление исследования позволит углубить понимание механизмов институционализации арт-менеджмента. Проблема остаётся открытой и требует дальнейшего уточнения через эмпирические исследования и практическую реализацию предлагаемых механизмов.

Заключение

Таким образом, анализ позволяет заключить, что арт-менеджмент выступает стратегическим механизмом развития креативных индустрий в Республике Казахстан, способным обеспечить эффективную конвергенцию художественного потенциала, организационно-управленческих компетенций и экономической отдачи при сохранении национальной культурной идентичности. Полученные результаты исследования подтверждают, что арт-менеджмент является системообразующим фактором развития креативного сектора. В рамках данного исследования автор исходит из предположения, что именно профессиональный арт-менеджмент может стать катализатором перехода креативного сектора от преимущественно энтузиастической стадии к устойчивой и конкурентоспособной модели.

Следует подчеркнуть, что проведённый анализ подтвердил авторскую гипотезу:

эффективный арт-менеджмент способствует трансформации традиционных форм искусства в современные креативные продукты и услуги, обладающие рыночной ценностью. Результаты анализа статистических данных и эмпирических наблюдений показали, что креативные индустрии Казахстана демонстрируют устойчивую положительную динамику. Согласно результатам эмпирических наблюдений и статистических данных, креативные индустрии Казахстана демонстрируют устойчивый рост (количество субъектов превысило 45,5 тыс., численность занятых достигла 143,6 тыс. человек), однако их вклад в ВВП страны остаётся скромным - около 1%, что значительно ниже целевых показателей государственной политики и среднемирового уровня. Данное несоответствие свидетельствует о наличии структурных ограничений, связанных с недостаточной эффективностью управленческих механизмов. Данное положение подтверждается тем, что наиболее успешные практики наблюдаются там, где присутствует системный арт-менеджмент (IT, геймдев, дизайн, архитектура).

Несмотря на очевидность данного тезиса, остаются дискуссионные аспекты, связанные с недостаточной институционализацией профессии, острым дефицитом квалифицированных арт-менеджеров, региональной диспропорцией и слабой коммерциализацией художественных проектов. Выявленные проблемы носят системный характер и требуют комплексного институционального и образовательного решения. В отличие от западных моделей, в казахстанском контексте арт-менеджмент развивается преимущественно в рамках государственно-ориентированной модели, что создаёт как дополнительные возможности государственной поддержки, так и определённые ограничения.

В отечественной науке данная проблема рассматривалась фрагментарно, хотя работы казахстанских исследователей (Едилова, Молдашева, Балаева и др.) свидетельствуют о растущем научном интересе к теме. Анализ научной литературы подтвердил необходимость разработки целостной теоретической модели арт-менеджмента, адаптированной к национальному контексту. Согласно концепции О. Н. Астафьевой, культурная идентичность рассматривается как динамичный ресурс модернизации, требующий целенаправленного управленческого воздействия (Астафьева 112). Данный подход соотносится с позицией ЮНЕСКО по вопросам культурного разнообразия (UNESCO 2005), которая подчёркивает необходимость поддержки культурных индустрий как фактора устойчивого развития.

Автор полагает, что именно этот аспект заслуживает особого внимания: без системной подготовки арт-менеджеров нового поколения, обладающих междисциплинарными компетенциями, дальнейшее развитие креативных индустрий будет носить преимущественно экстенсивный характер. Результаты исследования показывают, что уровень профессионализации арт-менеджмента является ключевым фактором перехода к интенсивной модели развития креативных индустрий. При этом важно подчеркнуть, что решение существующих проблем требует комплексного подхода, включающего совершенствование образовательных программ в ведущих вузах страны (прежде всего в Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова), развитие механизмов государственно-частного партнёрства и создание благоприятной инвестиционной среды.

В целом, результаты исследования соотносятся с ключевыми положениями культурной экономики, согласно которым развитие креативных индустрий невозможно без эффективных управленческих механизмов (Towse 2019).

Обобщая сказанное, отметим, что результаты исследования позволили прийти к выводу о высокой стратегической значимости арт-менеджмента для социально-экономического и культурного развития Республики Казахстан. Таким образом, проведённое исследование подтверждает необходимость системного развития арт-менеджмента как ключевого элемента креативной экономики. В перспективе дальнейшего исследования представляется целесообразным разработать и апробировать авторскую модель подготовки специалистов в сфере арт-менеджмента с учётом национальных культурных особенностей, а также провести сравнительный анализ практик Казахстана и других стран Центральной Азии. Дальнейшие исследования могут быть направлены на эмпирическую верификацию предложенных подходов и разработку прикладных инструментов развития арт-менеджмента. Проблема остаётся открытой и требует дальнейшего уточнения через эмпирические исследования и практическую реализацию предлагаемых механизмов.

Вклад авторов:

А. Қ. Тоқпан – формирование теоретической части текста, работа с источниками и интерпретация полученных данных. Анализ и систематизация материала, исполнение практической части исследования.

Е. Ж. Скаков – определение концепции исследования, выявление круга задач и разработка методологии исследования. Научное редактирование основного текста, текста аннотации, консультирование и научное руководство.

Авторлардың үлесі:

А. Қ. Тоқпан – мәтіннің теориялық бөлігін қалыптастыру, дереккөздермен жұмыс және алынған мәліметтерді интерпретациялау. Материалды талдау және жүйелеу, зерттеудің практикалық бөлігін орындау.

Е. Ж. Скаков – зерттеу тұжырымдамасын анықтау, міндеттер ауқымын анықтау және зерттеу әдістемесін әзірлеу. Негізгі мәтінді, аңдатпа мәтінін ғылыми редакциялау, кеңес беру және ғылыми жетекшілік ету.

Authors contribution:

A. K. Tokpan – formation of the theoretical part of the text, work with sources and interpretation of the data obtained. Analysis and systematization of the material, execution of the practical part of the study.

Y. Zh. Skakov – defining the research concept, identifying the scope of tasks and developing research methodology. Scientific editing of the main text, abstract text, consulting and scientific guidance.

Список источников

Астафьева, Ольга. “Национальная и культурная идентичность в условиях глобализации: сложный вектор развития”. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*, 2016, № 2, сс. 108–120.

Балаева, Аида. *Креативные индустрии Казахстана: статистический обзор.* – Астана: Министерство культуры и информации Республики Казахстан, 2025.

Едилова, Акбота, Молдашева, Анар. “Уровень развития и будущее арт-менеджмента в Казахстане”. *Central Asian Journal of Art Studies,* 2024, Т. 9, № 1, сс. 191–208. DOI: https://doi.org/10.47940/cajas.v9i1.709

Закон Республики Казахстан «О внесении изменений и дополнений в некоторые законодательные акты Республики Казахстан по вопросам поддержки и развития креативных индустрий», 2026.

Лига, Марина. *Глобализация и культурные практики: двойственное влияние на локальную идентичность*, 2018.

Министерство культуры и информации Республики Казахстан. *Отчёт о развитии креативных индустрий за 2024–2025 гг.* Астана, 2025.

Токаев, Касым-Жомарт. “Послание Президента Республики Казахстан”. 2023. – URL: https://www.akorda.kz/ru/addresses Дата обращения: 12.02.2026.

Токаев, Касым-Жомарт. *Выступление на расширенном заседании Правительства,* 2025.

AIFC (Astana International Financial Centre). *Creative Industries in Kazakhstan: Trends and Prospects.* – Astana, 2025. – URL: https://aifc.kz/download/creative-industries-of-kazakhstan-trends-and-prospects/ Дата обращения: 15.02.2026.

British Council. *Impact Investing in the Creative Industries in Kazakhstan: A New Approach for Assessing Creative Enterprises to Attract Impact Investment.* – 2025. – URL: https://kazakhstan.britishcouncil.org

UNESCO. *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions.* Paris: UNESCO, 2005. URL: https://unesdoc.unesco.org Дата обращения: 17.12.2025.

United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD). *Creative Economy Outlook* 2024. Geneva: UNCTAD, 2024.

Caves, Richard E. *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce.* Harvard University Press, 2000.

Flew, Terry. The *Creative Industries: Culture and Policy.* SAGE, 2012.

Hesmondhalgh, David. *The Cultural Industries.* 4th ed., SAGE, 2019.

Throsby, David. *Economics and Culture.* Cambridge University Press, 2001.

Throsby, David. *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge University Press, 2010.

Towse, Ruth. *A Textbook of Cultural Economics*. Cambridge University Press, 2019.

References

AIFC (Astana International Financial Centre). *Creative Industries in Kazakhstan: Trends and Prospects*. 2025, https://aifc.kz/download/creative-industries-of-kazakhstan-trends-and-prospects/. Accessed: 15.02.2026. (In Russian)

Astafyeva, Olga. "Natsionalnaya i kulturnaya identichnost v usloviyakh globalizatsii: slozhnyy vektor razvitiya" ["National and Cultural Identity in the Context of Globalization: A Complex Vector of Development."] *Vestnik of Moscow State University of Culture and Arts*, no. 2, 2016, pp. 108–120. (In Russian)

Balayeva, Aida. *Kreativnyye industrii Kazakhstana: statisticheskiy obzor [Creative Industries of Kazakhstan: Statistical Review.]* Ministry of Culture and Information of the Republic of Kazakhstan, 2025. (In Russian)

British Council. *Impact Investing in the Creative Industries in Kazakhstan: A New Approach for Assessing Creative Enterprises to Attract Impact Investment*. 2025, https://kazakhstan.britishcouncil.org.

Caves, Richard E. *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*. Harvard University Press, 2000.

Yedilova, Akbota, Moldasheva, Anar. “Uroven razvitiya i budushcheye art-menedzhmenta v Kazakhstane” [“The Level of Development and the Future of Art Management in Kazakhstan.”] *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 9, no. 1, 2024, pp. 191–208. https://doi.org/10.47940/cajas.v9i1.709 (In Russian)

Flew, Terry. *The Creative Industries: Culture and Policy*. SAGE, 2012.

Hesmondhalgh, David. *The Cultural Industries*. 4th ed., SAGE, 2019.

Liga, Marina. *Globalizatsiya i kulturnyye praktiki: dvoystvennoye vliyaniye na lokalnuyu identichnost [Globalization and Cultural Practices: Dual Influence on Local Identity.]* 2018. (In Russian)

Ministerstvo kultury i informatsii Respubliki Kazakhstan. *Otchet o razvitii kreativnykh industriy za 2024–2025 gg*.

[Ministry of Culture and Information of the Republic of Kazakhstan. *Report on the Development of Creative Industries for 2024–2025.]* 2025. (In Russian)

Tokayev, Kasym-Zhomart. “Poslaniye Prezidenta Respubliki Kazakhstan” [“Address of the President of the Republic of Kazakhstan.”] 2023, https://www.akorda.kz/ru/addresses Accessed: 12.02.2026.

Tokayev, Kasym-Zhomart. *Vystupleniye na rasshirennom zasedanii Pravitelstva [“Speech at the Extended Government Meeting.”]* 2025. (In Russian)

Throsby, David. *Economics and Culture*. Cambridge University Press, 2001.

Throsby, David. *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge University Press, 2010.

Towse, Ruth. *A Textbook of Cultural Economics*. Cambridge University Press, 2019.

UNESCO. *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. UNESCO, 2005, https://unesdoc.unesco.org Accessed: 17.12.2025.

United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD). *Creative Economy Outlook 2024*. UNCTAD, 2024.

Тоқпан Арман, Скаков Ермек
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы қ., Қазақстан)

АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ КРЕАТИВТІ ИНДУСТРИЯЛАРДЫ ДАМЫТУ МЕХАНИЗМІ РЕТІНДЕ

Аңдатпа. Аталған зерттеуде арт-менеджмент креативті индустрияларды дамытуға бағытталған, көркемдік, басқарушылық және экономикалық құзыреттерді біріктіретін пәнаралық механизм ретінде қарастырылады. Зерттеудің *мақсаты* – арт-менеджментті Қазақстан жағдайында көркем шығармашылықты тұрақты креативті өнімдерге трансформациялаудың стратегиялық құралы ретінде негіздеу. Тақырыптың өзектілігіне қарамастан, отандық ғылымда бұл мәселе көбіне мәдени саясат және білім беру тәжірибелері аясында фрагментарлы түрде қарастырылған. Жұмыста мәдени салалардың мүмкіндіктерін кеңейтетін және мәдени бірегейлікті жоғалту қаупін арттыратын жаһанданудың қарама-қайшы әсеріне ерекше назар аударылады. Зерттеудің *әдіснамалық* негізін диалектикалық, салыстырмалы-тарихи және типологиялық әдістер, сондай-ақ нормативтік құжаттарды, білім беру бағдарламаларын және статистикалық деректерді контент-талдау құрайды. Зерттеу *нәтижелері* Қазақстандағы креативті индустриялардың тұрақты өсімін (45,5 мыңнан астам субъект, 143,6 мың жұмыспен қамтылған) көрсеткенімен, олардың ЖІӨ-дегі үлесі шамамен 1% деңгейінде қалып отырғанын дәлелдейді, бұл басқару тетіктерінің жеткіліксіз тиімділігін көрсетеді. Негізгі кедергілер ретінде білікті арт-менеджерлердің тапшылығы, жобаларды коммерцияландыру деңгейінің төмендігі және өңірлік теңсіздік анықталды. Зерттеу арт-менеджменттің креативті индустрияларды тұрақты дамытудағы шешуші рөлін айқындай отырып, оны дамыту білім беру жүйесін жетілдіруді, институционалдық қолдауды және мемлекеттік-жекеменшік серіктестік тетіктерін күшейтуді қамтитын кешенді тәсілді қажет етеді деген қорытындыға келді.

Түйін сөздер: арт-менеджмент, креативті индустриялар, мәдени саясат, креативті экономика, мәдени бірегейлік, Қазақстан Республикасы, Орталық Азия, жаһандану, ЮНЕСКО.

Дәйексөз үшін: Арман, Тоқпан және Скаков Ермек. «Арт-менеджмент креативті индустрияларды дамыту механизмі ретінде». *Central Asian Journal of Art Studies,* т.11, №1, 2026, 266-286 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1210

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

Tokpan Arman, Skakov Yermek
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

ART MANAGEMENT AS A MECHANISM FOR THE DEVELOPMENT OF CREATIVE INDUSTRIES

Abstract. This study conceptualizes art management as an interdisciplinary mechanism that integrates artistic, managerial, and economic competencies and plays a strategic role in the development of creative industries.

The *aim* of the research is to substantiate art management as a key instrument for transforming artistic activities into sustainable and competitive creative products within the context of Kazakhstan. Despite the relevance of the topic, art management in Kazakhstani scholarship has been examined fragmentarily, mainly within the framework of cultural policy and educational practices. The study highlights the dual impact of globalization: while it expands market opportunities and distribution channels, it also increases the risks of cultural homogenization and loss of local identity. The *methodological* framework includes dialectical, comparative-historical, and typological approaches, as well as content analysis of legal documents, educational programs, and statistical data. The *findings* indicate that creative industries in Kazakhstan are experiencing steady growth (over 45,500 entities and 143,600 employees), yet their contribution to GDP remains around 1%, reflecting the limited effectiveness of existing management mechanisms. Key barriers identified include a shortage of qualified art managers, low levels of commercialization, and regional disparities in the development of creative industries. The study concludes that effective art management is a critical factor in transitioning creative industries toward a sustainable development model and requires a comprehensive approach combining educational reform, institutional support, and public–private partnerships.

Keywords: art management, creative industries, cultural policy, creative economy, cultural identity, Republic of Kazakhstan, Central Asia, globalization, UNESCO.

Cite: Tokpan, Arman and Skakov Yermek. «Producer-led mechanisms for managing musical content and rights in kazakhstani film production». *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No. 1, 2026, pp. 266 – 286, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1210

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

The author have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests.

Авторлар туралы мәлімет:

Тоқпан Арман Қажымұқанұлы
— Өнертану ғылымдарының магистрі, «Арт-менеджмент және продюсерлеу» кафедрасының оқытушысы, Темірбек Жүргенев атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Тоқпан Арман Қажымұқанұлы
— магистр искусствоведческих наук, преподаватель кафедры «Арт-менеджмент и продюсирование», Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0004-1543-7464
E-mail: armantokpan@gmail.com

Information about the authors:

Tokpan Arman Kazhymukanuly
— Master of Arts, Lecturer at the Department of «Art Management and Producing», Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Скаков Ермек Жанатаевич
— өнер магистрі, «Арт-менеджмент және продюсерлеу» кафедрасының оқытушысы, Темірбек Жүргенев атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Скаков Ермек Жанатаевич —
магистр искусств, преподаватель кафедры «Арт-менеджмент и продюсирование», Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0005-3431-7334
E-mail: ermekskakov@gmail.com

Skakov Yermek Zhanatayevich
— Master of Arts, Lecturer of the Department of «Art Management and Producing», Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

ҒТАМР 18.45.07
ӘОЖ 7.094
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1151

ТЕМІРБЕК ЖҮРГЕНОВ ФЕНОМЕНІ: ҚАЗАҚ МӘДЕНИЕТІ МЕН ӨНЕРІН ЖЕТІЛДІРУДЕГІ КРЕАТИВТІ БАСТАМАЛАРЫ

Шолпан Смайлова[1], Бақыт Нұрпейіс[2]

[1,2]Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)

Аңдатпа. Темірбек Қараұлы Жүргенов – Орталық Азия мен Қазақстандағы мәдениет пен өнердің қалыптасуына өлшеусіз үлес қосқан көрнекті мемлекет және қоғам қайраткері. Ол 1933-1937 жылдары Қазақ АССР Халық ағарту комиссары қызметін атқарып, сауатсыздықты жою, білім беру жүйесін жаңғырту және ұлттық өнерді дамыту бағытында тарихи маңызы зор істер атқарды. Ұлы тұлғаның ел мәдениеті мен өнерін өркендету жолындағы үлкен бастамалары, бүгінгі таңда өз жалғасын тауып жатыр. Сондықтан уақыт алға жылжып, ұрпақтар алмасқан сайын Темірбек Жүргеновтің рухани мұрасын жаңа көзқараста зерттеу тақырыптың өзектілігін арттырады. *Әдістер*: зерттеу жұмысының әдістемелік негізін өнертанушылық ұстанымдармен қатар қайраткердің еңбек жолын талдаудың хронологиялық, тарихи-компаративтік, салыстырмалы-сараптамалық, ғылыми жүйелеу, деректанулық зерттеу әдістерін қолдану арқылы жүргізілді. *Мақсаты*: архивтік құжаттар мен тарихи дереккөздерге сүйене отырып, Темірбек Жүргеновтің қазақ ұлттық мәдениетінің қалыптасуы мен дамуына қосқан үлесін жүйелі әрі ғылыми негізде талдау. *Міндеттері*: Темірбек Жүргеновтің ағартушылық және мәдени-ұйымдастырушылық қызметін жан-жақты қарастырып, ұлттық өнерді кәсіби деңгейге көтерудегі жаңа бастамаларын анықтау. Кеңестік дәуір мен қазіргі кезеңдегі тарихи деректерді салыстыра отырып, қайраткер феноменін ашу. Темірбек Жүргеновтің ұлттық мәдениетті жаңғыртудағы көшбасшылық рөлін айқындап, оның тұлғалық тұғырының қазіргі тәуелсіз Қазақстан мәдениетінде де маңызын жоғалтпағанын зерттеу. *Нәтижелер*: Темірбек Жүргеновтың тікелей бастамасымен қазақ музыкалық драма театры, ұлттық оркестр, опера-балет театры, кино студиялары құрылып, жалпы мәдени өрлеу жүзеге асты. Ол халық шығармашылығын өрістетуге ерекше мән беріп, дарынды тұлғалар Мұхтар Әуезов, Ғабит Мүсірепов, Жұмат Шанин, Бейімбет Майлин, Әбілхан Қастеев сынды тұлғалардың шығармашылық жұмыспен айналасуына мүмкіндік тудырды. *Зерттеудің тәжірибелік маңызы:* Оқырмандар бүгінгі тәуелсіз Қазақстан

жағдайында Темірбек Жүргеновтің идеялары – ұлттық білім мен мәдениетті дамыту, өнерді өрістету – мемлекеттік саясатта өз жалғасын тауып жатқанымен таныса алады. Өнер мен мәдениет саласында Темірбек Жүргеновтың рухани мұрасын зерттеумен айналысып жүрген жас ғалымдар бұл еңбекті қажетіне қарай қолдана алады. Қайраткер мұрасы тек тарихи тағылым емес, қазіргі мәдени өркендеуіміз үшін де сарқылмас қазына екендігіне көз жеткізеді.

Түйін сөздер: қайраткер, ағартушы, мәдениет, әдебиет, білім, ұлттық өнер, музыкалық театр, халық шығармашылығы, тарихи тағлым.

Дәйексөз үшін: Смайлова, Шолпан, және Бақыт Нұрпейіс. "Темірбек Жүргенов феномені: қазақ мәдениеті мен өнерін жетілдірудегі креативті бастамалары". *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol. 11, No. 1, 2026, pp.287–305, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1151

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысы жоқ екенін мәлімдейді.

Кіріспе

Өткен ғасырдың 1930-жылдары еліміздің ағарту, әсіресе білім мен мәдениет саласында терең өзгерістер мен жаңғыру кезеңі басталды. Қазақ ұлтының бай әдеби-мәдени мұрасын әлемге танытып, сапалы түрде сақтау, жаңғырту жұмыстарының қазығы бекітілді. Елдегі мәдени жаңғыру, ұлттық өнерді кәсіби қалыптастыру кезеңі Темірбек Жүргенов қызмет атқарған уақытқа тұспа-тұс келді. Бұл жұмыстардың ең қиыны — ұлттық болмысты айшықтауға тыйым жасаған кеңестік саясат еді.

Қырық жасқа толмайтын ғұмырында Орталық Азиядағы үш республиканың (*Қазақстан, Өзбекстан, Тәжікстан*) білім-мәдениет, ағарту саласына орасан зор еңбек сіңіріп, бүгінгі күнге дейін ғасырға жуық уақытта жалғасып келе жатқан даму даңғылының алғашқы соқпағын салды. Орталық Азия халықтарының көбіне ұқсас мәселе — ұлттық мәдени мұраны кәсіби айналымға қоса алмау. Темірбек Жүргеновтың аманатқа адал еңбегінің басты нәтижесі — осы елдердегі мемлекет құраушы ұлттардың білім алуына жол ашу, мәдениетін әлем дидарында айшықтау әрі заманның талабына лайықтап дамыту, сақтау еді. Аталған елдерде Халық ағарту комиссары (*бүгінгінің өлшемінде — Министр*) қызметін атқарып, білімі мен біліктілігін көрсетті. Ол Қазақ АКСР-нің Халық ағарту комиссары болып 4 жыл ғана жұмыс атқарды. (*Иманғалиев, 20*). Осы аз уақыт оның арманындағы дүниенің алғышартын жасауға жеткілікті болды. Біз дәл осы мақаламызда ұлт қайраткері Темірбек Жүргеновтің мәдениет саласын түлетуге негіз болған бастамаларына, оның басын бәйгеге тіге жүріп тәуекел еткен амал-әрекеттеріне бойлауға тырысамыз. Ғылыми мақаланың концептуалдық шеңбері — Темірбек Жүргеновтың мәдениет саласындағы қайраткерлік еңбегін айқындау болып табылады.

Темірбек Жүргенов 1898 жылы қазіргі Қызылорда облысы Жалағаш ауданына қарасты Жаңаталап ауылында дәулетті отбасында дүниеге келген. Әкесі сол аймақтағы ауқатты азамат ретінде ұлына заманауи білім беруге ден қойған. Ол 19 жасына дейін Тұрмағамбет Ізтілеуовтен

өмірінің соңына дейін азық болған рухани білім алған, Қызылордада (Перовск) орыс-қазақ училищесін тәмәмдаған. Кейін Уфадағы училищеге түсіп, кейін азаматтық соғыстың салдарынан бұл оқуын толық аяқтай алмайды. 20 жасында «Қазақ мұңы» газеті редакциясына мүшелікке алынып, 25 жасына дейін Орынборда жұмысшылар факультетін бітіріп, кейін құқық бағытындағы білімін жалғастырған *(Имангалиев, 12)*.

Қаймағы бұзылмаған қазақы аймақта өмірге келіп, ұлт тарихында орны бар ерекше дарын иесі Тұрмағамбет Ізтілеуовтен білім алып, рухани-азаматтық болмысын толық қалыптастырған Темірбек Жүргеновке Уфадағы жер өлшеу бойынша алған білімі көп көмектескен. Ол саяси-экономикалық мәселелерге етене араласа жүріп, халықтың тағдыры таразыға түсіп тұрғанына әбден көз жеткізді *(Имангалиев, 18)*.

1926 жылы Темірбек Жүргенов Ташкенттегі жаңадан ашылған Қазақ педагогика институтының директоры болып тағайындалды. Басшылық қызметте жүріп, білім ордасына шығыстанушы Василий Бартольд, түрколог-лингвист Сергей Малов сияқты әйгілі ғалымдарды шақырып, білім беру бағдарламаларын әзірлеуге атсалысты *(Имангалиев, 20)*. Сонымен қатар жоғары оқу орындарына қажетті оқу құралдарын қазақ тіліне аударып, халық шығармашылығы үлгілерін жинақтауға көңіл бөлді. Алайда елдегі кадр тапшылығы оны мемлекеттік қызметтерге ерте араласуға мәжбүр етті. 1929 жылы Темірбек Жүргенов Тәжікстан КСР-інің Қаржы халық комиссары, ал 1930-1933 жылдары Өзбекстан КСР-інің Халық ағарту комиссары болып қызмет етті *(Имангалиев, 34)*. Басқа республикадағы жұмысы барысында ол қысқа мерзімде ондаған мектеп, кәсіптік оқу орындары мен театр ашуға мұрындық болып, жергілікті халықтың білім алуына, сол аумақтағы байырғы халықтардың төл өнерінің дамуына негіз қалады. Бұл тәжірибе жас қайраткердің ұйымдастырушылық дарынын шыңдап, 1933 жылы туған елі – Қазақстанға оралуына жол ашты.

1933 жылы Темірбек Жүргенов Қазақ АССР-інің Халық ағарту комиссары болып тағайындалды. Бұл қызметте ол небәрі төрт жыл белсенді жұмыс істесе де, қазақ халқының ағарту ісі мен мәдени дамуында өшпес із қалдырды. Сол бір қиын-қыстау кезең – ұжымдастыру зардаптары мен ашаршылықтан кейінгі жылдары Темірбек Жүргенов жаңа билікпен бірге халықтың еңсесін көтеру, сауатсыздықты жою, ұлттық мәдениетті қайта түлету міндеттерін өзінің ішкі ұстанымына сәйкес жүзеге асырды. Бүгінде тәуелсіз Қазақстанның мәдениеті мен білімінің бастауларын зерттегенде, Темірбек Жүргеновтің есімі әрдайым алғашқы қатарда аталады. 2023 жылы халықаралық «ТҮРКСОЙ» ұйымының шешімімен түркі әлемінде «Темірбек Жүргенов жылы» деп жариялануы – тарихи тұлға мұрасының кеңінен мойындалғанының айғағы екені сөзсіз.

Зерттеудің жаңалығы мен ерекшелігі ретінде Темірбек Жүргеновтың елдегі мәдени жағдайды түзетуге, театр өнерінің алғышарттарының дұрыс қалыптасуына атсалысқан шешімдерінің нақты материалдармен дәйектелуі. Зерттеу барысында естелік еңбектер, архивтік құжаттар, кітаптардағы нақты баяндамалар, ғалымдардың зерттеулері қамтылды, шолу жасалды.

Әдістер

Бұл зерттеудің әдіснамалық негізін тарихи-компаративтік талдау, деректанулық зерттеу, құрылымдық-функционалдық талдау және сараптау тәсілдері құрайды. Салыстырмалы талдау әдісінің қолданылуы Темірбек Жүргеновтің 1933-1937 жылдары жүргізген мәдени жаңғыру тәжірибесін

кеңестік биліктің мәдени саясатымен салыстыруға мүмкіндік береді. Кеңестік мәдени модернизацияның теориялық негіздерін Анатолий Луначарский «Культура и власть» *(8)* атты еңбегінде айқындап, мәдениетті жаңғыртудағы ағарту жүйесінің рөлін ерекше атап өтеді. Осы теориялық тұжырымдар Темірбек Жүргеновтің ұлттық мәдениетті реформалау бағытын анықтауда маңызды бағдар болды.

Игорь Курчаткиннің «Культурная политика СССР в 1930-е годы» еңбегіндегі салыстырмалы талдау Кеңес Одағының ұлттық республикаларда мәдени саясаттың іске асу ерекшеліктерін көрсетеді. Осы еңбекті қарастыра отырып, біз Темірбек Жүргенов жұмыс істеген республикалардағы мәдени және білім беру саясатында оның айрықша қолтаңбасы қалыптасқанын және жүргізілген саясат елеулі нәтиже бергенін көре аламыз *(36)*.

Деректанулық әдіс Қазақстан Республикасы Орталық мемлекеттік архивіндегі материалдарды, мысалы 81-қордағы деректерді сараптауда қолданылды. Дәл осы архив қорында Жүргеновтың қазақ халқының құндылықтарын сақтау туралы Ленинград академиясына жазған хаты сақталған *(81-қор, 3-тізім)*. Архив деректерінің контентін ашып көрсету, олардың жасалу мақсатын анықтау және құжаттардың идеологиялық табиғатын талдау әдістемелік тұрғыдан маңызды болды.

Темірбек Жүргеновтің мәдениет саласындағы саяси шешімдерін жан-жақты талдау театр, музыка, көркемөнер оқу орындарын дамытудағы реформаларын бағалауға мүмкіндік берді. Бұл бағытта Алмажан Утегалиеваның «Темирбек Жургенов: триумф и трагедия» монографиясы *(11)*, Бейбіт Қойшыбаевтың «Комиссар Жүргенов» еңбегі *(32-33)*, Айгүл Садықованың зерттеу мақалалары *(4)* негізгі дереккөз ретінде қолданылды. Сондай-ақ мәдениеттану бағытындағы талдау барысында Питирим Сорокиннің «Әлеуметтік және мәдени динамика» («Social and Cultural Dynamics») және Шмуэль Эйзенштадтың «Модернизация: қарсылық және өзгеріс» («Modernization: Protest and Change») еңбектеріндегі мәдени трансформация теориялары басшылыққа алынды.

Бұл әдістер Темірбек Жүргеновтің мәдениет саласындағы реформаларын кең тарихи контексте қарастыруға және оның қызметін ұлттық мәдени модернизацияның өзегіне айналған феномен ретінде түсіндіруге мүмкіндік берді. Архивтік құжаттарды талдау және жарияланған еңбектерге деректанулық сараптама жасау арқылы мәліметтердің шынайылығын тексеру жүзеге асырылды. Зерттеу барысында жинақтау, жүйелеу, талқылау және қорытындылау сияқты ғылыми тәсілдер кешені қолданылып, алынған ақпараттың деректік негізіне ерекше мән берілді.

Зерттеу материалдарына сипаттама

Мақалада пайдаланылған материалдар бірнеше санатқа жіктеледі. *Біріншіден*, Темірбек Жүргеновтің баяндамалары, мақалалары және қызметтік бұйрықтары тәрізді архивтік құжаттар мен сол дәуірдегі мерзімді басылым материалдары негізге алынды. Мәселен, 1930 жылдары қазақ және орыс тілдерінде жарық көрген «Еңбекші қазақ», «Советская степь», «Қазахстанская правда» газеттеріндегі Темірбек Жүргеновтің мақалалары мен ол туралы жазбалар зерттеу нысанына айналды. *Екіншіден*, қайраткер өмірі мен қызметін талдаған тарихшылардың еңбектері кеңінен пайдаланылды. Олардың қатарында профессор Бақыт Нұрпейіс еңбектері, Алмажан Утегалиева құрастырған «Темірбек Жүргенов: триумф және трагедия» атты мұрағат деректеріне сүйенген монография, Айгүл Садықованың Темірбек Жүргеновтың мәдениет модернизациясындағы рөлі

туралы ғылыми мақаласы, Бауыржан Иманғалиевтің Темірбек Жүргеновтің әдеби-публицистикалық мұрасын зерттеген еңбектері *(21)*, Бейбіт Қойшыбаевтың «Комиссар Жүргенов» еңбегі және басқа да зерттеу еңбектер бар. Үшіншіден, замандастарының естеліктері мен мемуарлары назарға алынды. Мысалы, Темірбек Жүргеновпен бірге қызметтес болған жазушы Ғабит Мүсіреповтің, актер Құрманбек Жандарбековтің естеліктері, композитор Евгений Брусиловскийдің мемуарындағы Темірбек Жүргенов туралы кесек пікірлері талданды. Бұдан бөлек, ғалымдардың Темірбек Жүргенов еңбек еткен уақыттағы қазақ мәдениетінің деңгейі туралы мақала да зерттеудің жаңа қырына негіз болды. «Ethnic and Cultural Aspects in the Development of Kazakh Theatres during the Independence Period: The Problems of Human Existence» (Mayemirov, et al, 211-212) деп аталатын мақалада қолданыстағы мәдени мұралардың аумалы-төкпелі кезеңде шұғыл түрде кәсіби айналымға қосылу қажеттілігі туралы айтылады. Сондай-ақ, халықаралық деңгейдегі басылымда жарық көрген «Transformation of ritual and folklore traditions in acting art» (Boldykov, et al. 518–519) мақаласы да қазақ театр өнерінің ұлт мәдениетіндегі жетекші бағыт екенін айқындап, Темірбек Жүргеновтың мәдени жаңғыру бастамаларының денін неліктен театр өнеріне негіздегенін айғақтауға бағдар болды. Бұл материалдар қайраткер бейнесін жан-жақты ашуға, оның мінез-құлқы мен ұстанымдарын тереңірек түсінуге көмектеседі.

Ал ҚР Орталық мемлекеттік архивтегі 81-қор 3 тізімдемедегі 289 істе келтірілген кейбір деректер де Жүргеновтың мәдениет саласына баса назар аударғанын аңғартады. Барлық дереккөздердегі ақпараттарға сыни талдау жүргізіліп, дәйексөз келтірілген тұстарда түпнұсқаға сәйкес сілтемелер берілді.

Талқылау

Темірбек Жүргеновтің тұлғасын оның ұлттық мәдениетті жандандыру, қазақтың төл өнері мен бай мәдени мұрасын кәсіби түрде дамытып, айналымға қосу жөніндегі еңбектері тұрғысынан ашу маңызды. Кез келген Халық комиссары сияқты оның да негізгі міндетіне ағарту жұмыстары, білім беру саясаты мен мәдени саясатты жүзеге асыру шаруалары кіргенімен, ол өзінің мойнындағы аманатты сезіне отырып, қазақтың ұлттық мүддесіне еңбек етті.

Темірбек Жүргеновтің ел мәдениетіне сіңірген ең басты еңбегі – қазақтың кәсіби ұлттық өнерінің негізін қалауы. 1933 жылға дейін Қазақстанда европалық үлгідегі театр, музыка, бейнелеу өнері тәрізді салалар жаңа ғана қанат жая бастаған еді. Темірбек Жүргенов халық ағарту комиссариатын тек білім беру мекемесі емес, ұлттық мәдениетті өркендетудің штабына айналдырды. Ол әдебиет, театр, музыка, бейнелеу өнері сияқты салаларды жан-жақты дамытуға өзі тікелей жетекшілік етті.

Темірбек Жүргеновтың 1935 жылғы 5 маусымда «Қазахстанская правда» газетінде жарияланған «О языке, школе и борьбе за кадры работников культуры» *(3)* ұлттық өнер кадрларын даярлау мәселесі кеңінен айтылған. Автор мақаласында 22 театр құрылғанын және 600-ге жуық әртістің дайындық үстінде екенін айтады. Бұл – аз уақыт ішінде елдің мәдени арнасына жан бітіп, кәсіби мамандар даярлығы жүйелі жолға қойылғанын көрсететін айғақ. Бұдан бөлек, Темірбек Жүргенов қызметі кезеңінде өңірлердегі балалар үйінің тәрбиеленушілерін республикалық мекемелерге алдыруды да жүйелеген. Осы тәрбиеленушілердің нақты бір бөлігін театр, хореография сияқты маман жетіспейтін өнер салаларына бағыттап отырған. Бұл туралы профессор Ерлан Арын «Шарқайрақ» атты мақаласында: Ақтөбе облысының Тамда деткоммунасында он сегіз киномеханик,

бес фотограф, он бір музыкант, төрт суретші дайындалды. Ал Алматы, Шығыс Қазақстан, Оңтүстік Қазақстан, Қарағанды облыстарында жалпы саны 180-нен астам бала музыка және хореография бағыттарына даярланды», - деп жазған *(Арын, Ғарифолла, 3-4)*.

Алдымен, Темірбек Жүргенов ұлттық театр саласын кәсіби дамытуды, тіпті, қалыптастыруды қолға алды. Жүргеновтың бастамасымен 1934 жылы Алматыда музыкалық драма театры ашылып, тұңғыш рет кәсіби қойылымдар сахналана бастады. Бұл бүгінгі Абай атындағы Қазақ ұлттық опера және балет театрының бастауы еді. Театр шымылдығы композитор Евгений Брусиловский өндеген алғашқы қазақ операсы — «Қыз Жібек» қойылымымен ашылып, басты партияны 22 жасар Күләш Байсейітова орындады. Жас театрдың құрылуына, дұрыс жұмыс істеуіне Темірбек Жүргенов қажырлы еңбек сіңірді. Оның өзі шығармашылық үрдісті бақылай отырып, әр қойылымның талқылануына қатысып, сын-пікірлерін ашық жазып, сын мақалалары арқылы жеткізіп отырған.

Мәселен, 1934 жылы Бейімбет Майлиннің «Шұға» пьесасының алғашқы қойылымына Темірбек Жүргенов сын мақаласын жариялап, қазақ драматургиясына жаңа мазмұн, өр рухты кейіпкерлер қажет екенін жазған. Бұл туралы тарих ғылымдарының докторы Өтеубай Қожақұлы «Ұлт мәдениеті мен Темірбек Жүргенов» атты мақаласында «Қазақтың театр өнері алдымен халықтың өз мүддесімен өсіп шыққан өнер түрі. Шұға — халықтың өзегін өртеген ақ жалындай ішке жұтқан шері,арман-аңсары ғой. Шұға — тұтас бір халықтың басқасоқ болған, тізеқақпай көрген талайлы тағдырының көркем образға бөленген бейнесі ғой»,- деп баға береді *(Қожықов: 3)*. Театр труппасының әрбір жетістігіне қуанып қана қоймай, тоқмейілсуге жол бермей, жаңа шығармалар іздеуді тапсырған.

Бейімбет Майлин либреттосын жазған «Шұға» қойылымы сол дәуірде музыкалық драма ретінде қабылданған. Алайда кейін бұл партитуралардың барлығын, әсіресе «Қыз Жібек» пен «Айман-Шолпан» келген соң жоғалтып жіберген *(Ахметова: 112)*. Айтпағымыз сол кезеңде Темірбек Жүргенов Бейімбет Майлиннің еңбегіне былай деп баға берген екен: «Майлин жолдас әлеуметтік заттарды музыка арқылы терең ұсынуға қалай болатынын үлгі ретінде көрсетті» (Жүргенов: 4).

Халық әртісі Құрманбек Жандарбеков естелігінде: «Темірбек Қараевич театрдың шығармашылық өсуі үшін қаншама тер төкті. Ол жаңадан туып келе жатқан қазақ музыкалық театрының тұңғышына әкесіндей қамқор болып, әр премьераны жүрегімен қабылдады. Жүргеновтің сондай көңіл бөлуі мен сезімтал жетекшілігі бізге қосымша күш беріп, екі есе жігермен жұмыс істеуімізге себеп болды», - деп жазады *(Садыкова: 111)*. Бұл естелік жас өнер ұжымының қалыптасуына Темірбек Жүргеновтің тікелей рухани демеу болғанын көрсетеді. Ол қызмет жасаған кезеңде республикадағы театрлардың саны күрт артты: 1933 жылы түрлі деңгейдегі 6 театр ғана болса, 1937 жылға қарай 26 театр жұмыс істеп, оның жартысынан көбінде қойылымдар қазақ тілінде жүрді. Олардың арасында жаңа ашылған облыстық қазақ драма театрлары, сондай-ақ алғаш рет ұйымдастырылған Үйғыр музыкалық-драма театры, Қызылорда корей театры (*қазіргі Республикалық мемлекеттік академиялық корей музыкалық комедия театры*) секілді этникалық театрлар да бар (Сүлейменов: 91).

Қиын кезеңдерде Темірбек Жүргенов «Хан-Кене» пьесасына байланысты да күрделі шешімдер қабылданған. ҚР Орталық мемлекеттік архивінің 141-қорында сақталған жиналыс стенограммасындағы Жүргеновтың «Раз так, то вопрос о «Кене-хане»

может оказаться историей или частичкой истории через некоторое время, и, когда мы ставим «Кене-хана», мы можем оторваться от истории. И, кроме того, Кене-хан сам по себе не интересует нас, а только как деятель определенного отрезка исторической эпохи» деген сөздері саяси жүрістің қаншалықты маңызды екенін көрсетеді (141 қор: 25).

Күрделі кезеңде өмір сүріп, ел бақыты үшін басын бәйгеге тіккен Жүргеновтың театр өнеріне қатысты еңбектері туралы белгілі театр сыншысы, өнертану докторы Бақыт Нұрпейіс былай деген: «Ісі мен сөзіндегі, мінезі мен өмір салтындағы табандылығымен, өткірлігімен Темірбек Жүргенов қазақ өнерінің көркемөнерпаздар дәрежесінде тоқырап қалған тірлігіне қозғау салып, күллі мәдениет жұмысын жандандырды. Мәдениет пен өнер, білім беру салаларында қайта құрулар жасады. Өкіметтің театрға байланысты қаулыларын негізге ала отырып, барлық облыс орталықтарында театр труппалары мен студиялар ұйымдастырды. Соның нәтижесінде 1934 жылы Орал мен Семейде, Шымкентте, 1935 жылы Петропавл мен Ақтөбеде, 1936 жылы Қарағанды мен Жамбылда (қазіргі Тараз қаласында), 1938 жылы Гурьевте (қазіргі Атырау) облыстық қазақ театрлары ашылып, халыққа мәдени қызмет көрсете бастады. Сонымен қатар Алматы қаласында Ұйғыр музыкалық драма театры (1934) және Қызылорда қаласында Корей музыкалық драма театры (1937, 1968 жылдан Алматы қаласында) жұмыс істеді. 1933 жылы Семей қаласында ұйымдасқан орыс драма театры (қазіргі Лермонтов атындағы Мемлекеттік академиялық орыс драма театры) бір жылдан кейін Алматыға көшіп келеді. 1937 жылы Қазақстанда жалпы саны жиырма екі театр жұмыс істеді» (41) Бұл көрсеткіш Жүргеновтың сол кез үшін жаңа өнер түрі болып саналатын театр саласын дамытуға айрықша мән бергенін нақтылайтын деректер.

1936 жылы Мәскеуге қазақ өнері мен мәдениетінің онкүндігін жоғары дәрежеде өткізуге Жүргеновтың сіңірген еңбегі зор болды. Онкүндікте қазақ елінің мәдени дамуы, Орта Азия халықтарының арасындағы өзіндік орны анықталып, ұлттық ерекшелігі, салт-дәстүрі, әдет-ғұрпы жан-жақты дамыған халық екені паш етілді. Жүргенов Мәскеуге музыкалық театрдан «Қыз Жібек» пен «Жалбырды» апаруды ұсынады. Оның бұл ұсынысын барша әдебиет пен өнер өкілдері бірауыздан құптайды. Белгілі актер Қанабек Байсейітов: «Бір қарасаң, Темкең театрдан шығып бара жатады, енді бір кезде айнала көз салсаң, сенің қалай ойнап жатқаныңды қадағалап дәл қасында отырады» - деп (*114*) еске алған. Қазақ халқының ұлылығын дәріптеп, болашағының болмысын бедерлейтін сәттің туғанын кемеңгер ойшыл дәл танып, онкүндік басталғанға дейін «Мәскеуге аттанар алдында», «Халық шығармашылығының мерекесі», «Қазақ өнерінің декадасы», «Қазақ өнері бүкіл одақтық сахнада» атты мақалаларын жазып онкүндіктің ел тарихындағы маңызын түсіндірген.

Музыкалық театр репертуарындағы «Қыз Жібек» пен «Жалбыр» спектаклі Мәскеу көрермендеріне зор әсер етіп, орталық баспасөзде жоғары бағаға ие болады. Бұл қазақ әдебиеті мен өнерінің Одақ көлеміндегі алғашқы мерекесі, әрі саяси мәні бар оқиға еді. Қазақ халқының әні мен күйін, сөз өнерін талғампаз көрермендер жылы қабалдады. Кремль сахнасында өнер көрсеткен Күләш Байсейітованың (Жібек пен Қадиша), Қанабек Байсейітовтың (Төлеген), Құрманбек Жандарбековтың (Бекежан мен Жалбыр) бейнелері шынайы халықтық сипатымен ерекшеленді. Актерлердің шабытты ойыны мен талант құдіретімен сомдалған бейнелері олардың кәсіби шеберліктерін танытты. Халқымыздың суырыпсалмалық өнері мен рухани болмысы көпшілікті тәнті етті. Гомердей ұлы жыршы Жамбыл Жабаев

әлем әдебиетінің талай тарланбоздарын тамсантты. Осы сәтті өткен онкүндіктен соң, театр өнерін одан әрі өркендету мақсатында Қазақстан үкіметі бірнеше жаңа шаралар белгілеп, театрдың кәсіби мамандарын даярлау ісіне кіріседі *(Нұрпейіс: 161)*.

Музыка өнері саласында да Темірбек Жүргенов ұшан-теңіз жұмыс атқарды. Ол 1934 жылы ұлттық ұлт аспаптар оркестрін құрды *(қазіргі Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық халық аспаптар оркестрі)*. Бұл қазақтың байырғы күй өнері мен дәстүрлі музыкасын кәсіби орындаушылық деңгейге көтерген тың жоба болды. Оркестр құрамына домбыра, қобыз, сырнай сияқты халық аспаптарымен қатар, кейбір жаңадан жасалған аспаптар енгізілді. Сол жылы Қазақ мемлекеттік филармониясы мен музыкалық училищелер ашылып, кәсіби музыка мамандарын даярлау ісі басталды. Жүргеновтың шақыруымен Алматыға белгілі музыкант Александр Затаевич қайта келіп, қазақтың халық ән-күйлерін нотаға түсіру жұмысын жалғастырды. Жүргенов Затаевичке көптеген халық әндерін өз қолымен ұсынып, олардың шығу тарихын түсіндіріп берген екен. Нәтижесінде қазақтың музыка фольклоры жүйеленіп, классикалық мұра ретінде танылды *(Сүлейменов, 39)*.

Сонымен бірге Жүргенов Қазақстанда балет өнерінің негізін қалауға атсалысты. 1930 жылдардың ортасында қазақ балеті атымен жоқ еді. Нарком Жүргенов Мәскеуден хореограф Александр Александровты арнайы шақырып, Алматыда классикалық би студиясын ашқызды. Болашақ бишілерді дайындау ісі жолға қойылып, ақын Шәкәрімнің «Қалқаман – Мамыр» поэмасының желісімен алғашқы қазақ балеті қойылды. Бұл балетте Шара Жиенқұлова басты партияны орындап, қазақ балет өнерінің жұлдызына айналды *(Садыкова, 10)*.

Жүргеновтің тағы бір елеулі еңбегі – кино өнерін қалыптастыруы. 1934 жылы Алматыда алғашқы кино студиясы құрылды. Ленинградтық кинематографистердің көмегімен қазақ киносының іргетасы қаланып, нәтижесінде 1938 жылы тұңғыш дыбысты көркем фильм – «Амангелді» жарыққа шықты. Бұл фильмді түсіруге Жүргенов тікелей мұрындық болып, сценарийінен бастап дайындық процесін бақылады деген деректер бар. Сондай-ақ Жүргенов ұлттық кинематографияны дамыту үшін 1935 жылы арнайы қаулы қабылдатып, қазақ киноөндірісін ұйымдастыруды мемлекеттік деңгейде қолдады. Осы жылдары еліміздің түкпір-түкпірінде жылжымалы киноқондырғылар мен клубтар ашылып, ауыл жұрты алғаш рет кино өнерімен танысты. Кейін 1938 жылы алғаш дыбыстық фильм «Амангелді» фильмі түсірілді *(Садыкова 8)*.

Халық шығармашылығын қолдау және таланттарды тәрбиелеу. Темірбек Жүргенов ұлт өнерін тек кәсіби институционалдық деңгейде дамыту ғана емес, оның түп тамыры – халық шығармашылығын өркендету ісіне де баса назар аударды. Ол 1934 жылы маусым айында Алматыда өткен Бүкілқазақстандық халық өнерпаздарының I слетін ұйымдастырушылардың бірі және тікелей қолдаушысы болды. Бұл слетке еліміздің түкпір-түкпірінен жүздеген халық өнерпаздары – әнші-жыршылар, күйші-домбырашылар, қобызшылар, сал-серілер, бишілер, қолөнер шеберлері шақырылып, өз өнерлерін ортаға салды. Жүргенов слет қарсаңында баспасөз арқылы арнайы үндеу тастап, іріктеудің әділ өтуі, шын дарындардың тартылуы үшін бюрократиялық кедергілерге жол бермеуді талап етті. Ол кейбір жергілікті басшылардың халық өнеріне менсінбей қарауын сынап, слетке нағыз өнер иелері емес, басшылардың өздерін жібермекші болған әрекеттерін әшкереледі

(Сүлейменов 42). Жүргенов «слетке нағыз халық таланттары домбырашылар, қобызшылар, жыршылар баруы тиіс, бұл істі бюрократияның ойыншығына айналдыруға болмайды» деп қатаң ескерткен (*Байсейітов 114*). Нәтижесінде слет қазақтың көптеген өңірлерінде тасада жүрген таланттардың ашылуына мүмкіндік берді. Дәулескер күйшілер мен жыршылар шырқау биігіне көтерілді. Мәселен, осы слетке қатысқан Жамбыл Жабаев секілді жыр дүлдүлдері елге кең танылып, кейін мемлекеттік деңгейде қолдауға ие болды.

Ал 1936 жылы Мәскеуде өткен қазақ көркемөнері мен әдебиетінің онкүндігі — Темірбек Қараұлының тікелей бастамасымен әрі қолдауымен жүзеге асқан абыройлы еңбек. Дәл осы онкүндік арқылы қазақ өнерпаздары өздерінің кәсіби қалыптасу қарқынын жалпы республика жұртына паш етті. Бұл туралы ақын, драматург Мақсұтбек Майшекин «Көркемөнер шеберлері» атты еңбегінде былай жазады: «1936 жылы мамырында Мәскеуге барған қазақ өнерпаздары Үлкен театр сахнасында қазақ көркемөнері мен әдебиетінің онкүндігі ең бірінші рет Ғабит Мүсіреповтың «Қыз Жібегімен» ашылды. «Қыз Жібек» рөліндегі Күләштің, Төлеген рөліндегі Қанабектің, Бекежан рөліндегі Құрманбектің, Шеге рөліндегі Манарбектің, Базарбай рөліндегі Қалыбектің рөльді орындау шеберліктері ерекше көзге түсті. «Қыз Жібектен» кейін қазақ театрының коллективі Бейімбет Майлиннің музыкалы «Жалбыр» пьесасын керсетті. Қазақ көркеменерінің көрнекті қайраткерлерінің бірі — Ахмет Жұбановтың басқаруындағы жаңадан ұйымдасқан халық музыка аспаптар оркестрі қазақтың бірнеше көңілді күйлерін сәнді сазымен орындап, тыңдаушыларды тамаша сүйсіндірді. Сөйтіп, қазақтың жаңа өсіп келе жатқан көркемөнерінің аз уақыт ішінде қол жеткен творчестволық табыстарын Москва халқы аса жоғары бағалады. Осы он күндікте өздерінің өте шебер орындаушылығымен ерекше көзге түскен бірсыпыра көркемөнер қайраткерлері ордендермен, медальдармен марапатталды. Олардың ішінде Қалыбек Қуанышбаев, Күләш Байсейітова, Құрманбек Жандарбеков, Серке Қожамқұлов, Елубай Өмірзақов, Манарбек Ержанов, Қанабек Байсейітов бар еді» *(76)*.

Темірбек Жүргенов дарынды жастарды тауып, тәрбиелеу ісін мемлекеттік саясат дәрежесіне көтерді. Ол өнер және мәдениет мамандарын даярлау үшін қазақ жастарын Кеңестер Одағының орталық қалаларына оқуға жіберіп отырды. Мәскеу, Ленинград секілді орталықтарда қазақтың көптеген талантты жастары Жүргеновтің қолдауымен білім алып қайтты. Белгілі биші Шара Жиенқұлова, әнші Күләш Байсейітова, композитор Латиф Хамиди, суретші Әбілхан Қастеев сияқты өнер саңлақтарының қалыптасуына комиссардың тікелей қамқорлығы тигені архив деректерінен белгілі. Мәселен, Әбілхан Қастеевке кәсіби білім алу үшін қаржылай көмек көрсетіліп, Мәскеуге оқуға жіберілген. Сол сияқты жас суретші Әмен Хайдаров пен болашақ мүсінші Құрасбек Әубәкіровты бала кезінен өнерге баулып, 1930 жылдары арнайы стипендия тағайындағаны айтылады. Жүргеновтың талантты қазақ жастарын оқуға жіберуді нақты ұстаным ретінде бекіткеніне дерек көп. Тағы бір айғақ ретінде қазақтың әйгілі режиссері Асқар Тоқпановты Мәскеу қаласындағы Ресей театр өнері институтына оқуға жібергенін айтуға болады. Бұл туралы Асқар Тоқпанов өзінің «Іңкәр дүние: режиссердің ой толғамдары» еңбегінде кеңінен жазған *(48)*. Бұл — ұлт болашағына стратегиялық көзқараспен қараған Жүргеновтың қайраткерлік болмысының айғағы.

Жалпы, Темірбектің мәдениет саласындағы қызметі дәстүр мен

жаңашылдықты ұштастырумен ерекшеленді. Бір жағынан ол қазақтың бай фольклорлық мұрасын жинап, насихаттап, халқымыздың рухани қазынасын ардақтады. Екінші жағынан, осы мұраны сақтау негізінде еуропалық үлгідегі жаңа көркемөнер түрлерін өрістетті. Жүргенов үшін бұл екі бағыт бірін-бірі толықтыратын, тұтас ұлттық мәдениеттің қос қанатындай болды. 1936 жылы Мәскеуде өткен Қазақ әдебиеті мен өнерінің бірінші онкүндігі – осы саясаттың жарқын нәтижесі еді. Жүргенов онкүндіктің Бас ұйымдастырушыларының бірі ретінде қазақтың сахара мәдениетін Мәскеу төрінде танытып қана қоймай, оны Бүкілодақтық деңгейде мойындатуға қол жеткізді. Онкүндік концерті мен спектакльдерінде қазақтың күйі мен әні, жыры мен биі, опера-балеті мен драмасы бір сахнадан көрсетіліп, көпшілікті таңғалдырды. Нәтижесінде Жүргенов пен бірқатар өнер қайраткерлері КСРО үкіметі тарапынан жоғары марапат «Еңбек Қызыл Ту» орденін иеленді *(Садыкова 36)*. Бұл – ұлттық мәдениетіміздің зор абыройға ие болған сәті болатын.

Алайда, Темірбек Жүргенов қолға алған игі бастамаларды соңына дейін жүзеге асыруға тарихи жағдай мүмкіндік берген жоқ. 1937 жылдың тамызында сталиндік репрессия толқынына ілігіп, Жүргенов «халық жауы» деген жаламен қамауға алынды. Оның зайыбы Дәметкен Ермекова да «халық жауының отбасы мүшесі» ретінде лагерьге айдалды. 1938 жылдың ақпанында КСРО Жоғарғы сотының Әскери алқасы Темірбек Жүргеновті ату жазасына кесіп, сол үкім дереу орындалды. «Темирбек Караулы Жургенов выездной Сессией Военной Коллегией Верховного Суда СССР 25 февраля 1938 г. за совершенные преступления, предусмотренные ст. ст. 58-2, 58-8, 58-9 и 58-11 УК РСФСР осужден к ВМН – расстрелу и трагически погиб» деп жазылған Алматы қалалық Полиция департаментінің архивінде сақталған істе *(20.1)*.

Бұл қайғылы оқиға қазақ мәдениеті мен ғылымының дамуына ауыр соққы болды – Жүргеновпен бірге көптеген алаштың ардақты азаматтары нақақтан нақақ атылып кетті. Дегенмен, Жүргеновтің бастаған ісі біржола тоқтап қалған жоқ. 1938-1939 жылдары қазақ мәдениеті саласының біраз жетекші тұлғалары қуғындалғанымен, соғыс жылдарынан кейін ұлттық мәдениетті қайта өркендету жалғасын тапты. Жүргеновтің аты ресми ақталмай, жарты ғасыр ұмыт қалғанмен, оның ұлы еңбегінің жемісі халық игілігіне қызмет ете берді. Темірбек Жүргеновтің өзі 1957 жылы КСРО Жоғарғы соты тарапынан толық ақталып, кінәсіз құрбан болғаны мойындалды. Тәуелсіздік жылдарында ғана қайраткер есімі қайта жаңғырып, лайықты құрметіне бөленді.

Зерттеу нәтижесі

Темірбек Жүргенов тұлғасы мен қызметін талдау нәтижесінде бірқатар негізгі тұжырымдар анықталды. Зерттеу барысында оның еңбек бағыты бойынша білім-ағарту және мәдениет саласына басымдық берілді.

Жүргеновтің тікелей басшылығымен Қазақстанда жалпыға бірдей бастауыш білім беру жүйесі енгізіліп, ересектер арасындағы сауатсыздық жойылды. 1933-1934 жылдары қабылданған қаулылар нәтижесінде жаңа мектептер көптеп ашылып, әсіресе қазақ орта мектептерінің саны күрт артты. Қысқа уақыт ішінде Қазақстан бойынша жүз мыңдаған халық алғаш рет оқу-жазуға үйреніп, бұл өз кезегінде ұлттық мәдени өрлеуге негіз қалады. Сондай-ақ, университет, индустриалдық, медициналық, педагогикалық, ауыл шаруашылық институттары құрылып, ұлттық интеллигенцияны даярлайтын жүйе қалыптасты. Жүргенов білім беру саласында қазақ тілін толыққанды оқу

тіліне айналдыруға күш салып, ғылыми терминологияны қалыптастыруға атсалысты.

Темірбек Жүргенов 1930 жылдары Қазақ АКСР-інде бұрын болмаған кәсіби мәдениет инфрақұрылымын жасақтады. 1934-1936 жылдары оның бастамасымен ұлттық музыкалық драма театры (*қазіргі опера және балет театры*), симфониялық оркестр және халық аспаптар оркестрі, филармония, қуыршақ театры, ұйғыр және корей театрлары сияқты бірқатар өнер ұжымдары құрылды. 1934 жылы Алматы кино студиясы ашылып, бірнеше жыл ішінде алғашқы көркем және деректі фильмдер түсірілді. Осылайша қысқа мерзімде республикада театр, музыка, бейнелеу, кино өнерінің институционалды негіздері қаланды. Театрлар саны 1933 жылғы 6-дан 1937 жылы 26-ға жетіп, олардың жартысы қазақ тілінде қойылым қоятын болды (Сүлейменов 58). Бұл көрсеткіштер Темірбек Жүргеновтің мәдени құрылыс қарқынын айғақтайды.

Темірбек Жүргенов қазақтың бай мұрасын жинап, зерттеу және көпшілікке таныту ісін жүйелі түрде ұйымдастырды. 1934 жылғы халық өнерпаздарының слеті бүкіл қазақ даласындағы таланттарды тауып, ұлттық өнерді жаңа биікке көтерді. Халық ақын-жыршыларына, күйші-домбырашыларына мемлекеттік қамқорлық көрсетіліп, олардың шығармашылығын насихаттау жолға қойылды. Мысалы, Темірбек Жүргеновтің ұсынысымен халық ақыны Жамбыл Жабаевқа арнайы зейнетақы тағайындалып, оның өнерін бүкіл елге таныту жүзеге асты. Қазақ халық ән-күйлерін нотаға түсіру жұмысы жалғасып, Александр Затаевич құрастырған жинақтар жарық көрді. Темірбек Жүргенов ұлттық эпостар мен жырларды, қолөнерді де назардан тыс қалдырмай, оларды сақтап зерттеуді мәдениет мекемелерінің міндетіне айналдырды.

Темірбек Жүргенов көптеген дарынды жастардың жолын ашты. Ол өнерпаз жастарды Мәскеу, Ленинград сияқты орталық оқу орындарына жіберіп, шетелдік шеберлерден тәлім алуына жағдай жасаған. Күләш Байсейітова, Шара Жиенқұлова, Әбілхан Қастеев, Латиф Хамиди, Жұмат Шанин, Мұхтар Әуезов сынды мәдениет қайраткерлерінің өсіп-жетілуіне Темірбек Жүргенов тікелей ықпал етті. Ол оларды тиісті орындарға қызметке тартып, шығармашылықпен айналысуға материалдық әрі моральдық қолдау көрсетіп отырды. Әсіресе, Темірбек Жүргенов қазақ қыздарының өнер-білім жолына түсуін көп көтермелегені белгілі — оған дәлел сол жылдары мәдениет саласында жарқыраған қазақ қыздары. Темірбек Жүргеновтің осындай жанашырлығы нәтижесінде ұлттық мәдениеттің алтын қоры саналатын біртуар тұлғалар шоғыры қалыптасты.

Жоғарыда аталған нәтижелер Темірбек Жүргеновтің небәрі төрт жылдық қызметі барысында ұлттық мәдениетіміздің барлық дерлік саласында іргелі бетбұрыс жасағанын айқын көрсетеді. Ол іске асырған жобалар мен бастамалар қазақ халқының рухани жаңғыруының бастауы болып, бүгінгі тәуелсіз мәдениетіміздің тұғырын қалыптастырды.

Негізгі тұжырымдар

Зерттеу нәтижелері Темірбек Жүргенов феноменін ұлттық мәдениет пен өнерді кәсіби арнаға түсіруге бағытталған мақсатты реформаторлық тәжірибе ретінде бағалауға мүмкіндік береді. 1930 жылдар кеңестік идеологиялық шектеулер күшейген уақыт болғанымен, дәл осы кезеңде білім, ағарту және мәдениет салаларын қайта құрудың нақты мүмкіндігі пайда болды. Жүргеновтің қызметі осы тарихи мүмкіндікпен қабаттасып, ұлттық мұраны сақтау мен жаңғыртуды практикалық басқару

шешімдері арқылы іске асыруға ұмтылды. Нәтиже ретінде ұлттық мәдени мазмұнды кәсіби сахналық және білім беру кеңістігіне енгізу, мәдени мекемелердің жұмысын жүйелеу, шығармашылық ортадағы кадр даярлауды күшейту және мәдениетке қолжетімділікті арттыру бағыттары бір мезгілде қозғалысқа түсті.

Кіріспеде қамтылған деректер Жүргеновтің басқару тәжірибесі тек Қазақстанмен шектелмегенін, Өзбекстан мен Тәжікстандағы жауапты қызметтері арқылы өңірлік деңгейде шыңдалғанын көрсетеді. Әртүрлі әлеуметтік ортада жұмыс істеу тәжірибесі оған мәдени саясаттың әмбебап қағидаларын және жергілікті ерекшеліктерді ескерудің маңызын бір арнаға тоғыстыруға мүмкіндік берген. Театр мен музыка саласында кәсіби стандарттарды орнықтыруға, оқу бағдарламаларын жетілдіруге, оқу құралдарын аударуға, халық шығармашылығы үлгілерін жинақтауға мән беруі осы бағыттың мазмұнын ашады.

Зерттеу барысында қолданылған архивтік материалдар мен жарияланған еңбектерді салыстыра талдау Жүргеновтің мәдениет саласындағы әрекеттерін асыра дәріптеусіз, деректік негізде бағалауға мүмкіндік берді. Құжаттардың идеологиялық ықпалын ескере отырып тексеру, дереккөздерді жүйелеу және жинақтау тәсілдері алынған қорытындылардың шынайылығын күшейтті. Сонымен қатар 1933 жылдан кейінгі әлеуметтік ахуалдың күрделілігі мәдениет реформаларының мәнін тереңдете түседі. Бүгінгі кезеңде оның мұрасының түркі әлемінде кеңінен танылуы тарихи тұлғаның қызметі уақытша науқан деңгейінде ғана емес, мәдени басқарудың тәжірибелік сабақтарын ұсынатын құбылыс ретінде бағаланатынын аңғартады.

Негізгі тұжырымдар

Біріншіден, Темірбек Жүргеновтің креативті бастамалары ұлттық мәдени мазмұнды кәсіби институттар мен білім беру жүйесіне енгізу арқылы кеңестік шектеулер жағдайында мәдени жаңғырудың тұрақты негізін қалыптастырды. Екіншіден, оның реформаторлық тәжірибесінің нәтижелілігі кадр даярлау, оқу бағдарламаларын жетілдіру және мәдени мекемелердің ұйымдық тұрақтылығын күшейту бағыттарының бір мақсатқа бағындырылып, қатар іске асуымен дәлелденеді. Үшіншіден, Жүргенов феномені мәдениетті қоғамның рухани қалпына келуіне ықпал ететін әлеуметтік ресурс ретінде қарастырудың тарихи үлгісін көрсетіп, қазіргі мәдени саясат үшін қолданбалы қорытынды жасауға мүмкіндік береді.

Қорытынды

Темірбек Жүргенов – XX ғасырдағы қазақ мәдениеті мен қоғамындағы аса ірі тұлғалардың бірі. Зерттеу жұмысында нақтылы дереккөздерге сүйене отырып талданған оның қызметі Қазақстандағы мәдени төңкеріс үдерісінің көшбасшысы болғанын дәлелдейді. Т.Жүргенов ұлттық мектеп жүйесін қалыптастыру, жоғары білім мен ғылымның негізін қалау, кәсіби өнер ордаларын ашу, халық шығармашылығын жаңғырту және қазақ тілінің мәртебесін арттыру секілді сан-салалы бағытта орасан зор еңбек сіңірді. Ол қазақ ұлтының мәдениетін жаңа белеске көтеріп, оны дүниежүзілік мәдени қауымдастыққа таныстыруға жол ашты.

Әрине, Темірбек Жүргенов көтерген ұлы істің өрбуі сталиндік репрессияға тұспа-тұс келіп, оның өмірі қыршыннан қиылды. Дегенмен, әділдік өз салтанатын құрып, Т. Жүргеновтың есімі ақталды, еңбектері қайта бағаланды. Бүгінде оның аты Қазақ ұлттық өнер академиясына беріліп, еліміздің ірі қалаларында көшелер, оқу орындары Темірбек Жүргенов есімімен аталады. 2023 жылы түркі әлемінде Жүргенов жылы аталып өтіп, халықаралық деңгейде ұлықталуы –

оның мұрасы уақыт белесінен асып, өнеге болып қала беретінінің дәлелі.

Бұл ғылыми мақала аясында жүргізілген салыстырмалы талдау Жүргенов феноменінің қайталанбас ерекшелігін көрсетеді. Ол кеңестік жүйенің шектеулеріне қарамастан, ұлттық рухани қазынаны сақтай отырып, жаңашыл мәдени үлгілерді орнықтыра білді. Жүргеновтің стратегиялық көзқарасы мен табанды еңбегі нәтижесінде қазақ мәдениеті қысқа уақыт ішінде артта қалған хәлден озық өркениет үлгілерін игерген деңгейге көтерілді. Оның қазақ мәдениетін модернизациялау тәжірибесі Орта Азиядағы өзге елдерге де үлгі болды.

Темірбек Қараұлы Жүргеновтің өмірі мен қызметі — ұлттық мәдениет жолында жанкешті еңбек еткен қайраткердің жарқын үлгісі. Ол небәрі төрт-бес жылда атқарған істерімен халқымыздың руханиятын мәңгілік байытты. Бүгінгі тәуелсіз Қазақстан жағдайында Жүргеновтің идеялары өз жалғасын табуда. Сондықтан Темірбек Жүргенов мұрасы тек тарихи тағылым емес, қазіргі мәдени өркендеуіміз үшін де сарқылмас қазына болып қала береді.

Авторлар үлесі:
Шолпан Смайлова – негізгі мәтін жазу, аңдатпа жазу, дәйексөздерді іздеу, зерттеу тұжырымдамасын негіздеу, зерттеулерді жоспарлау, талдау жүргізу, мақала мен әдебиеттер тізімін құрастыру, қорытындыларды тұжырымдау.

Бақыт Нұрпейіс – негізгі мәтін жазу, аңдатпа мәтінін өңдеу, редакциялау, әдеби деректерді талдау және жалпылау, кеңес беру, ғылыми жетекшілік.

Вклад авторов:
Смайлова Шолпан – написание основного текста статьи, аннотации, поиск цитат, обоснование концепции исследования, планирование исследований, проведение анализа, оформление статьи и списка источников.

Нурпейис Бакыт – обработка, редактирование основного текста, текста аннотации, анализ и обобщение литературных данных, консультирование и научное руководство.

Contribution of authors:
Sholpan Smailova – 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.

Bakyt Nurpeiys – processing, editing the main text, the abstract text, the literature data analysis and generalization, consulting, and scientific advising.

Дереккөздер тізімі:

Утегалиева, Алмажан. *Темірбек Жүргенов: триумф және трагедия (1898-1938)*. Алматы, Smart University Press, 2023.

Қойшыбаев, Бейбіт. *Комиссар Жүргенов*. Алматы, «Керемет медиа», 2023.

Садыкова, Айгуль. «Темирбек Жургенов – идеолог культурной модернизации в Казахстане в 30-е годы XX века». *Central Asian Journal of Art Studies*, 2018, №4, с. 109–117.

Имангалиев, Бауыржан. «Темірбек Жүргенов». Алматы, «Қазақ университеті», 2018.

Жүргенов, Темірбек. «Тіл, мектеп және мәдениет қызметкерлері кадрлары үшін күрес туралы». *Казахстанская правда*, 1935 жылғы 5 маусым. Қаралған күні – 7.01.2026 ж.

Арын, Ерлан, және Әнес, Ғарифолла. «Шарқайрақ». 2014 ж. (https://textarchive.ru/c-1596577-pall.html) Қаралған күні – 5.01.2026 ж.

Брусиловский, Евгений. *Дүйім дүлдүлдер: естеліктер*. Алматы, Ана тілі, 1995.

Луначарский, Анатолий. *Культура и власть*. Москва, Госиздат, 1924.

Mayemirov, A., et al. «Ethnic and Cultural Aspects in the Development of Kazakh Theatres during the Independence Period: The Problems of Human Existence». *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, 2015, 62, pp. 201–224.

Boldykov Zhandos, etal. “Transformation of ritual and folklore traditions in acting art”. *Opción, 11Año 35,* Especial No.21, 2019, pp. 513–530.

Тоқпанов, Асқар. *Іңкәр дүние: режиссердің ой толғамдары*. Алматы, Жалын, 1991.

Қожықов, Өтеубай. «Ұлт мәдениеті мен Темірбек Жүргенов». *URKER*, Алматы, 2023, №8.

Нұрпейіс, Бақыт. *Сахна шеберлері*. Алматы, «ТОО Universal Print Media», 2018 .

Байсейітов, Қанабек. *Құштар көңіл*. Алматы, «Жазушы», 1977.

Майшекин, Мақсұтбек. *Көркемөнер шеберлері*. Алматы: «Қазақ Мемлекеттік баспасы», 1959.

Алматы қ. Полиция департаментінің Архиві, Қор 20, Тізім.1, Іс. 04321, т. 2

Қазақстан Республикасы Орталық Мемлекеттік Архиві. 81 қор, 3-тізімдеме, 289-іс, 15-жеке іс.

Ахметова, Марина. “Іздену жолы және алғашқы қазақ операсы”. *Қазақ ССР ҒА Хабарлары,* тіл-әдебиет сериясы. 1977, №3 (4), 18–19 б.

Жургенов, Темирбек. “Ушуга. К постановке в первом казахском государственном музыкальном театре“. *Казахстанская правда,* 1934, 21 июня.

Стенограмма совещания при отделе культуры и пропаганды ленинизма крайкома ВКП(б) по разбору пьесы Ауэзова «Кене-хан». ЦГА РК, ЦГА РК. Ф. 141. Оп. 1. Д. 7611.

References:

Utegalieva, Almazhan. *Temirbek Zhyrgenov: triumf zhəne tragediya (1898-1938) [Temirbek Zhurgenov: Triumph and Tragedy (1898–1938)».]* Almaty, Smart University Press, 2023. (In Russian)

Koishybayev, Beybit. *Komissar Zhyrgenov [Commissar Zhurgenov.]* Almaty, «Keremet Media», 2023. (In Russian)

Sadykova, Aigul. «Temirbek Zhurgenov – ideolog kulturnoy modernizatsii v Kazakhstane v 30-e gody XX vekA» [“Temirbek Zhurgenov – Ideologue of Cultural Modernization in Kazakhstan in the 1930s”.] *Central Asian Journal of Art Studies,* 2018, №4, pp. 109–117. DOI: 10.47940. (In Russian)

Imangaliev, Bauyrzhan. *Temirbek Zhurgenov [Temirbek Zhurgenov.]* Almaty, «Kazakh University», 2018. (In Kazakh)

Zhurgenov, Temirbek. «Til, mektep zhəne mədeniyet қyzmetkerleri kadrlary үshin kүres turaly» [«On Language, School and the Struggle for Personnel of Cultural Workers».] «Kazakhstan Pravda», 5 June 1935. (In Kazakh)

Aryn, Erlan, Anes, Garifolla. «Sharkairaq» [«Sharkairaq».] 2014. (https://textarchive.ru/c-1596577-pall.html . 5.01.2026 (In Kazakh)

Brusilovsky, Evgeny. *Dyyim dyldylder: yestelikter [The Great Maestros: Memoirs.]* Almaty, «Ana Tili», 1995. (In Russian)

Lunacharsky, Anatoly. *Kultura i vlast [Culture and Power.]* Moscow, «Gosizdat», 1924. (In Russian)

Mayemirov, Askhat, et al. «Ethnic and Cultural Aspects in the Development of Kazakh Theatres during the Independence Period: The Problems of Human Existence». *Folklore: Electronic Journal of Folklore,* 62, 2015, pp. 201–224.

Boldykov, Zhandos, et al. «Transformation of Ritual and Folklore Traditions in Acting Art». *Opción, Año 35,* Especial №21, 2019, pp. 513–530.

Tokpanov, Askar. *Iңkər dyniye: rezhisserdiң oy tolғamdary [Beloved World: A Director's Reflections.]* Almaty, Zhalyn, 1991. (In Kazakh)

Kozhikov, Oteubai. *"Ұlt mədeniyeti men Temirbek Zhyrgenov" ["National Culture and Temirbek Zhurgenov."]* Urker, 2023, №8. (In Kazakh)

Nurpeis, Bakyt. *Sakhna sheberleri [Masters of the Stage.]* Almaty: LLP «Universal Print Media», 2018. (In Kazakh)

Baiseyitov, Kanabek. *Qұshtar kөңil [A Yearning Heart.]* Almaty: «Zhazushy» Publishing House, 1977.(In Kazakh)

Maishekin, Maksutbek. *Kөrkemөner sheberleri [Masters of the Arts.]* Almaty: Kazakh State Publishing House, 1959. (In Kazakh)

Almaty қ. Politsiya departamentiniң Arkhivi [Archive of the Almaty City Police Department,] Fond 20, Inventory 1, File 04321, Vol. 2. (In Kazakh)

Қazaқstan Respublikasy Ortalyқ Memlekettik Arkhivi [Central State Archive of the Republic of Kazakhstan (CSA RK).] Fond 81, Inventory 3, File 289, Personal file no. 15. (In Kazakh)

Akhmetova, Marina. "Izdenu zholy zhəne alғashқy қazaқ operasY" ["The Path of Research and the First Kazakh Opera."] Proceedings of the Academy of Sciences of the Kazakh SSR, *Language and Literature Series,* 1977, No. 3(4), pp. 18–19. (In Kazakh)

Zhurgenov, Temirbek. "Ushuga. K postanovke v pervom kazakhskom gosudarstvennom muzykalnom teatrE" ["Ushuga. On the Production at the First Kazakh State Musical Theatre."] *Kazakhstanskaya Pravda,* June 21, 1934. (In Russian)

Stenogramma soveshchaniya pri otdele kultury i propagandy leninizma kraykoma VKP(b) po razboru pyesy Auezova «Kene-khaN» [Transcript of a meeting of the Department of Culture and the Propaganda of Leninism of the Regional Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) regarding the review of Auezov's play "Kene-Khan."] *Central State Archive of the Republic of Kazakhstan (CSA RK)*, Fond 141, Inventory 1, File 7611. (In Russian)

Смайлова Шолпан, Нурпейис Бакыт
Қазахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Қазахстан)

ФЕНОМЕН ТЕМИРБЕКА ЖУРГЕНОВА: КРЕАТИВНЫЕ ИНИЦИАТИВЫ В СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Аннотация: Темирбек Жургенов – выдающийся государственный и общественный деятель, внесший исключительный вклад в становление культуры и искусства в Центральной Азии и Казахстане. В 1933-1937 гг. он занимал должность Народного комиссара просвещения Казахской АССР и осуществил меры исторической значимости в сфере ликвидации неграмотности, модернизации системы образования и развития национального искусства. Крупные инициативы этой личности, направленные на укрепление культурно-художественного потенциала страны, находят продолжение и в современных условиях. По мере исторического движения и смены поколений актуальность исследования духовного наследия Темирбека Жургенова возрастает и требует его переосмысления с новых научных позиций. *Цель*: на основе архивных документов и исторических источников осуществить системный и научно обоснованный анализ вклада Темирбека Жургенова в формирование и развитие казахской национальной культуры. *Задачи*: всесторонне рассмотреть просветительскую и культурно-организационную деятельность Темирбека Жургенова, выявить его новаторские инициативы по выводу национального искусства на профессиональный уровень. Сопоставляя исторические данные советского периода и современности, раскрыть феномен деятеля. Определить его лидерскую роль в модернизации национальной культуры и обосновать, что его личностный и ценностный потенциал не утратил значимости в культурном пространстве независимого Казахстана. *Методы*: методологическую основу исследования, наряду с искусствоведческими подходами, составили хронологический, историко-компаративный, сравнительно-аналитический, методы научной систематизации и источниковедческого анализа, примененные при изучении жизненного и профессионального пути деятеля. *Результаты*: установлено, что по прямой инициативе Темирбека Жургенова были созданы Казахский музыкально-драматический театр, национальный оркестр, театр оперы и балета, а также кинематографические студии, что в совокупности обеспечило заметный культурный подъем. Особое внимание он уделял развитию народного творчества и создал условия для активной творческой работы таких выдающихся деятелей, как Мухтар Ауэзов, Габит Мусрепов, Жумат Шанин, Бейимбет Майлин, Абылхан Кастеев. *Практическая значимость исследования:* читатели получают возможность увидеть, что в условиях независимого Казахстана идеи Темирбека Жургенова – развитие национального образования и культуры, поддержка искусства – продолжают реализовываться в государственной политике. Работа может быть использована молодыми исследователями, занимающимися изучением духовного наследия деятеля в области искусства и культуры. Наследие Жургенова рассматривается не только как исторический урок, но и как неисчерпаемый ресурс для современного культурного развития.

Ключевые слова: деятель, просветитель, культура, литература, образование, национальное искусство, музыкальный театр, народное творчество, историческое наследие.

Для цитирования: Шолпан Смайлова и Бакыт Нурпеис. «Феномен Темирбека Жургенова: креативные инициативы в совершенствовании казахской культуры и искусства». *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol. 11, No. 1, 2026, pp. 287–305, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1151

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

Smaylova Sholpan, Nurpeis Bakyt
Kazakh National Academy of Arts named after Temirbek Zhurgenov (Almaty, Kazakhstan)

THE TEMIRBEK ZHURGENOV PHENOMENON: CREATIVE INITIATIVES IN ADVANCING KAZAKH CULTURE AND THE ARTS

Abstract. Temirbek Zhurgenov was an outstanding statesman and public figure who made an exceptional contribution to the formation of culture and the arts in Central Asia and Kazakhstan. In 1933–1937, he served as People's Commissar for Education of the Kazakh ASSR and implemented initiatives of historic significance aimed at eradicating illiteracy, modernizing the education system, and advancing national art. His major undertakings to strengthen the country's cultural and artistic capacity continue to resonate in contemporary conditions. As history moves forward and generations change, the scholarly relevance of re-examining Temirbek Zhurgenov's spiritual and intellectual legacy increases and calls for a rethinking from new academic perspectives. *Purpose*: Based on archival documents and historical sources, to conduct a systematic and academically grounded analysis of Temirbek Zhurgenov's contribution to the formation and development of Kazakh national culture. *Objectives*: To comprehensively examine Temirbek Zhurgenov's educational and cultural-organizational activities and to identify his innovative initiatives that facilitated the professionalization of national art. By comparing historical data from the Soviet period and the present day, to elucidate the phenomenon of his leadership. To determine his role in modernizing national culture and to substantiate that his personal and value-based potential has not lost its significance within the cultural space of independent Kazakhstan. *Methods*: The methodological framework of the study, alongside art-historical approaches, includes chronological, historical-comparative and comparative-analytical methods, as well as methods of scholarly systematization and source criticism, applied to the examination of the figure's life and professional trajectory. *Results*: The study establishes that, on Temirbek Zhurgenov's direct initiative, the Kazakh Musical and Drama Theatre, the national orchestra, the Opera and Ballet Theatre, as well as cinematographic studios were established, which collectively ensured a notable cultural upsurge. He paid particular attention to the development of folk creativity and created conditions for the active artistic work of such prominent figures as Mukhtar Auezov, Gabit Musrepov, Zhumat Shanin, Beimbet Mailin, and Abylkhan Kasteev. *Practical significance:* The study enables readers to see that, in independent Kazakhstan, Temirbek Zhurgenov's ideas—advancing national education and culture and supporting the arts—continue to be implemented within state policy. The work may be used by early-career researchers studying his spiritual and cultural legacy in the fields of art and culture. Zhurgenov's heritage is considered not only as a historical lesson, but also as an inexhaustible resource for contemporary cultural development.

Keywords: statesman, educator, culture, literature, education, national art, musical theatre, folk creativity, historical heritage.

Cite: Sholpan Smaylova and Bakyt Nurpeis. "The Temirbek Zhurgenov Phenomenon: Creative Initiatives in Advancing Kazakh Culture and the Arts." *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 10, No. 4, 2025, pp. 287–305, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1151

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

Авторлар туралы мәлімет:

Смайлова Шолпан Арықбайқызы – Өнертану кафедрасының 2 курс докторанты, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Нұрпейіс Бақыт Қәкиқызы – Өнертану докторы, Өнертану кафедрасының профессоры, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Смайлова Шолпан Арикбаевна – докторант 2 курса кафедры искусствоведения, Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан).

ORCID ID: 0009-0006-6306-0264
E-mail: smash_art@mail.ru

Нурпеис Бакыт Какиевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения, Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан).

ORCID ID: 0000-0002-7431-7233
E-mail: bakytn_70@mail.ru

Information about the authors:

Smaylova Sholpan Arykbaykyzy – 2nd-year doctoral student (PhD), Department of Art Studies, Kazakh National Academy of Arts named after Temirbek Zhurgenov (Almaty, Kazakhstan).

Nurpeis Bakyt Kakikyzy – Doctor of Art Studies, Professor, Department of Art Studies, Kazakh National Academy of Arts named after Temirbek Zhurgenov (Almaty, Kazakhstan).

ҒТАМР 18.45.45
ӘОЖ 7
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1160

ПЕРФОРМАТИВТІК ТЕАТР ӘДІСТЕРІНІҢ ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚ РЕЖИССУРАСЫНДАҒЫ КӨРІНІСІ

Тұрмағанбет Жансая[1], Еркебай Анар[2]
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)

Аңдатпа. Мақалада Әлібек Өмірбекұлының «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклі қазіргі қазақ театрындағы перформативтік ойлаудың, классикалық мәтінмен жұмыс істеудің және ұлттық кодты қайта пайымдаудың айрықша үлгісі ретінде қарастырылады. Қойылым Антон Чехов, Лев Толстой және Абай Құнанбайұлы шығармаларын дәстүрлі драмалық тұтастықта қайта қарауға емес, оларды сахналық әрекет барысында дамып отыратын мәдени материал ретінде ұсынуға негізделген. Осы тұрғыдан спектакль отандық театр режиссурасындағы перформативтік модель ретінде талданады. Мақаланың *мақсаты* – спектакльдің көркемдік құрылымын зерделеп, онда қолданылған символдық объектілер мен режиссерлік тәсілдердің мазмұндық қызметін ашу, қойылымның ұлттық театр кеңістігіндегі жаңашылдық рөлін айқындау. Зерттеудің өзектілігі қазіргі қазақ театрында постдрамалық және перформативтік ізденістердің күшеюімен тікелей байланысты. Тақырыпты зерттеу барысында семиотикалық талдау, театртанушылық әдіс, мәдени-тарихи және салыстырмалы зерттеу, перформативтік талдау *әдістері* қолданылды. Аталған тәсілдер спектакльдегі символдық объектілердің қызметін ашуға, сахналық уақыт пен әрекеттің реттілігін анықтауға және перформативтік актілердің мағыналық ерекшеліктерін белгілеуге ықпал етті. *Зерттеу нәтижелері* спектакльдің негізгі көріністері, образдар жүйесі, актерлік ойын ерекшеліктері мен интертекстік байланыстары арқылы Антон Чехов, Лев Толстой және Абай шығармаларының бір сахналық кеңістікте тоғысуы күрделі көпқабатты мәдени контекст қалыптастыратынын көрсетті. Қойылымда Абай тарихи тұлға ретінде емес, рухани беделдің, ұлттық сананың және адамдық өлшемнің символдық фигурасы ретінде көрінеді. Оның сахнадағы күллі әрекеті спектакльдің моральдық-этикалық мазмұнын айқындайтын негізгі мағыналық тіректе айналғаны анықталды. Абай арқылы режиссер руханияттың қазіргі қоғамдағы орны, ұлттық жад мәселесін перформативтік формада көтереді. Жүргізілген талдау спектакльдің режиссерлік

құрылымында перформативтік тәсілдердің, символдық объектілердің және интертекстуалдық байланыстардың маңызды рөл атқаратынын көрсетті. Мақала ұлттық театр кеңістігіндегі көркемдік процестерді, жаңа эстетикалық модельдерді және режиссерлік интерпретацияның қазіргі мәдени контекспен байланысын ғылыми тұрғыда пайымдауға бағытталған.

Түйін сөздер: перформативтік театр, заманауи режиссура, постдрамалық эстетика, Әлібек Өмірбекұлы, перформанс, театр семиотикасы, орындаушылық тәжірибе, интертекстуалдылық, театр теориясы.

Дәйексөз үшін: Жансая Тұрмағанбет, Анар Еркебай. «Перформативтік театр әдістерінің заманауи қазақ режиссурасындағы көрінісі». *Central Asian Journal of Art Studies,* т.11, №1, 2025, 306–327 б. DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1160

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

Кіріспе

Өткен ғасырдың екінші жартысынан бастап әлемдік театр кеңістігінде репрезентативтік модельден перформативтік парадигмаға қарай жүйелі түрде ауысу үдерісі айқын белең алды. Бұл үдеріс театрды дайын мағыналарды бейнелейтін көркем жүйе ретінде емес, әрекет барысында жүзеге асатын, уақыт пен кеңістікте қайта құрылатын тәжірибе ретінде түсінуге негізделді. Перформативтік ойлау театрдың онтологиялық табиғатын қайта пайымдауға жол ашып, сахналық әрекеттің мағына тудырушы басты механизмге айналуына негіз болды. Джон Остиннің «How to Do Things with Words» еңбегінде негізделген сөйлеу актілері теориясы (12), Джон Серльдің перформативтік дискурс табиғатын тереңдетуі (54), Джудит Батлердің «Gender Trouble» еңбегінде ұсынылған «identity is not an inner essence but a stylized repetition of acts» (179) тұжырымдамасы, сондай-ақ, Ричард Шехнердің актер мен көрермен байланысын сипаттай отырып: «performances exist only as actions, interactions, and relationships» деп тұжырымдауы (27), сонымен бірге, театрды «құрылатын, іске асатын, тәжірибеленетін процесс» ретінде пайымдауы перформативтілік түсінігінің ғылыми-методологиялық платформасын қалыптастырды.

Театртану саласында перформативтік парадигманың орны Эрика Фишер-Лихтенің еңбектерінде терең талданып, сахналық акт көрермен мен орындаушы арасында қайталанбас трансформация тудыратын эстетикалық оқиға ретінде сипатталды. Фишер-Лихте перформативтік актінің табиғатын сипаттай отырып: «At the heart of Herrmann's notion of performance lies the shift from theatre as a work of art to theatre as an event», — деп атап көрсетеді (4). Осы бағыт театрдағы мағынаның алдын ала бекітілмей, нақты орындау сәтінде пайда болатынын алға тартып, процессуалдық тәжірибені негізгі көркемдік өлшемге айналдырды. Нәтижесінде театрлық форма драматургиялық тұтастықтан гөрі әрекеттік құрылымға, тұрақты бейнеден гөрі өзгермелі қатынастар жүйесіне негізделе бастады.

Перформативтік ойлау жаһандық сахналық тәжірибеде әртүрлі

эстетикалық нұсқалар арқылы көрініс тапты. Ян Фабрдың денелік тәжірибеге сүйенген сахналық құрылымдары, Марина Абрамовичтің уақыт пен қатысу ұғымдарын алдыңғы қатарға шығаратын перформанстары (3), Тадеуш Кантордың театрды жад пен өлім кеңістігі ретінде қарастыруы (114), Йозеф Бойстың өнерді әлеуметтік әрекет деңгейіне көтеруі (9) театрдың көркемдік шекарасын кеңейтті. Бұл үдерістер аймақтық театр кеңістіктерінде де өз жалғасын тауып, Ресей театрындағы визуалды метатеатр, психофизикалық тәжірибелер мен дерексіз театр формалары перформативтік эстетиканың бейімделуін айқындады.

Аталған үдерістер посткеңестік театр кеңістігінде, соның ішінде Қазақстан театрында да жаңа көркемдік импульс қалыптастырды. Тәуелсіз театр қозғалысының дамуы, постдрамалық құрылымдарға бетбұрыс, дерексіз материалмен жұмыс, мультимедиалық шешімдер мен актерлік импровизацияның күшеюі қазіргі қазақ режиссурасының жетекші тенденциялары ретінде орнықты. Қазақ театрындағы бұл үдерістердің жаһандық мәдени кеңістіктегі орны туралы соңғы зерттеулер де анық көрсетеді: «Kazakhstan's national performing arts are spotlighted as a distinctive segment of global culture, showing the richness of Kazakh traditions in acting, stage imagery, costume, and scenic design within the context of globalization» (Akimbek et al. 11). Бұл тұжырым қазіргі қазақ режиссурасының даму динамикасының әлемдік театр дискурсына табиғи түрде қосылып отырғанын айқын дәлелдейді. Бұл жағдай ұлттық театрда классикалық мәтінмен жұмыс істеудің дәстүрлі үлгілерін қайта қарауға, жаңа формаларын іздеуге түрткі болды. Бұл үдерістердің жеделдеуіне тек эстетикалық ізденістер ғана емес, әлеуметтік-саяси және институционалдық факторлар да ықпал етті. Осы тұрғыдан алғанда, отандық зерттеулердің бірінде режиссурадағы жаңашылдықтың контекстуалдық шарттарын атап көрсетеді: «Новшествам в режиссуре способствует политическая обстановка страны, расширение технологических возможностей, возможность международного сотрудничества, доступ к просмотру работ зарубежных коллег, развитие театрального менеджмента и креативных индустрий в стране» (Ембергенова, Кабдиева 85-90). Мұндай жағдайлар қазіргі қазақ режиссурасының перформативтік бағытта дамуына алғышарт жасап, сахналық тілдің трансформациясын жеделдетті.

Осы контекст аясында Әлібек Өмірбекұлының «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклі перформативтік режиссураның қазақ театрындағы айқын көріністерінің бірі ретінде танылады. Қойылымда классикалық әдеби мәтіндер тұрақты драмалық құрылым ретінде емес, сахналық әрекет барысында қайта жинақталатын, мағынасы үздіксіз қозғалыста болатын релятивтік құрылым ретінде ұсынылады. Антон Чехов, Лев Толстой және Абай поэтикасы оқиғалық баяндауға емес, перформативтік актілер жүйесіне айналып, тарихи, мәдени және философиялық дискурстарды бір сахналық кеңістікте тоғыстырады.

Спектакль құрылымында мәтін оқиғалық баяндаудан гөрі материалдық субстанция ретінде қарастырылып, орындаушы тұлға көркемдік субъект болумен қатар әрекеттік-философиялық медиатор функциясын атқарады. Көрермен қабылдауы интерактивтік, эмпатиялық және рефлексивтік деңгейлерде іске асады. Актер мен көрермен арасындағы энергетикалық алмасу, мәтіннің фрагментациясы, орындаушының тұлғалық көрінуі мен екіжақты байланыс қазақ театры эстетикасының эволюциясын айқындайтын жаңа көркемдік құбылыс.

Мұндай әдістік бағдар перформативтік эстетиканы постдрамалық театр заңдылықтарымен шебер ұштастырып,

ұлттық сахналық ойлаудың жаңа моделін қалыптастырады.

Зерттеу әдістері

Бұл зерттеу заманауи қазақ режиссурасындағы перформативтік театр эстетикасын талдауда театртанушылық әдіснамалық базаға сүйенеді. Теориялық негізін Ричард Шехнердің перформанс теориясы, Эрика Фишер-Лихтенің перформативтілік эстетикасы, Джон Остин мен Джон Серльдің сөйлеу актілері теориясы, сондай-ақ, Юрий Лотманның семиосфера тұжырымы (163) мен Жак Дерриданың деконструктивистік әдісі (377) құрайды. Перформативтік құрылымдарды айқындау үшін құрылымдық-семиотикалық, герменевтикалық және мәдени-антропологиялық тәсілдер кешені қолданылды.

Алдымен Әлібек Өмірбекұлының «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектакліндегі перформативтік кодтарды тану мақсатында мәтіндік және дискурсивтік талдау жүргізілді: режиссерлік шешімдердің интертекстуалдық табиғаты, постдрамалық құралым, шынайы және қияли әрекеттер шегін бұлдырату стратегиялары қарастырылды. Сценография, актерлік әрекет моделі, вербатим элементтері, тілдік-пластикалық экспрессия, музыка мен кеңістіктің динамикасы контент-талдау арқылы зерделеніп, перформативтік әсердің семиотикалық және денелік деңгейлері ашылды.

Қойылымның қабылдануын зерттеуде феноменологиялық әдіс қолданылып, көрермен тәжірибесінің эмоциялық-когнитивтік реакциялары, қатысу перцепциясы және «куәгер — көрермен» статусының трансформациясы бақыланды. Перформативтік театрдың әлеуметтік-мәдени қызметін түсіндіру үшін мәдени-тарихи және салыстырмалы талдау жасалып, заманауи постдрамалық үрдістер мен қазақ режиссурасындағы бағыттардың тоғысқан тұстары айқындалды. Фишер-Лихтенің трансформация теориясына сүйене отырып, перформативтік актіні төмендегі қағида бойынша қарастырдық: performance мағынаны көрсетпейді, оны дәл орындалу сәтінде жасайды.

Қойылымның дайындық логикасы мен сахналық шешімдерінің қалыптасуын нақтылау мақсатында режиссерлік лаборатория материалдары мен шығармашылық топ мүшелерінің пікірлеріне сүйенген интервью және бақылау әдістері пайдаланылды. Сонымен қатар, кейс-стади тәсілі арқылы Әлібек Өмірбекұлы шығармашылығы перформативтік табиғаты бар тұтас жүйе ретінде қарастырылып, оның режиссерлік шешімдері мен қабылдау механизмдері кешенді түрде сипатталды.

Аталмыш әдістердің синтезі спектакльді тек эстетикалық объект ретінде ғана емес, оқиға, әрекет, болмыс және субъект құрастыру тәжірибесі ретінде пайымдауға мүмкіндік берді; соның нәтижесінде перформативтік театрдың қазіргі қазақ мәдени кеңістігіндегі теориялық және практикалық маңызы терең ғылыми талдау нысанына айналды.

Пікірталас

Қазіргі қазақ театр кеңістігінде перформативтік эстетиканы ұлттық мәдени кодтармен шебер ұштастырып, классикалық драматургияның мағыналық қабаттарын жаңа тұрғыдан ашуға батыл қадам жасап жүрген режиссерлердің бірі — Әлібек Өмірбекұлы. Оның режиссерлік қолтаңбасы сахналық мәтінді «тұрақты» драмалық құрылым ретінде емес, әрекет барысында үздіксіз өзгеріп, қайта құралатын перформативтік феномен ретінде қарастыруымен дараланады. Режиссердің соңғы жылдардағы шығармашылық тәжірибесі қазақ театрындағы көркемдік ойлаудың

жаңару үдерісімен тікелей сабақтасып, театртанушылық зерттеулерде де назарға алына бастады. Атап айтқанда, өнертану докторы Бақыт Нұрпейіс режиссердің эстетикалық бағдары туралы: «Оның спектакльдері визуалды метафораларымен, символдарымен, семиотикалық белгілерімен бүгінгі қоғамда орын алып отырған мәселелерді өткір театрлық тілмен айта алуымен дараланады», – деген (55-56). Бұл тұжырым режиссер шығармашылығының қазіргі қазақ театры контексіндегі жаңашыл сипатын айқындап, оның перформативтік режиссурадағы көркемдік ұстанымдарын ғылыми тұрғыдан негіздейді.

Өмірбекұлы үшін мәтіннің құндылығы оның поэтикасының сұлулығында емес, сахналық әрекет тудыру қабілетінде. «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклі ұсынған эстетикалық модельде сахна бір ғана дәуірдің немесе бір ғана автордың көркемдік әлеміне сүйенбейді; керісінше, үш қайнаса сорпасы қосылмайтын Чеховтың психологиялық драматизмі, Толстойдың эпикалық тарихнамасы, Абайдың философиялық поэтикасы бір кеңістікте тоғысып, жаңа интертекстуалдық құрылым жасайды.

Спектакльде дәстүрлі сюжет желісі екінші қатарға ығыстырылып, мағынаны тудырушы негізгі күш актер әрекеті арқылы көрініс тауып, сахналық кеңістіктің үздіксіз трансформациясы, абсурд пен трагедиялық ирониянның қабаттасуы, символдық және

1-2 сурет. «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклінен көріністер, реж. Әлібек Өмірбекұлы, фото – QIT FEST театр фестивалі мұрағатынан, Қостанай, 2025).

психологиялық деңгейлердің қатар өмір сүруі ретінде ұсынылады. Әрбір сахналық элемент (костюм, реквизит, жарық, мультимедиа, т.б.) бір ғана мағына беру шеңберінде қалмайды. Бір көріністен екіншісіне ауысқан сайын әр белгі жаңа семантикалық жүк арқалап, көрерменді үздіксіз ойлануға, қабылдау режимін өзгертуге мәжбүрлейді. Спектакльдің бірізді оқиғасын емес, толассыз қозғалыстағы перформативтік ойлау ағынын құруы – Әлібек Өмірбекұлының режиссерлік эстетикасының басты ерекшелігі.

Спектакльдің алғашқы минуттарынан бастап көрерменді перформативтік кеңістікке енгізу режиссердің негізгі стратегияларының бірі ретінде айқын көрінеді. Мұнда сахнадағы әрекет пен қабылдау механизмі арасындағы дәстүрлі қашықтық жойылып, көрерменнің «позициялық орны» түбірімен өзгереді. Бұл Б.Брехттің «жағдайды алыстату» тәсілінің механикалық қайталануы деуден гөрі, қазіргі театрдағы «verfremdung»-ті перформативтік тұрғыда жаңғырту деп қабылдау орынды.

Режиссер театрлық иллюзиядан саналы түрде бас тартып, мәтін мен әрекет арасындағы шекараны ашу арқылы спектакльді «реттелген көріністер тізбегі» емес, мағына тудыратын процесс ретінде алға тартады. Актер сахнадағы оқиғаны түсіндіріп қана қоймай, оны «бірге жасауға» шақырады.

Көрерменге бағытталған әрбір көзқарас, пауза, кідіріс сол шақтың өзіндік перформативтік табиғатын айқындайтын құрал.

Алғашқы актердің сахналық серіктесі оның баяндауына кедергі келтіріп, тоқтатуға тырысқанымен, актер өзінің мақсатынан таймай, спектакльдің құрылымдық логикасына сәйкес әрекетті жалғастыра береді. Ақырында, оны күш қолдану арқылы сахна сыртына алып кетеді. Бұл пролог режиссердің барлық дерлік қойылымында салтанат құратын, біз әуелден ет үйреткен көрініс еді. Спектакльдің алғашқы метатеатралдық қақтығысы ретінде қызмет еткен бұл эпизодтың құндылығы оның драмалық әсерінде емес, спектакль табиғаты туралы көрерменнің қалыптасқан түсінігін сілкіндіруінде. Актер әрекетінің үзілуі оқиғаның логикасына бағынбайтын, бірақ режиссердің эстетикалық логикасына толық негізделген интервенция. «Театр — тірі процесс» деген белгілі театр реформаторы Питер Брук: «Repetition is the denial of the living» (140), — деп жазғандай, Өмірбекұлының прологты әр орындауда өзгертіп отыруы театрдың тірі процесс екенін айқындайтын режиссерлік декларацияға айналады

Режиссер бұл әдісті әр қойылымында әдейі қайталау арқылы оны дара көрініс емес, тұрақты перформативтік көрініс деңгейіне көтереді. Қайталаным мұнда формализм емес, керісінше, көрерменнің театрлық қабылдауын алдын ала бағдарламалайтын эстетикалық стратегия, алдын ала жазылған, толық бақыланатын репрезентация емес, үздіксіз қайта құрылып отыратын тірі процесс. Перформативтік теория тұрғысынан алғанда, бұл эпизод «оқиғаны көрсету» емес, «оқиғаның өзін жасау» актісі болып табылады: сахнада болып жатқан нәрсе драмалық фабулаға емес, спектакльдің өзін-өзі іске асыру логикасына бағынады. Көрермен пассив қабылдаушы рөлінен шығып, театрлық шарттылықтың үнемі бұзылып, қайта орнатылып отыратын динамикалық жүйеге кірген.

Аффект жағдайында көрермен «қосарланған зейін» күйіне өтеді. Яғни, көрермен бір мезетте оқиғаны қабылдай отырып, әрі оның қалай жасалып жатқанын бақылайды. Перформативтік театрда мұндай құбылыс танымдық белсенділікті арттыратын, көрерменнің өзін-өзі де, сахнаны да реактивті емес, рефлексивті түрде қабылдауына жағдай жасайтын ерекшелік.

Спектакльдегі кейіпкерлер галереясы тым ерекше. Мәселен, «Война и мир» желісі бойынша Наполеон Бонапарт бейнесі спектакльдің поэтикалық логикасында радикалды бұрылыс жасады десек, артық айтпағанымыз болар. Бұл қойылымның көрермені тарихи-әдеби канонмен емес, оның перформативтік шарттылыққа сәйкес бұзылуымен бетпе-бет келеді. Мұндағы режиссерлік шешімде Наполеон дәстүрлі оқырман санасындағы «әлемді тітіркенткен билеуші» емес, бейнелік механизмдердің шарттылығын әшкерелейтін фикциялық конструкция ретінде ұсынылған. Шаңдатып, борандатып сахнаға енген Наполеон бейнесі қойылымға қарқынды динамика енгізіп, темпоритмінен жаңылмауына аянбай қызмет етті. Даңқты қолбасшының орта бойлы актриса ойынында өрнектелгені көрерменді елең еткізетін жайт. Бұл оның мифке айналған образын деконструкциялаудың алғашқы қадамы. Тарихи тұлғаның сыртқы пластикасы мен мінездік шешімдерін айқын ирониямен негіздеп, пародиялық, гиперболалық моделін режиссер шебер жасаған. Яғни, кейіпкердің гротескілік табиғаты классикалық тарихи образды деконструкциялау арқылы оның мифологиялық тұғырын шайқап, перформативті театрдың басты принципі — оқиғаны дайын күйінде ұсынбай, оны көрермен санасында қайта құруды жүзеге асырады.

Ерекше атап өтерлігі, Наполеон рөлін сомдаған актриса француз тілінің акцентін еркін меңгеріп, оны ойын құрылымына табиғи сипатта енгізді. Кейіпкердің ирониялық қабаттарын тереңдетіп, сахналық экспрессиясын күшейтеді. Актрисаның пластикасына тән ырғақтың әдейі үзілуі, қимылдардың оғаш жасалуы, көлемді банан мен жираф секілді «шамадан тыс» реквизиттермен қатар жүруі — бәрі де гротескілік поэтиканың құрылымдық белгілері. Бұл бейнеде тарихи тұлғаға тән пафосқа орын жоқ. Тіпті, Наполеон сахнада бір мезетте әрі бала тәрізді шолжаң, әрі абсурдтық қуыршақ, әрі колониялық агрессордың пародиялық нұсқасы ретінде салтанат құрады. Оның «Мәскеуді өртеп жіберейін бе?» деген ойнақы мінездегі ишараттары көрерменнің тарихи оқиға туралы қалыптасқан қабылдауын селт еткізіп, трагедия емес, абсурд көкжиегіне бағыттайтыны анық.

Жылқының орнына жирафтың қолданылуы тарихи реализмді түгелдей ыдыратып, образдың пародиялық сипатын тереңдете түседі. Наполеонның ұлылығы мен «жылқы үстіндегі қаһарман» бейнесі — қиялдың мәдени конструкциясы. Жираф — дәл осы мифтік дискурсты күлкіге айналдыратын көркемдік «қателік». Бұл шешім Наполеонның жаулаушылық миссиясына тән осынау пафосты әжуалау екені айқын білінеді.

Наполеон эпизодынан кейінгі сахналық ауысым көрерменді тарихи мифтерден Чеховтық психологиялық кеңістікке кездейсоқ өтіп кеткендей сезімге бөлегенімен, режиссер бұл ауысымды ешқандай натуралистік немесе драматургиялық логикамен бекітпейді. Мұнда әрекетті жалғап тұрған фабула емес, перформативтік импульс. Чехов әлеміне осылайша логикалық емес, импульстік ауысым жасау драматург поэтикасынан туындайтын ішкі заңдылыққа негізделген. Антон Чехов шығармашылығын жіті зерттеген Борис Зингермен: «он был убежден, что и «Вишневый сад» местами почти фарс», — (323) деп атап өткен. Бұл авторлық ұстаным Чехов драмасының бастапқыдан-ақ трагедия мен фарстың, лирика мен ирониянның ара жігі тұрақсыз құрылым екенін аңғартады. Өмірбекұлы осы жанрлық екіұдайлықты психологиялық тереңдету арқылы емес, перформативтік шарттылық, гротеск және әрекеттік үзілістер арқылы сахнада іске асырады. Көріністер бірінің соңынан бірі себеп-салдарлық байланыспен емес, эмоционалдық және семиотикалық ырғақ арқылы тізбектеледі. Бұл, әрине, сахна уақыт пен кеңістіктің ішкі заңдылықтарымен емес, режиссерлік ойдың динамикасымен жұмыс істейтін алаң деген ойға саятын постдрамалық театрға тән құрылым.

Режиссер кейіпкерлерді таныстыруды дәстүрлі нұсқа — баяндау стилінде емес, LED-экранға қолмен салып қарапайым суреттерді шығарумен бастайды; аты-жөні жазылған. Бұл әдіс көркемдік процесті әдейі «қарабайыр» деңгейге түсіргендей көрінгенімен, шын мәнінде перформативтік ойынның бір бөлігі ретінде бой көрсетеді. Яғни, бейнелердің жасанды табиғатын ашық әшкерелеп, көрерменді классикалық иллюзиядан алыстатып, сахнадағы әрекеттің шартты, ойындық сипатына назар аудартып тұр.

Осы кеңістікте Лопахиннің бейнесі Чехов драматургиясындағы буржуазиялық кәсіпкердің тұрмыстық-прагматикалық портретінен әлдеқайда кең көлемдегі тарихи-психологиялық фигураға ойысқан. Лопахин сахнаға шыққан сәттен бастап өзінің «құл» екенін ашық мәлімдеуі трагедиялық кейіпкер ретінде өзін таныстыруды емес, күллі ұлтқа тән дертті қозғауды меңзейді. Оның жеті атадан бері қанға сіңген «арам қан» мазмұнындағы монологы перформативтік театр эстетикасына әбден таныс құбылыспен астасып жатыр. Яғни, мұндай мысалдарда жеке адамның сөзі қоғам үндеуін алмастырып,

не қоғамдағы үлкен құбылыстар жеке адам тағдырында айрықша рөл ойнайды. Жалпы, перформативтік театрда классикалық мәтіндерді заманауи контекстпен қайта байланыстырып, жаңа семантикалық өріс жасау жиі кездеседі. Мәселен, әлемдік Эудженио Барбаның «Ур.Гамлет» спектаклінде Гамлеттің достарын эмигранттар ретінде интерпретациялау (Christoffersen 110) — осы ағымның айқын мысалы. Сол секілді Лопахин бейнесіне ұлттық-мәдени жад және құлдық сана ұғымдарын тоғыстыру арқылы қазақ қоғамындағы отарлық жараның әлі жазылмағанын меңзейді. Лопахиннің сахналық болмысы психологиялық даралық емес, ұлттық өзін-өзі танудың проблемаларына бағытталған перформативтік платформа ретінде анықталады.

Сол секілді спектакльдегі Раневская бейнесі де классикалық психологиялық театрдың бірқалыпты логикалық шеңберіне сыя қоймайды. Қайтыс болған анасына қарата айтылатын: «Мама, мен саған Парижді көрсетем, жүрші...», — деген сөздерден кейін актрисаның ойын мәнері күрт трансформацияға ұшырайды. Бұл сәтке дейін психологиялық театрға тән эмоциялық шынайылықпен әрекет еткен Раневская кенеттен перформативтік формаға ауысып, Лопахинмен диалог үстінде ойын тәсілін өзгерте салады. Мәселен, Лопахин оның жылап отырғанын сұраған да, оның: «Жоқ, күліп отырмын», — деген қарапайым репликасы психикалық күйін реалистік логикадан ажыратып, эмоционалдық амплитудасын өткір контрастқа әкеледі. Артынша: «Есікті сыртынан қатты жауып, шығып кетші» деген өтініші әрекеттің тұрмыстық реңкін сақтай отырып, сахналық атмосфераны қайтадан салқындата түседі. Бұл ауысым Раневскаяның ішкі психологиясын емес, әрекет үстінде «пайда болатын» алмасушы бейне ретіндегі табиғатын айқындайды. Осы бір кішкентай эпизодта актриса классикалық психологиялық үлгіден постдрамалық, перформативтік тәсілге жылдам ауысып, образды тұрақты психологиялық бірлік емес, үздік-үздік жасалатын әрекет формасы ретінде ұсынады. Бұл трансформация көрерменді дәстүрлі драмалық иллюзиядан алыстатып, сахналық актінің процессуалдық табиғатын айқын сезіндіреді.

Дәл солай Лопахин де пьесадағы басты идеялардың бірі — шие бағын сатып, жерді жалға беру туралы ұсынысты сахнада өте жеңіл, тіпті қарабайыр әңгіме секілді табиғи түрде жеткізеді. Бұл ұсыныстың салмағы әдеби мәтінде қанша күрделі мағына жүктесе де, перформативтік интерпретацияда жеңіл айтылуы оның әлеуметтік-экономикалық рационалдылығын ғана емес, Лопахиннің ішкі сенімді, прагматик ретіндегі табиғатын айқындайды. Раневская болса, бастапқыда осы ұсынысты тыңдап, жай ғана: «Жоқ, сатылмайды» деп, мәселені эмоциялық деңгейде қабылдайды. Алайда кейін ол Лопахинге «әй, құл», — деп кемсітуі олардың арасындағы әлеуметтік иерархияны, тарихи-мәдени жараның әлі де жазылмағанын, құлдық сананың бейсаналық деңгейін ашып береді.

Спектакльде актерлер Аня мен студент диалогты үлкен психологиялық иірімдерге батырмай, барынша жеңіл, тіпті тұрмыстық әңгімеге айналдырып жеткізеді. Мәселен, олардың арасындағы сезім туралы әңгіме минималистік

1-2 сурет. «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклінен көріністер, реж. Әлібек Өмірбекұлы, фото — QIT FEST театр фестивалі мұрағатынан, Қостанай, 2025).

формада былайша көрініс табады: «Сен мені жақсы көресің бе?» — «Иә, сүйем, бірақ мен Парижге кетуім керек», — деген мазмұндағы қарапайым диалог алмасу классикалық драматургияға тән ұзақ эмоционалды-психологиялық сахналық сарынға жол бермейді. Немесе Варя мен Лопахиннің диалогын алсақ та, поэтикалық астардан гөрі жеңіл юморға негізделген: «Сен маған носкиім сияқтысың», — «Неге?», — «Сенсіз тоңам», — деген тәрізді қысқа әрі қарапайым диалогтар үлкен психологиялық иірімдерді жеңіл формада жеткізеді. Бұл сахна классикалық романтикалық драматизмді әдейі жалаңдатып, сезім экспрессиясын қысқарта отырып, кейіпкерлер қарым-қатынасы психологиялық толыққанды портреттен гөрі, өмірдің кездейсоқ, жалт еткен сәттерін еске салатын процессуалдық көрініске айналдырғандай.

Кейіпкерлер шеруінің кезекті өкілдері — Кутузовты ойнайтын актер мен театрдың костюмері арасындағы сахналық эпизод қойылымға ерекше реңк береді. Актер өзіне берілген костюмге қанағаттанбай, Кутузовтың мұндай костюмге лайық еместігін, оның айбынды қолбасшы екенін айтса, костюмер кәсіби ұстанымын сақтап, оған қарсы уәж айтады. Диалог бара-бара қызу пікірталасқа ұласа келе, ақырында костюмер Кутузовтың тарихта шын мәнінде кім болғанын, оның бейнесі мінсіз қаһарман емес екенін алға тартады. Көріністің кульминациялық нүктесінде костюмердің қоян маскасында болуы бір жағынан қақтығыстың абсурдтық табиғатын күшейтсе, екінші жағынан, тарихи тұлғаларға жүктелетін романтикалық иллюзиялардың шартты, «ойын» сипатын ашқандай. Осы сәтте актердің костюмерді мылтықпен «атып тастауы» зорлықтың тікелей көрінісі ғана емес, тарихи мифке қарсы айтылған ақиқат сөздің, фактінің «өлтірілуін» жеткізетін метафора. Яғни, актер мен костюмер арасындағы шағын көрініс театр — тарих — шындық — миф қатынасын қайта қарастыратын күрделі перформативтік метакомментарийге айналғанына куә болдық.

Одан кейін сахнадағы декорация фонында кеңестік «Шайбу! Шайбу!» мультфильмінің фрагментінің қолданылуы спектакльдің жалпы перформативтік логикасында сахналық кеңістікті ойын, абсурд және балалық жад өлшемдерімен толықтырып, көркем контекст көп қабатты етеді. Дәл осы сәтте Раневскаяның сахналық күйін Меги Гогитидзенің «Недостаточно» әні үйлесімді сүйемелдеп, оның күйзелісін, үмітсіздігі мен сағыныш сезімін тереңдете түсті. Ал мультфильм фрагменті мен музыканың қатар қолданылуы сахнадағы мағыналардың қарама-қарсылығын күшейтіп, бір мезетте ирония мен трагизмді қатар ұстайтын перформативтік эстетикаға сілтейді.

Спектакльдегі тым әсерлі сахналардың бірі — Раневскаяның марқұм баласын еске алуы. Ол Гришамен өткен диалогтарын еске алып, сахнада балаша ойнап, бір сәтке ана да, бала да бола алатын шекарасыз психологиялық күйге өтеді. Осындай актерлік трансформация оның қайғысын жай монолог формасында емес, балаң әрекеттермен бейнеленуі баласын жоғалтқан ана қайғысын әсерлі жеткізген. Раневская жадындағы ең терең жара — Гришаның суға батып қаза табуын реалистік ауырлықпен емес, перформативтік символизммен қуыршақ арқылы жеткізген. Қуыршақ бейне баланың жансыздығын, қайтпас өлімін, оған куә болған анасының шарасыздығын бейнелейтін семиотикалық таңба. Бұл да эмоцияны актерлік имитациядан емес, материалдық әрекеттен тудыратын перформативтік театрдың басты принципі.

«Шие бағының» нәзік те меланхолиялық атмосферасынан кейін Наполеон сахнаға қайта шығады. Көрерменді бір эмоционалдық кодтан

4,5 сурет. Раневская рөлінде — актриса Айгүл Хамит.
(фото — QIT FEST театр фестивалі мұрағатынан, Қостанай, 2025).

екіншісіне өткізіп, перформативтік құрылымның динамикалық сипатын қайта күшейтеді. Наполеон мен Кутузовтың сахналық қақтығысы күлкіге, ирониға, келемежге толы. Олар тарихи шындықты ауыр пафоссыз, ойнақы формада жеткізеді. Кутузовтың абдырап, жалтақтаған әрекеттеріне қарамастан, Наполеон батырлық пафоспен: «Мен соғысуға келдім, демек соғысамыз» деп, әңгімені бірден шешімге жегіп қояды. Осы кезде француз қолбасшысының сахнаға үлкен зеңбіректі сүйреп шығуы және «бәрін қырып салуы» да соғыс трагедиясын перформативтік гротескке айналдыратын көркемдік акт. Бұл жерде режиссер соғысты қасірет сипатында емес, қойылымдық эффект деңгейіне түсірген. Зеңбіректің дыбысы, оның гипертрофияланған қозғалысы, Наполеонның қуыршаққа тән пластикасы тарихи оқиғаның мағыналық салмағын жеңілдетті деп бағалаудан аулақпыз. Керісінше, соғыс ұғымын биліктің ойыны, өлімнің механикалық тетігі ретінде, пафостың көлеңкесінде жасалған зорлық бейнесінде көрсету шешімін құптаймыз. Себебі, бұл сахна тарихтың дайын әрі өзгермейтін ақиқат емес, үнемі қайта жасалып отыратын фикция екенін, ал театр сол фикцияның механизмін ашып көрсететін алаң екенін меңзеп тұр.

Эпизод аяқталған тұста Кутузов рөліндегі актер бірінші актінің аяқталғанын хабарлайды. Мұндай метатеатралды шешім көрерменді бір сәтке оқиғадан ажыратып, сахналық шарттылықты қайта еске салады. Бұл перформативтік театрға тән өзін-өзі тану (self-reflexivity) құбылысы ретінде оқиға мен орындаушы, көрермен мен актер шекараларын әдейі бұзу арқылы театр иллюзиясын тарқатып, сахнаны ойын алаңы ретінде ұсыну бейнесінде көрініс тапқан.

Наполеонның сахнадағы озбыр, ирониға құрылған әрекеттерінің фонында пайда болатын қазақ архетипі — Әлібек Өмірбекұлының постколониялық дискурсқа жасаған ең айқын әрі нысаналы қадамдарының бірі. Бұл эпизодта тарихи жаулау логикасы мен отарланған сананың ішкі механизмі бетпе-бет келеді. Наполеон мен қазақ кейіпкері арасындағы қысқа диалог сырттай қарағанда комедиялық әсер қалдырғанымен, оның астарында отарлық қатынастардан қалған терең тарихи-психологиялық жара айқын сезіледі. Қазақтың: «Сен неге қазақтарды қырасың?», — деген сұрағына Наполеонның сабырлы әрі жауапкершілікті өзінен ысырып тастайтын: «Менің қазақтарда шаруам жоқ. Мен Кутузовпен соғысуға келдім. Сендер өздерің атып шықтыңдар. Неге шықтыңдар?», — деген жауабы империялық сананың классикалық риторикасын әшкерелейді. Ал қазақ кейіпкерінің: «Білмеймін, аналар барыңдар деді», — деген жауабы режиссерлік тұрғыда ең ауыр, ең ащы репликаға айналады. Мұнда Әлібек

Өмірбекұлы қазақ архетипіне тән «айдағанға көну» психологиясын әжуалай отырып, ұлт болмысының сыртқы күшке бейімделгіш, шешімді өзгеден күтетін мінездік ерекшелігін тарихи контексте ашуға тырысқан. Бұл көрініс қазақты кінәлау емес, керісінше, отарлық сананың ұрпақтық деңгейде қалыптастырған бейсаналық механизмін сахналық формада диагностикалаумен тең.

Осы постколониялық көріністен кейін спектакльдің философиялық салмағы Абай бейнесінде жалғасын тапты. Қазақ архетипі отарлық сананың салдарын көрсетсе, Абай сол салдардың рухани нәтижесіне айналған тұлға ретінде бейнеленген. Абай бұл жерде тарихи тұлғаның биографиялық бейнесі емес, бүгінгі қоғаммен диалогқа түсетін метафоралық фигура. Оның Любовь Андреевнамен кездесу сахнасында «қалу» мен «кету» арасындағы қайшылықтың көрінісі ашылады. Абайдың «Кетпе...», — деген қысқа ғана сөзі үгіт не өтініш емес, адамды өз менімен бетпе-бет қалдыратын ішкі талап ретінде естіледі. Ол кінәламайды да, тоқтатуға тырыспайды, тек қашудың мәнін сұрақ арқылы жоққа шығарады.

Спектакльдің ең батыл әрі перформативтік қуаты ең жоғары мезеті — Абайдың Чеховқа тікелей тіл қатуы. «Антон Павлович, извините... Вот, Вы написали «Вишнёвый сад», и на 34-ой странице, Ваш персонаж Профеев говорит: «Есть только грязь, пошлость и азиатчина». Не могли бы Вы поменять вот это слово «азиатчина» на что-нибудь другое? Одно слово, Антон Павлович... Ведь Вас знает весь мир. Все читают, знают Вас. И не хотелось бы, чтобы весь мир думал об азиатах... Мы не грязь. Мы не пошлость», — деген монологының байыппен айтылуы тарихи бұрмалауларға қарсы көтерілген символдық қарсылық қана емес, ұлттық өзін-өзі тану актісі, ұлттың өз атынан сөйлейтін дауысқа айналған сахналық интервенция. Спектакль көрерменге бұл сөзді тек нақты драмалық контекст ретінде емес, заманауи постколониялық ойлау формасы ретінде ұсынады. Абай осы сәтте драматургиялық рөлін емес, мәдени әділеттілікті талап ететін тарихи субъект рөлін атқарады. Оның үні — тек орыс жазушысына емес, бізді ғасырлар бойы қалыптасқан азиялық стереотипке теңеп келген сыртқы көзқарасқа қарсы айтылған уәж.

Абайдың «өлуге жер іздеуі» спектакльдегі ең салмақты рухани ишаралардың бірі ретінде көрініс тапқан. Бұл әрекет нақты кеңістікті іздеу емес, дана тұлғаның жалғаннан өз болмысына лайық орын таба алмауынан туған экзистенциялық күй. Абай мұнда тарихи тұлға ретінде емес, ұлттың ар-ұжданы мен ойлау салмағын бойына жинақтаған символдық бейне. Оның қазақ жерінде (сахналық шарттылықпен) тұрақтай алмауы қазіргі қоғамда руханияттың, даналықтың орны айқындалмағанын тайға таңба басқандай анық меңзейді. Ал сол жердің «сатылып кеткені» туралы жауап ең суық әрі ауыр үкімге байлағандай. Жер бұл тұста қасиетті кеңістік, тарихи жад пен рухани тамырдың метафорасы болса, оның сатылуы — рухтың нарық заңына бағынуы, құндылықтың пайда деңгейімен өлшенуі. Абайға орын қалмауы да қоғамда рухани салмаққа сұраныс жоқтығын көрсететін ащы шындық. Маңыздысы, Абай сахнадан кетпейді, қалады, бірақ әрекетке ықпал ете алмайтын үнсіз куәгер ретінде. «Абайдың жеке өмірі, шығармашылығымен қатар, ұлт ұстазы ретінде Абайға арналған өзге авторлардың көркем туындылары — олардың ұлттық рухты қозғай алатын, қоғамды бірлік пен тәуелсіз мемлекетшілдік бастауына бастайтын күрескер күштерге жол көрсетуге қозғаушы, тәуелсіз мемлекетіміздің ұстанымдарына әсер етерін анықтай алуға міндеттіміз» (158), — деген театртанушы, өнертану кандидаты

Амангелді Мұқанның сөзі осы ретте ойға оралады. Себебі Абай бейнесі бұл қойылымда классикалық кейіпкер емес, тұтас спектакльдің интеллектуалдық, философиялық, мәдени тамырын ұстап тұрған рухани өзекпен парапар. Дәл осы ой спектакль аяқталғаннан кейін де көрерменді босатпай, ойлануға, рефлексияға, күйзеліске қалдыратын негізгі күшке айналмақ.

Шие бағының кейіпкерлері қолдарына чемодан ұстап, кетуге дайын тұрған сәтте сахнадағы қозғалыс сырттай алға ұмтылғанымен, оның ішкі өзегі өткенге байланған күйде. Дәл осы тұста Любовь Андреевнаның сандықты өзімен бірге алып кетуге ұмтылысын байқаймыз. Сандық — Раневскаяның ғана емес, тұтас бір буынның, бір мәдени қабаттың, бір дәуірдің жадын бойына жинақтап тұрған нысана. Сахналық әрекет абсурдқа ауысқан сайын сандықтың символдық салмағы күшейе түседі. Оның бірнеше мәрте қайталануы — ұжымдық жадқа жасалған үздіксіз қысымның, дәстүрді иелену құқығы үшін жүргізілген көрінбейтін күрестің көркемдік нұсқасы. Сандықтың сәт сайын шақпақталып, ақыры мүлде тас талқаны шығып қирауы — көрерменнің көз алдында жүзеге асатын мәдени геноцидтің көркем репрезентациясы. Режиссер осы арқылы тарихи үзілістің, ұрпақтар арасындағы байланыстың зорлықпен үзілгенін айқын көрсете алған.

Осы сәтте Әбіштің: «Әке, оларды тоқтатшы, кетіп бара жатыр ғой», — деп Абайға жалына сөйлеуі әрекетке шақырудан гөрі, соңғы үмітке жүгінудің нышаны ретінде естіледі. «Сен Абайсың ғой», — деген тіркесте әкеге ғана емес, даналыққа, әділетке, рухани беделге бағытталған соңғы сенім бар. Алайда осы үміттің ақталмауы көріністің трагедиялық салмағын еселей түседі. Абайдың жауабы тосын әрі ауыр: «Кете берсін, бұлар сені де, мені де керек етіп тұрған жоқ». Бұл сөз немқұрайлылықтан емес, ұзақ жылдар бойы қоғаммен жүргізілген, бірақ нәтижесіз аяқталған ішкі диалогтан туған рухани қажудың белгісі. Мұнда Абай күресуден бас тартқан даналықты емес, күрестің мүмкін еместігін түйсінген кемеңгерлікті бейнелейді. Оның «бұрылыңдаршы» деген жанайқайы сахналық кеңістікте жауапсыз қалады, өйткені бұл кеңістікте енді сөз де, үн де меңіреу тарапқа бағытталғандай.

Раневская сүйреген картоннан жасалған пойыз вагондары кету әрекетінің ойыншыққа айналған бейнесін береді. Бұл үлкен трагедияның балаң, жеңіл формаға түсуі, кетудің шынайы салмағы сезілмей қалған қоғам көрінісін аша түсті. Ал сахнаның екінші шетінде Лопахиннің сандықты балталауын тоқтатпауы осы кереңдікті жалғастырды. Әбіш өлімінен кейін Абайдың «баламды жерлеп алайын» деген өтініші ең төменгі адамдық шекке жүгінуімен тең. Бірақ ол да жауапсыз қала берді. Әбіштің өлімі сахнада эмоциялық кульминация ретінде емес, тыныштықпен белгіленеді. Осы тыныштықтан кейін балтаның қайта соғылуы — ауыр көркем шешімдердің бірі. Тіршілікте қандай формадағы ессіздік, жүгенсіздік, арсыздық орын алса да, оны адамдық та, қайғы да тоқтатуға қауқарсыз деген қатыгез формуласын ұсынған режиссер қолтаңбасын осы ретте анық танимыз.

Постдрамалық театрдың басты ерекшелігін Ханс-Тис Леман «театр мәтіннің үстемдігінен босап, оқиғаның орнына жағдай мен процесті алға шығаратын форма» (16), — деп анықтайды. Бұл анықтама Өмірбекұлының спектакліндегі мәтіннің драмалық қаңқа емес, үнемі өңделетін материал ретіндегі қызметін дәл сипаттап отыр. Мәтіннің сахналық мәні әрекетпен, ырғақпен және тікелей орындаумен анықталады. Өмірбекұлының сахнасындағы жираф, сандық, картон пойыз, қуыршақ Гриша секілді объектілер дәл осы денелік-семиотикалық жүйенің тасымалдаушыларына айналып, мәтіннен тыс мағыналық өріс қалыптастырады.

Спектакль финалындағы сахнадағы барлық декорация, реквизиттің жиналуы спектакльдің құрылымдық қаңқасын бұзып, сахналық әлемді көз алдымызда жоюға бағытталған перформативтік акт. Бұл процесс көрермен үшін эстетикалық емес, экзистенциялық тәжірибеге айналып, көркем әлемнің ғана емес, тарихи, мәдени және адамдық құрылымдардың күйреуін еске салады. Режиссер көрерменді иллюзиядан оятып қана қоймай, перформативті театр заңдылығына сәйкес, өнердің уақытша, өтпелі табиғатын баса көрсетеді.

Осы демонтаж процесінің ортасында кенеттен сахнаға бір актердің жанталаса шығып: «Баққа тимеңдерші! Оны шапқанша мені шабыңдар!», – деп айқайлауы – спектакльдің эмоционалдық амплитудасын күрт көтеретін шешім. Бұл реплика символдық киенің, рухани құндылықтың, табиғат пен жадтың соңғы қорғаны сияқты естіледі. Актердің дауысында қорқыныш емес, трагедиялық шарасыздық жатыр. Алайда дәл осы сәт бір-ақ әрекетпен үзіледі: Кутузовты ойнаған актер оны суыққанды түрде атып тастайды. Бұл «қылмыс» сахналық логикаға емес, адамзат тарихындағы зорлықтың қалыпты күйге айналған механизмдеріне меңзейді. Режиссер бұл эпизодты күтпеген шок ретінде емес, күнделікті өмірдің мызғымас заңындай, бейтарап, салқынқандылықпен ұсынады. Финалдағы зорлық – перформативтік театрдың ең өткір құралдарының бірі: ол көрерменді эмоциялық қашықтыққа емес, этикалық жауапкершілікке шақырады. Ешқандай ақтауға келмейтін қатігездік қалыпты дүниенің бөлшегіне айналғанда, көрерменнің қабылдауы күйреп, моральдық тепе-теңдік бұзылады.

Осы оқиғаның артынша бірден айтылатын: «спектакль бітті» деген хабар трагедияны тоқтатып, оны бір мезетте жоққа шығарады; өлім де, айқай да, қарсылық та сахналық ойынның бөлшегі ретінде бір ғана репликамен өшіріледі. Перформативтік театрдың ең қайшылықты, өткір эстетикалық әдісі зорлықты «ойын» шеңберіне қайта қайтару көрерменді артық эмоциядан айырмайды, қайта керісінше, оның ішкі әлеміне жиналған салмақты бірнеше есе күшейтеді.

Осының бәрінен кейінгі музыкасыз, салтанатсыз, үнсіз поклон – режиссер шешімдерінің соңғы штрихы. Бұл үнсіздік – катарсистік жеңілдік емес, тынысы тарылатын қысым іспетті. Антонен Арто «Theatre must disturb the senses, awaken the nerves, and confront the audience with the unbearable» (84), – дей келе, театрдың міндетін «көрерменді төзгісіз шындықпен бетпе-бет қойып, сезімін дүр сілкіндіру» деп анықтаған. Өмірбекұлының финалдағы «қалыпты күйге айналған» зорлық шешімі – Арто ұсынған осы қатыгез эстетиканың қазіргі формасы.

Әлібек Өмірбекұлының «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклінің айшықты ерекшелігі – ұлттық болмысты ұран не декларация формасында емес, жоғалту, кету, үнсіз қалу сынды әрекеттердің өзі арқылы ашуында. Мұнда тарих сахнада қайта айтылмайды, қайта сыналады, руханият дәріптелмейді, оның қоғамдағы орны туралы сұраққа қалдырады. Қойылым эстетикалық тұтастығымен ғана емес, көрерменді жай бақылаушыдан моральдық жауапкершілік аймағына еріксіз шығаруымен құнды. Осы тұрғыдан алғанда, спектакль қазақ театрындағы перформативтік ізденістердің шекарасын кеңейтіп қана қоймай, сахнаны қоғамдық ойлаудың қауіпті әрі қажетті алаңына айналдырады.

Нәтижелер

Жүргізілген талдау «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклін қазіргі қазақ театрындағы перформативтік ойлаудың қалыптасу кезеңін айқын айғақтайтын күрделі көркемдік құбылыс ретінде сипаттайды.

Қойылымда драмалық мәтін жетекші құрылым болудан қалып, сахналық әрекет, дене, зат және кеңістік мағына тудырушы негізгі факторлар қатарына шығады. Режиссерлік концепцияда мағына алдын ала бекітілмейді, ол көрермен қабылдауы барысында, нақты уақыт пен кеңістікте жүзеге асатын перформативтік актінің ішінде түзіледі.

Спектакльдің семиотикалық жүйесі бірмәнді, тұйық белгілерге емес, мағынасы үнемі қозғалыста болатын ашық символдарға құрылған. Сахнада қолданылған бейнелер мен заттар тек иллюстративтік қызмет атқармай, әлеуметтік, тарихи және мәдени деңгейлерде қатар жұмыс істейтін көпқабатты таңбаларға айналады. Мұндай құрылым көрерменді дайын интерпретацияны тұтынушы емес, сахналық әрекетпен бір мезетте мағына құрастырушы субъект ретінде орнықтырады. Қойылым осы арқылы әр қабылдауда жаңаша оқылатын, тұрақты финалдық түсіндірмеден бас тартқан көркемдік кеңістікке ие болады.

Интертекстуалдық құрылым спектакльдің негізгі ұйымдастырушы принциптерінің бірі ретінде айқындалады. Әдеби классика, тарихи тұлғалар, тұрмыстық тілдік формалар мен заманауи мәдени кодтардың бір сахналық ортада қатар қолданылуы мағыналық иерархияны ыдыратып, полифониялық құрылым түзеді.

Талдау спектакльдің философиялық салмағы жеке кейіпкер психологиясынан гөрі, ұжымдық сана мен рухани кеңістіктің күйіне бағытталғанын көрсетеді. Сахналық әрекеттерде рухани беделдің әлсіреуі, тарихи жадтың үзілуі, адамгершілік қатынастардың формалдануы тікелей декларация арқылы емес, көркемдік бейнелер мен әрекеттік метафоралар арқылы көрініс табады. Қойылымда зорлық пен немқұрайлылық төтенше жағдай ретінде емес, күнделікті өмірдің қалыпты механизмі ретінде ұсынылып, қазіргі қоғамдағы сезімталдықтың жойылуын айқын сипаттайды.

Финалдық құрылым спектакльдің перформативтік табиғатын түбегейлі бекітеді. Классикалық катарсистің әдейі болмауы көрерменді эмоциялық жеңілдеуге емес, интеллектуалдық және этикалық рефлексияға бағыттайды. Қойылымның аяқталуы көркемдік нүкте қоюды емес, ойлауды жалғастыруды алдыңғы орынға шығарып, спектакльден кейінгі қабылдау кеңістігін ашық күйде қалдырады.

Жалпы алғанда, талдау бұл спектакльдің қазақ театрындағы перформативтік эстетиканың терең философиялық және әлеуметтік өлшемге ие үлгісін қалыптастырғанын көрсетеді. Қойылым классикалық мәтіндерді жаңғырту мақсатын емес, оларды қазіргі мәдени ахуалмен қайта табыстыру міндетін атқарып, театрды дайын мағына ұсынатын форма емес, ойлауды қозғайтын, сұрақ тудыратын әрекет кеңістігі ретінде айқындайды. Осы сипатымен спектакль қазіргі қазақ театрының көркемдік эволюциясындағы маңызды бағдарлық нүкте ретінде орнығады.

Негізгі тұжырымдар

— «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклінде перформативтік дискурс қосалқы көркемдік қабат ретінде емес, қойылымның негізгі ойлау және қарым-қатынас тілі ретінде қызмет атқарады. Режиссер сахналық әрекет, дене пластикасы, заттық әлем және интертекстуалдық кодтар арқылы классикалық мәтіндерді репрезентативтік баяндаудан ажыратып, әрекет үстінде мағына түзілетін перформативтік құрылымға айналдырады.

— Қойылымдағы символдық объектілер (жираф, қуыршақ Гриша, балталанған сандық, картон пойыз, «өлетін жер» мотиві) иллюстративтік функция атқармайды, керісінше тарихи

жад, рухани күйзеліс және мәдени үзіліс мәселелерін жинақтаған семиотикалық тораптар ретінде әрекет етеді. Бұл белгілер ұлттық және жалпыадамзаттық мәдени кодтардың тоғысында орналасып, спектакльдің мағыналық өрісін көпқабатты деңгейге көтереді.

– Перформативтік әрекеттер мен метафоралардың өзара байланысы қойылымның құрылымын драмалық логикадан алыстатып, тұрақсыз, үнемі қозғалыстағы символдық кеңістікке айналдырады. Наполеон мен Кутузов бейнелеріндегі гротеск, Раневскаяның эмоциялық күйінің күрт ауысуы сахнадағы әрекетті психологиялық реализмнен гөрі мағына тудыратын акт ретінде ұсынатын постдрамалық ойлау жүйесін айқын көрсетеді.

– Спектакльде Абай бейнесі тарихи немесе әдеби кейіпкер деңгейінен шығып, ұлттық руханият пен мәдени ардың символдық өзегіне айналады. Оның сахнадағы үнсіздігі, араласуға қауқарсыз күйі және кеңістіктен өз орнын таба алмауы қазіргі қоғамдағы рухани беделдің әлсіреуін, даналықтың әлеуметтік үдерістерге ықпал ете алмай қалғанын көркем түрде бейнелейді.

– Қойылымдағы семиотикалық шешімдер эстетикалық мақсатпен шектелмей, бүгінгі қазақ қоғамындағы мәдени жадының үзілуін, тарихи сабақтастықтың әлсіреуін және рухани құндылықтардың прагматикалық қатынастарға жұтылуын көрсетеді. Сандықтың балталануы, бақтың жойылуы, кейіпкерлердің бір-бірінен теріс айналуы ұжымдық жадтың күйреуін бейнелейтін тұтас метафоралық жүйе ретінде оқылады.

– Режиссер қолданған перформативтік және постдрамалық әдістер классикалық мәтіндерді қайта баяндауға емес, олармен сыни диалог құруға бағытталған. Қойылым мағынасы алдын ала бекітілген драмалық туынды емес, көрермен қабылдауы барысында үнемі қайта құралатын, ойлауға мәжбүрлейтін сахналық процесс ретінде қалыптасады. Осы тұрғыдан спектакль қазіргі қазақ театрындағы көркемдік ойлаудың сапалық өзгерісін айқын көрсететін құбылыс ретінде бағаланады.

Қорытынды

Әлібек Өмірбекұлының «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклі қазіргі қазақ театрындағы перформативтік ойлаудың тек формалық жаңаруы емес, сахналық сананың түбегейлі қайта құрылуы екенін көрсетеді. Қойылымда театр енді оқиғаны баяндау алаңы емес, мәдени, тарихи және рухани тәжірибенің қақтығыс аймағына айналады. Мұнда сахна көркем шындықты бейнелемейді, керісінше, оны қайта жасап, көрерменді сол үдерістің тікелей куәгері ғана емес, моральдық және интеллектуалдық тұрғыдан жауапты субъект ретінде айқындайды.

Спектакльдің перформативтік табиғаты драматургиялық мәтіннің үстемдігін түбегейлі әлсіретіп, сахналық әрекетті мағына тудырушы басты факторға айналдырады. Мағына репликада емес, оның айтылу жағдайында; бейнеде емес, оның күйреуінде; символда емес, оның жойылу актісінде шоғырланады. Осы тұрғыдан алғанда қойылым классикалық драматургияны интерпретацияламайды, оны тарихи-мәдени материал ретінде пайдаланып, бүгінгі сана үшін қайта «қатал» формада сөйлетеді. Бұл театрдың этикалық функциясын алдыңғы қатарға шығарып, сахна көрерменге түсіндіру үшін емес, ойын мазалау үшін жұмыс істейді.

Қойылымдағы символдық жүйе эстетикалық таңдау емес, мәдени диагноз деңгейіне көтерілген. Әрбір зат пен әрекет әлеуметтік қатынастардың, тарихи үзілістердің, рухани жоғалтулардың материалдық ізі ретінде оқылады. Символдардың біртіндеп абсурдқа, кейін зорлыққа ұласуы қоғамдағы қалыпты

сезімдердің қалайша біртіндеп өшіп, орнына немқұрайлылық пен қатыгездік орныгатынын көрсететін құрылымдық модельге айналады. Осы контексте қазіргі сахналық үдерісті сипаттайтын «Қазіргі қазақстандық режиссерлер постмодернистік әдістерді еркін меңгеріп, символика мен метафораға бай, күрделі қойылымдар жасауға ден қоюда» (Сарыбай және б. 4-22.), — деген тұжырым спектакльдің эстетикалық табиғатын дәл айқындайды. Мұнда перформативтік театр эмоцияны қоздыру үшін емес, оның жоғалғанын әшкерелеу үшін қолданылады.

Қойылымның постдрамалық финалы театрдың дәстүрлі функциясын түбегейлі терістейді. Мұнда трагедия шешілмейді, конфликт тарқамайды, моральдық тепе-теңдік қалпына келмейді. Керісінше, сахна көрерменді аяқталмаған күйде қалдырады. Бұл көркемдік деңгейдің осалдығы емес, саналы эстетикалық ұстаным деп бағалаймыз. Театр катарсис ұсынудан бас тартып, жауапкершілікті көрерменнің өзіне жүктейді. Спектакль аяқталған сәтте өнер тоқтап, ой басталуы тиіс деген позиция айқын сезіледі.

Осы тұрғыдан алғанда, «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклі қазіргі қазақ театры үшін тек жаңа форма немесе батыл эксперимент емес, сахналық ойлаудың этикалық шегін қайта анықтаған маңызды құбылыс ретінде бағаланады. Қойылым театрды эстетикалық ләззат алаңы емес, мәдени ар-ожданның сынақ кеңістігіне айналдырып, көрерменді жай бақылаушыдан тарихи, рухани және адамдық тұрғыдан жауап беруге тиіс субъект деңгейіне көтереді. Бұл қазіргі қазақ театрындағы перформативтік эстетиканың ең терең, салмақты жетістіктерінің бірі деуге толық негіз бар.

Авторлардың үлесі:
Тұрмағанбет Жансая — негізгі мәтін мен аңдатпаны жазу, тұжырымдаманы негіздеу, зерттеуді жоспарлау, талдау жүргізу, мақаланы рәсімдеу, қорытындыларды тұжырымдау.

Еркебай Анар — мәтінді өңдеу және редакциялау, әдеби деректерді талдау мен жинақтау, ғылыми жетекшілік.

Вклад авторов:
Турмаганбет Жансая — написание основного текста и аннотации, обоснование концепции, планирование исследования, проведение анализа, оформление статьи, формулирование выводов.

Еркебай Анар — обработка и редактирование текста, анализ и обобщение литературных данных, научное руководство.

Contribution of authors:
Zhansaya Turmaganbet — writing the main text and abstract, conceptualization, research planning, formal analysis, formatting of the article, formulation of conclusions.

Anar Yerkebay — text processing and editing, analysis and generalization of literary data, supervision.

Дереккөздер тізімі

Abramović, Marina. *The Artist is Present*. New York, MoMA Publications, 2010.

Akimbek, Askar, et al. "The Transformation of Kazakhstan's National Classics in World Performing Arts." *Open Cultural Studies,* vol. 9, 2025, article 20250049. De Gruyter. DOI: 10.1515/culture-2025-0049.

Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. New York, Grove Press, 1958.

Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Oxford, Oxford University Press, 1962.

Beuys, Joseph. *What is Art?: Conversation with Joseph Beuys*. Edited by Volker Harlan. Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks. West Sussex, Clairview Books, 2004.

Brook, Peter. *The Empty Space*. London, Penguin Books, 1968.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* New York; London, Routledge, 1990.

Christoffersen, Erik Exe. "Theatrum Mundi: Odin Teatret's Ur-Hamlet." *New Theatre Quarterly,* vol. 24, no. 2, 2008, pp. 107–125. DOI: 10.1017/S0266464X08000109.

Деррида, Жак. *Письмо и различие*. Перевод с французского А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина. Санкт-Петербург, Академический проект, 2000.

Ембергенова, Альфия и Сания Кабдиева. «Креативные подходы и пластические решения в современной режиссуре Казахстана». *Central Asian Journal of Art Sdudies*, т. 8, No 3, 2023, с. 85–99, DOI: 10.47940/cajas.v10i3.710

Fabre, Jan. *The Power of Theatrical Madness*. Brussels, Kaaitheater Press, 1984.

Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance*. London, Routledge, 2008.

Зингерман, Борис. *Театр Чехова и его мировое значение.* Москва, Наука, 1988.

Kantor, Tadeusz. *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944–1990.* Edited and translated by Michał Kobiałka, Berkeley, University of California Press, 1993.

Леман, Ханс-Тис. *Постдраматический театр*. Москва, ABCdesign, 2013.

Лотман, Юрий М. *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история.* Москва, «Языки русской культуры», 1996.

Мұқан, Амангелді. *Абай және қазақ театры.* Ұжымдық монография. Алматы, PrintExpress, 2025.

Нұрпейіс, Бақыт және Назерке Құмарғалиева. «Қазақ театр режиссурасы ізденістеріндегі постдрамалық негіздемелер». *Central Asian Journal of Art Studies*. т.9, No3, 2024 ж. 55-72 бб., DOI: 10.47940/cajas.v9i3.921

Сарыбай, Мадияр, және т.б.«Ұлпан» спектаклінің режиссурасындағы семиотикалық жүйе мен постдрамалық театр тәсілдерінің көрінісі». *Keruen ғылыми журналы,* 89(4), 2025, 319–336. DOI: 10.53871/2078-8134.2025.4-22.

Schechner, Richard. *Performance Theory.* New York; London, Routledge, 2003.

Searle, John. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

References

Abramović, Marina. *The Artist is Present.* New York, MoMA Publications, 2010.

Akimbek, Askar, et al."The Transformation of Kazakhstan's National Classics in World Performing Arts." *Open Cultural Studies,* vol. 9, 2025, article 20250049. De Gruyter. DOI: 10.1515/culture-2025-0049.

Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double. New York*, Grove Press, 1958.

Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Oxford, Oxford University Press, 1962.

Beuys, Joseph. *What is Art?: Conversation with Joseph Beuys*. Edited by Volker Harlan. Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks. West Sussex, Clairview Books, 2004.

Brook, Peter. *The Empty Space*. London, Penguin Books, 1968.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York; London, Routledge, 1990.

Christoffersen, Erik Exe. "Theatrum Mundi: Odin Teatret's Ur-Hamlet." *New Theatre Quarterly*, vol. 24, no. 2, 2008, pp. 107–125. DOI: 10.1017/S0266464X08000109.

Derrida, Jacques. *Pismo i razlichiye. [Writing and Difference].* Translated from French by A. Garadzha, V. Lapitsky, and S. Fokin. Saint Petersburg, Akademichesky Proyekt, 2000. (In Russian)

Yembergenova, Alfiya and Saniya Kabdiyeva. «Kreativnyye podkhody i plasticheskiye resheniya v sovremennoy rezhissure Kazakhstana.» ["Creative Approaches and Plastic Solutions in Contemporary Kazakh Directing."] *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 8, No 3, 2023, pp. 85–99, DOI: 10.47940/cajas.v10i3.710 (In Russian)

Fabre, Jan. *The Power of Theatrical Madness*. Brussels, Kaaitheater Press, 1984.

Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance*. London, Routledge, 2008.

Zingerman, Boris. *Teatr Chekhova i yego mirovoye znacheniye. [Chekhov's Theatre and Its Global Significance]*. Moscow, Nauka, 1988. (In Russian)

Kantor, Tadeusz. *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944–1990*. Edited and translated by Michał Kobiałka, Berkeley, University of California Press, 1993.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramaticheskiy teatr [Postdramatic Theatre]*. Moscow, ABCdesign, 2013. (In Russian)

Lotman, Yuri, *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek — tekst — semiosfera — istoriya [Inside Thinking Worlds: Man – Text – Semiosphere – History.]* Moscow, Yazyki russkoy kultury, 1996. (In Russian)

Mukan, Amangeldi. *Abay zhane kazak teatry. [Abai and Kazakh Theatre]*. Collective monograph. Almaty, Print Express, 2025. (In Kazakh)

Nurpeis, Bakyt, and Nazerke Kumargaliyeva. "Postdramatic Foundations in the Search of Kazakh Directing." *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol. 9, no. 3, 2024, pp. 55–72. DOI: 10.47940/cajas.v9i3.921 (In Kazakh)

Sarybai, Madiyar, et al. "Semiotic System and Postdramatic Elements in the Directing of the Play 'Ulpan'." *Keruen*, vol. 89, no. 4, 2025, pp. 319–336. DOI: 10.53871/2078-8134.2025.4-22. (In Kazakh)

Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York; London, Routledge, 2003.

Searle, John. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

Турмаганбет Жансая, Еркебай Анар
Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ПРОЯВЛЕНИЯ МЕТОДОВ ПЕРФОРМАТИВНОГО ТЕАТРА В СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЕ КАЗАХСТАНА

Аннотация. В статье спектакль Алибека Умирбекулы «Чехов. Толстой. Абай. Вишня. Война и мир» рассматривается как уникальный образец перформативного мышления, работы с классическим текстом и переосмысления национального кода в современном казахском театре. Постановка основана не на пересмотре произведений Антона Чехова, Льва Толстого и Абая Кунанбаева в традиционной драматической целостности, а на представлении их в качестве культурного материала, развивающегося в процессе сценического действия. С этой точки зрения спектакль анализируется как перформативная модель в отечественной театральной режиссуре. *Цель статьи* – изучить художественную структуру спектакля, раскрыть содержательную функцию использованных в нем символических объектов и режиссерских приемов, определить новаторскую роль постановки в национальном театральном пространстве. Актуальность исследования напрямую связана с усилением постдраматических и перформативных поисков в современном казахском театре. В процессе изучения темы были использованы методы семиотического *анализа*, искусствоведческий (театроведческий) *подход*, культурно-исторический и сравнительный анализ, а также методы перформативного анализа. Указанные *подходы* способствовали раскрытию функции символических объектов в спектакле, определению последовательности сценического времени и действия, а также выявлению смысловых особенностей перформативных актов. *Результаты исследования* показали, что через основные сцены спектакля, систему образов, особенности актерской игры и интертекстуальные связи пересечение произведений Антона Чехова, Льва Толстого и Абая в едином сценическом пространстве формирует сложный многослойный культурный контекст. В постановке Абай предстает не как историческая личность, а как символическая фигура духовного авторитета, национального сознания и человеческого измерения. Выявлено, что каждое его действие на сцене становится основным смысловым стержнем, определяющим морально-этическое содержание спектакля. Через образ Абая режиссер в перформативной форме поднимает вопросы места духовности в современном обществе и проблемы национальной памяти. Проведенный анализ показал, что в режиссерской структуре спектакля важную роль играют перформативные приемы, символические объекты и интертекстуальные связи. Статья направлена на научное осмысление художественных процессов, новых эстетических моделей в национальном театральном пространстве и связи режиссерской интерпретации с современным культурным контекстом.

Ключевые слова: казахский театр, театральная семиотика, современные постановки, сценический дискурс, визуальные образы, культурный код, актёрское мастерство, интерпретация.

Для цитирования: Турмаганбет Жансая, Еркебай Анар. "Проявления методов перформативного театра в современной режиссуре Казахстана". *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No. 1, 2026, pp. 306–327, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1160

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

Turmaganbet Zhansaya, Yerkebay Anar
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

MANIFESTATIONS OF PERFORMATIVE THEATRE METHODS IN CONTEMPORARY KAZAKH DIRECTING

Abstract. The article examines the play "Chekhov. Tolstoy. Abai. The Cherry. War and Peace" by Alibek Umirbekuly as a unique example of performative thinking, work with classical text, and the rethinking of the national code in contemporary Kazakh theater. The production is based not on revising the works of Anton Chekhov, Leo Tolstoy, and Abai Kunanbayev within a traditional dramatic integrity, but on presenting them as cultural material that evolves during the stage action. From this perspective, the performance is analyzed as a performative model in national theater directing. The aim of the article is to study the play's artistic structure, reveal the substantive function of its symbolic objects and directorial techniques, and determine the production's innovative role in the national theatrical space. The research's relevance lies in the intensification of postdramatic and performative explorations in contemporary Kazakh theater. In the process of studying the topic, methods of semiotic analysis, art criticism (theater studies) approach, cultural-historical and comparative analysis, as well as methods of performative analysis were used. These approaches contributed to revealing the function of symbolic objects in the performance, determining the sequence of stage time and action, and identifying the semantic features of performative acts. The results of the study showed that, across the play's main scenes, the system of images, the specifics of acting, and intertextual connections, the intersection of the works of Anton Chekhov, Leo Tolstoy, and Abai in a single stage space forms a complex, multi-layered cultural context. In the production, Abai appears not as a historical figure, but as a symbolic figure of spiritual authority, national consciousness, and human dimension. It was revealed that his every action on stage serves as the play's main semantic core, determining its moral and ethical content. Through the image of Abai, the director raises, in a performative form, questions about the place of spirituality in modern society and the issues of national memory. The analysis showed that performative techniques, symbolic objects, and intertextual connections play an important role in the play's directorial structure. The article aims to advance scientific understanding of artistic processes, new aesthetic models in the national theatrical space, and the connection between directorial interpretation and the contemporary cultural context.

Keywords: Kazakh theatre, theatrical semiotics, contemporary performances, stage discourse, visual imagery, cultural codes, acting techniques, interpretation.

Cite: Turmaganbet Zhansaya, Yerkebay Anar. "Manifestations of performative theatre methods in contemporary Kazakh directing." *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No. 1, 2026, pp. 306–327, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1160

The authors has read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests.

Авторлар туралы мәлімет:

Тұрмағанбет Жансая – театртанушы, өнертану магистрі, «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының оқытушысы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Еркебай Анар – театртанушы, өнертану кандидаты, «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының профессоры, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Турмаганбет Жансая – театровед, магистр искусствоведения, преподователь кафедры «Истории и теории театрального искусства» Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0008-5919-1717
E-mail: tzhans@mail.ru

Еркебай Анар – театровед, кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Истории и теории театрального искусства» Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-7454-7226
E-mail: aerkebaj@bk.ru

Information about the authors:

Turmaganbet Zhansaya – Theater critic, Master of Arts, lecturer at the Department of «History and Theory of Theater Art», Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Yerkebay Anar – Theater critic, candidate of art history, professor of the Department of «History and theory of Theater Art», Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy Of Arts (Almaty, Kazakhstan)

ҒТАМР 18.45.01
ӘӨК 7.094
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1163

БҮГІНГІ ҚАЗАҚ АКТЕРЛІК ӨНЕРІНДЕГІ ПЛАСТИКАЛЫҚ АЙҚЫНДЫЛЫҚ

Утемисов Санжар[1], **Исламбаева Зухра**[2]
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)

Аңдатпа. Пластика заманауи қойылымдарда тек көркемдік элемент қана емес, драмалық тілдің дербес компонентіне айналып отыр. Бұл зерттеу қазақ театрының ұлттық дәстүрлерін сақтай отырып, әлемдік театрлық тенденциялармен үндесетін жаңалықтарды анықтауға мүмкіндік береді. Ғылыми мақалада қазақ театр өнерінде өзіндік қолтаңбаларымен дараланатын режиссерлер Нұрқанат Жақыпбай, Болат Атабаев, Гүлсина Мирғалиева, Фархад Молдағали, Айдын Салбан, Есләм Нұртазин қойылымдарындағы пластикалық шешімдер қарастырылып, актер пластикасының эволюциясы анықталды. Мақаланың *мақсаты* – қазақ театр өнеріндегі актердің шығармашылық қызметіндегі пластиканың ролі мен кейіпкердің жан-күйін пластикалық тілмен бейнелеудің ерекшелігін ашу. Себебі, кейіпкер бейнесін сомдаудағы актердің пластикалық мәнерінің өзгерістері, қойылымның ең маңызды компоненттерінің бірі болып саналады. Пластикалық және би композициялары сахналық әрекетті жаңа эмоциялық сатыға көтереді. Актердің пластикасы көбінесе спектакльдің негізгі идеясын ашуға ықпал етіп, оның көркемдік құрылымының тереңдей түсуіне септігін тигізеді. Режиссер танымының тереңдігі спектакльдің жалпы композициялық және динамикалық құрылымынан, кейіпкерлерді пластикалық бейнелеуден, сонымен қоса мизансценалық тілден байқалады. Тақырыпты зерттеу барысында ғылыми жүйелеу, кешенді зерттеу, салыстырмалы-сараптамалық талдау, териялық және психофизикалық талдау *әдістері* қолданылды. Зерттеу барысында кейіпкер бейнесін сомдаудағы актердің рухани пайымы, сырт келбеті, дауысы, ішкі ырғағы, музыкалық қабілеті, актердің пластикалық мәнерімен астасып жататындығы анықталды. *Зерттеу нәтижелері* заманауи спектакльдердің басты ерекшелігі сахналық әрекеттің көп жанрлығы болып табылатындығын, пластикалық метафоралардың кейіпкердің ішкі әлемін ашып беретіндігін, заманауи хореографияның маңыздылығын көрсетті. Драма актерінің жұмысы кейіпкердің психологиялық әлемін, оның эмоциялары мен сезімдерін

бейнелеуге бағытталғанымен де қазіргі режиссура актердің пластикалық икемділігіне баса назар аударып отыр. Толыққанды шығармашылық іс-әрекет үшін актер классикалық хореография негіздерін, заманауи бидің әртүрлі стильдерін, пантомиманы, вокалды игеріп қана қоймай, сонымен қатар спектакльге қажетті жаңа құралдарды өз бетінше меңгере алатын әмбебап кәсіпқой болуды талап етеді. Мақалада бүгінгі таңда режиссер мен хореографтың бірлескен еңбегінен пластикалық шешімдер мен пантомимамен көркемделген күрделі, айтар ойы терең спектакльдерде ойнау актердің сан қырлы болуына жол ашып отырғаны нақты мысалдар негізінде қарастырылды.

Түйін сөздер: пластика, пантомима, сахналық айқындылық, режиссура, театрлық қойылым, хореография, актерлік шеберлік, мизансцена, сахналық бейне.

Дәйексөз үшін: Санжар, Утемисов және Исламбаева Зухра. «Бүгінгі қазақ актерлік өнеріндегі пластикалық айқындылық». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, № 1, 2026, 328–347 б. DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1163

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

Кіріспе

Сахналық өнер қимыл-қозғалысқа құрылуымен ерекше. Әрбір актердің жаны мен тәнінің сол сахнадағы әрекет-қозғалыстармен тығыз байланысы арқылы салмақты көркем дүние туындайды. Қандай да бір драмалық шығарманың идеясына және оның сюжеттік құрылыма сай келетін қимыл-қозғалыстар кейіпкердің ойы мен эмоциясын жеткізетін құрал болып табылады. Ол тек кейіпкердің ғана емес, сол сияқты драматургтің де, режиссердің де ішкі ойын, қоғамға немесе халыққа айтар тұжырымын, эмоциялық күйін айқара ашып бере алады. Сахнадан түрлі психологиялық-моральдық күйзелістер мен толғаныстарды бастан кешетін актердің денесін сол артистің басты жұмыс құралы дейміз. Ол сахна кеңістігінде өзі кескіндейтін қаһарманның сезімдерін шынайы жеткізуге көмектеседі. Актер пластикасы туралы: «Ему необходимо владеть разнообразнейшими качествами: скоростью, гибкостью, координацией, ловкостью, ритмичностью, реакцией, быстротой ориентировки во времени и пространстве, «взрывностью», даром импровизации. Не менее важны чувство композиции, формы, эстетический вкус, проявленные при создании пластически выразительного образа. Очень важным в овладении актером техникой движения является умение двигаться медленно и быстро, непрерывно и прерывисто, плавно и резко, округло и угловато, умение менять направление, темп, ритм и окраску движения, мгновенно переходить от резкого к плавному и так далее» (Калинин, 11-12) деген тұжырым бар. Сол сияқты Альфия Ембергенова мен Сания Қабдиева өздерінің зерттеу еңбегінде: «Наряду со сценографией сейчас почетное место в театральном искусстве занимает пластическое решение спектакля. Спектакли все больше приобретают визуальный характер, отодвигая психологический театр. Зритель видит символы, читает и воспринимает информацию через тело артистов, скрытые знаки сценографии. Часто зритель может унести с собой другой месседж, то, что ему подсказало воображение и впечатления от увиденного, вместо того, что было заложено в процессе подготовки спектакля» (86) деп жазады. Демек, актер қозғалысының мәдениетінен

көрермен сахнада болып жатқан оқиғаның мәнін түсінеді, өйткені дене тілі — кейіпкердің мінез-болмысын, оның шығармадағы әлеуметтік орын анықтап беретін бірегей құрал.

Өткен ғасырда сөзге, сол сөздің астарына аса мән берген қазақ театрларының дәл қазіргі уақытта керісінше, визуалды бейне жасауға, актерлік қимыл-қозғалыстардың метафоралық мәнін ашуға назар аударғанын білеміз. Бүгінгі уақыттың (көрерменнің) талабына сай жаңа техникалық мүмкіндіктер мен постдрама, перформанс, саундрама, вербатим сияқты т.б. заманауи жанрлардың қалыптасуы роль орындаушыдан пластикалық жаңа дағдыларды талап ететіні сөзсіз. Үнемі шығармашылық жаңашылдыққа назар аударатын қазақ театрлары сахналық кеңістікті пайдалана отырып, көркемдік қимыл-қозғалысын физикалық, ритмикалық, пантомималық, контемпорари тәрізді заманауи жанрларға бағыттап отыр.

Шахан Мусин, Нұрмұхан Жантөрин, Әнуар Молдабеков, Ыдырыс Ноғайбаев, Фарида Шәріпова, Шолпан Жандарбекова, Зәмзәгүл Шәріпова тәрізді сахналық қозғалыстан гөрі кейіпкер психологиясына тереңнен үңілген шебер актерлердің кейіпкержандылық өнер жасағанын тарихтан білеміз. Мұндай ойын үлгілері өз уақытында өзекті болды да. Өйткені, сол уақыттағы көрермен үшін қаһарманның (Ақан, Сырым, Гамлет, Толғанай, Салиха, т.б.) ішкі әлемін көру, оны түсіну, түйсіну, сезіну бірінші орында тұрды. Ал, қазіргі таңда гаджеттерге, смартфондар мен смарт-сағаттарға тәуелді бүгінгі буын үшін визуалдылықтың маңызы зор. Бұл жерде режиссер де, актер де пластикаға сүйенеді. Әрине бұл жерде актер қимылдаушы немесе хореографтың пәрменін орындаушы емес. Керісінше, ол өзінің дене қимылы арқылы трагедиялық-драмалық күйді өрнектеп, драматург бейнелеген сом образдың ішкі дүниесіндегі қақтығыстарды сыртқы әлеммен қисынды әрі сауатты байланыстырушы тұлға болып табылады. Мәселен, Болат Атабаевтың режиссурасымен сахналанған «Мәңгілік бала бейне» спектаклінде бас кейіпкер Ләйланың өзін сұлу бойжеткен кейпінде көретін қиялын білдіретін көрініс бар. Мұны режиссер сымбатты, сұлу бишінің орындауындағы хореографиялық биімен жеткізген. Қысқа ғана көрініс болғанымен бұл пластикалық қимыл-қозғалыс тумысынан мүгедек Ләйланың арманшыл кейпін, оның ішкі дүниесінің тазалығын, періште болмысын баяндап береді.

Жалпы бүгінгі қазақ театры постдрамалық және синтездік бағыттарға бет бұрып отырған тұста, актердің психофизикалық дайындығы мен оның пластикалық мәнері басты көркемдік құралға айналды. Алайда, отандық театртану ғылымында заманауи режиссерлердің пластикалық ізденістері мен актерлік өнердегі жаңа қозғалыс эстетикасы әлі де болса жүйелі зерттеуді қажет етеді. Сондықтан да бұл ғылыми жұмыстың басты мақсаты — бүгінгі қазақ театрының репертуарындағы нақты қойылымдар негізінде актер пластикасының эволюциясын зерделеу және кейіпкердің ішкі жан-дүниесін сыртқы пластикалық айқындылық арқылы жеткізудің заманауи әдіс-тәсілдерін айқындау болып табылады.

Зерттеу әдістері

Ғылыми еңбекте әлемдік театр тарихындағы актерлік өнердегі пластиканың рөлі туралы зерттеген ғалымдардың еңбектері ғылыми тұрғыда жүйеленіп, талданғандықтан да *ғылыми жүйелеу-талдау әдісі* қолданылды. Сол сияқты актер пластикасына байланысты бұған дейін жазылған жұмыстар *кешенді зерттеулер мен саралаулар әдісі* арқылы талданды. Заманауи қазақ

театры өнеріндегі спектакльдер зерттеу нысанына алынғандықтан да актерлердің пластикасына салыстырмалы-*сараптамалық талдау* әдістері жасалды. Сол сияқты тақырыпты зерттеу барысында басқа да төмендегідей талдау әдістері қолданылды:

1. Актер пластикасының қазақ театрындағы қалыптасу тарихын (ұлттық ойындардан, билерден бастап бүгінгі күнге дейін) зерделеу үшін *тарихи-генетикалық әдіс* қолданылды. Бұл Всеволод Мейерхольд (биомеханика), Евгений Вахтангов және қазақ режиссерлерінің пластикалық мектептері арасындағы сабақтастықты анықтауға мүмкіндік береді.

2. Әртүрлі қолтаңбадағы режиссерлердің (мысалы, Нұрқанат Жақыпбайдың «символдық пластикасы» мен Болат Атабаевтың «эксперименталды пластикасын») айырмашылығын көрсету үшін *салыстырмалы-аналитикалық әдіс* (Comparative Analysis) қолданылды. Бұл дәстүрлі драмалық спектакль мен заманауи пластикалық қойылымдағы актерлік ойын ерекшелігін салыстыра отырып, «пластикалық айқындылықтың» трансформациясын дәлелдейді.

3. Спектакльдердің фото-видео материалдарын, мизансценалық құрылымын зерттеу үшін иконографиялық *және визуалды талдау әдісі* қолданылды. Бұл әдіс актердің дене қимылы (жест), статикалық позалары мен динамикалық қозғалыстары арқылы кейіпкердің ішкі психологиялық күйін қалай жеткізетінін (визуалды кодтарды) ашады.

4. Сахналық қимыл-қозғалыстың астарындағы символдық мағынаны түсіндіру үшін *герменевтикалық әдіс* қолданылды. Бұл мысалы, «Құлагер» спектакліндегі аттың қимылы немесе «Томиристегі» аңдардың пластикасы қандай метафоралық мағына беретінін түсіндіруге көмектеседі.

5. Актердің ішкі сезімі мен сыртқы пластикалық бейнесінің үйлесімін зерттеу үшін *психофизикалық талдау* (Константин Станиславский және Михаил Чехов жүйесі негізінде) әдісі қолданылды. Бұл актердің «ішкі ырғағы» мен «сыртқы пластикасы» қалай бірігіп, сахналық бейненің айқындылығын тудыратынын техникалық тұрғыдан талдайды.

Белгілі театр режиссерлері Нұрқанат Жақыпбай, Болат Атабаев, Гүлсина Мирғалиева, Фархад Молдағали, Айдын Салбан, Есләм Нұртазин қойылымдарындағы актерлік пластикаға басты назар аударылды. Қәсіби саралаудың негізгі өзегі ретінде Николай Гогольдің «Ревизор» (реж. Нұрқанат Жақыпбай), Ғабит Мүсіреповтің «Қыз Жібек» (реж. Болат Атабаев), Тәкен Әліпбайдың «Томирис» (реж. Гүлсина Мирғалиева), Әннас Бағдаттың «Рух» (реж. Есләм Нұртазин), Шерхан Мұртазаның «Текебұрқақ» (реж. Айдын Салбан) қойылымдары зерттеу нысанына алынды.

Пікірталас

Театр өнерінде пластика — бұл актер өнерінің негізгі компоненттерінің бірі және ол көркем шығарманың мәнін айқындаушы құрал ретінде аса маңызды орынға ие. Пластикасыз, актердің дене қимылынсыз театр жоқ. Өйткені, театр — қозғалыс. Әрбір сахналық шығарманың әрекетке құрылатыны белгілі. Сондықтан роль орындаушы үнемі ізденіс үстінде болады, яғни уақытпен бірге шығармашылық алға жылжулар оған тән. «Работая над вопросами сценического движения, я понял, что в драматическом театре оно не только органически связано со звуком, оно вообще неотрывно от всего комплекса актерского мастерства. Когда движение становится самоцелью, тогда мы невольно оказываемся в плену балетной пластики, весьма ценной в хореографическом искусстве,

но совершенно неприемлемой в драматическом театре... Следуя урокам Вахтангова, я вел класс, где мы занимались упражнениями, вырабатывающими у актеров сценическую легкость, четкость, ритмичность, умение действовать на сцене в сопровождении музыки, умение носить костюм и др.» (Симонов 79) деп жазады орыс-кеңес актері, режиссер, педагог Рубен Симонов. Бұл Евгений Вахтангов театрында сол аңыз режиссердің «Турандот ханшайым» спектакліндегі Труффальдинонының рөлін орындап, табысқа жеткен оның шығармашылық тәжірибесінен туындаған тұжырымы болатын.

Театр мәдениетіндегі осындай тұжырымдардың орын алуына түрткі болған пластикалық өнердің тарихы ежелгі грек театрынан басталып, заманауи театрмен аяқталады. Ежелгі грек театрында актер сахналық ым-ишаратты (жест) ойдың жалғасы ретінде және бейненің салмағын арттыру үшін қолданды. Сол кезеңде бұл өте маңызды болатын. Ал, Эсхил мен Софокл дәуірінде актерлер маска арқылы ойын көрсеткендіктен олар мимика мен көз қимылдарын қолдана алмады, сондықтан дене пластикасы мен жест актерлік ойынның басты аспектісіне айналды. Содан бастап дәл қазіргі күнге дейін роль орындаушы қимылының, қозғалысының, пластикасының ролі де, қызметі де аса маңызды. Сол сияқты шығыс театрларында да қимыл мен қозғалыс, әрекет пен пластика басты назарда болды. Актерлік шеберлік атадан балаға беріліп отыратын өнер түрі ретінде қарастырылды. Бұл туралы зерттеу еңбектерде: «В Древнем Китае мальчиков из благородных семей обучали шести видам искусства, в их числе танцу, который пронизывал своим ритмом и еще один вид обучения — стрельбу из лука. Танец называли музыкой в движении тела, вследствие чего танец или почти танец — особая техника ритмизированного сценического движения — стал важной составляющей театрального искусства Китая. Не случайно эстетика сценического движения, танцы, позы рук следуют принципу юань (округлый, овальный), который символизирует Небо. Актер же действует на сценической площадке, имеющей форму квадрата — символа Земли» (Гусейнова, Морозова 47) деп жазылған. Байқағанымыздай, бала кезінен өнерге икемделіп, сахнаның қыры мен сырын барынша меңгерген хас шеберлердің қалыптасуы шығыс театрының ерекшелігі саналады.

Ал, орыс-кеңес режиссері, педагог Всеволод Мейерхольдтың әлемдік театр өнерінің өкілдеріне жіті таныс биомеханикасы өткен ғасырдағы актерді дайындаудың негізгі жүйесі болып табылады. Бұл жүйе актердің сахнадағы қозғалыс заңдылықтарын эксперименталды түрде орнатуды мақсат етеді. Мұның басты алғышарттарын айтатын болсақ, олар: актер шығармашылығы кеңістіктегі пластикалық формалардың көрінісі болуы шарт; актер өз денесін дұрыс әрі ұтымды пайдалану мүмкіндігіне ие болуы керек; бейне жасау мен оның сезімін көрсету үшін ең алдымен психологиялық толғанысқа, яғни ішкі құбылыстардан емес, керісінше сыртқы әрекеттен бастау маңызды. Себебі, көпшілікке бірінші көрінетіні — роль орындаушының ішкі дүниесі емес, сыртқы кескіні. Бұдан шығатын қорытынды жоғары деңгейде дайындалған, жаттыққан, шыныққан, музыкалық ритмге ілесе алатын актер ғана образды түсінеді әрі сауатты жасай алады.

Өзінің қойылымдарында шарттылық пен символизмді ұстанған Всеволод Мейерхольдтың аталмыш жүйесінде роль орындаушының дене қимылдарына, бұлшық еттерінің қалыпты жұмыс жасауына, пластикалық ерекшелігіне басымдық берген. Ол спектакльдің құрылымы терең тартыстарға, шытырман

оқиғаларға, қызуқанды әрекеттерге құрылатын болғандықтан актердің қимыл-қозғалысқа бай болу керектігін назарда ұстады. Режиссердің қатаң түрде талап ететіні де — артистің физикалық тұрғыдан шыныққаны, ритмге ілесе алуымен тығыз байланысты болды. Мұны белгілі педагог Аркадий Немеровскийдің: «Актер, владейющий своим телом, дотигает яркости движений, жестов: у него значительно шире простор творческой фантазии, так как в его сознании возникает образ, наделенный конкретно-индивидуальными пластическими качествами; ему чужда бесформенность» (14) деген ойы айқындай түседі. Демек, роль орындаушы спектакльдің идеясын, қаһарманның мінез-болмысын, оның өзіндік ақиқатын ең алдымен өзінің сыртқы болмысынан, тәні мен денесінен, айқын пластикасынан іздеуі керек.

Осындай еуропалық және ресейлік өнер мен мәдениеттен үлгі алған қазақ театрында психологиялық толғанысы бөлек, физикалық қимылы ширақ суреткер актерлердің саны аз болмаған. Қазақ актерлік кәсібіне синтездік-синкреттік өнердің қай түрі болса да жат емес. Өйткені, қазақ топырағында кәсіби театр өнерін қалыптастырған алғашқы өнерпаздар табиғатпен тікелей байланысты жалпақ далада туып-өсіп, аң-құстардың, жан-жануардардың дауысын да, қимыл-қозғалысын да өз денелері арқылы орындауға әбден машықтанған дара дарындар болды. Мұны театртанушы Меруерт Жақсылықова: «Дала артистерінің драмалық шығармашылығы — қызу суырыпсалмалық, сөз саптау, бейнеге ену, дыбысты дәл шығару немесе дыбысқа еліктеу, бет-ажардың сан-алуан мимикалық құбылуы, әртүрлі ишаралар, пластикалық қимыл-қозғалыс, саз аспабында ойнай білу, бишілік және әншілік, магиялық сиқырлар көрсете білуі сияқты өнерлердің синкретті түрде келуі арқылы көрінді. Осындай орындаушылық шеберліктің қайнар көздері — ұлттық актерлік өнердің және театрының алғышартына айналып, құнарлы топырақ болды» (32-33) деп түсіндіреді. Шынымен де алғашқы актерлердің қайсысы болмасын оның тұла бойында қазаққа тән ұлттық бояу, халықтық сарын басым болды.

1930 жылдары Мұхтар Әуезов атындағы бас театрдың сахнасына Николай Погодиннің «Ақсүйектер» пьесасының негізінде қойылған спектакльдің айтулы жаңалық болғанын білеміз. Бұл шығармашылық ансамблімен, режиссерлік ұтқыр шешімдерімен сол уақытта табысты спектакльдердің бірі саналады. Осы пьесамен үстел басындағы оқудан бастап премьераға дейінгі аралықта қызу дайындық жұмыстарын жүргізген Серке Қожамқұлов: «Бұл спектакльдің бізге берген үлкен жәрдемі, біздер бірінші рет сахналық ритмді жақсы түсініп, шапшаң динамикалық қимыл-қозғалысты игердік. Сонымен қатар, Боров қысқа сөйлемдердің, репликалардың маңызын тиісті бояуларымен жеткізуге өте көп көңіл бөлді» (Қазақ театрының тарихы 229) деп жазған. Одан әрі шығармадағы Лимонның бейнесін өзіндік ой-толғаммен шынайы орындаған актер режиссер Боровтың актерлік ойынға, олардың пластикалық қабілетіне, сөзбен, дыбыспен, үнмен жұмыс жасаудағы ізденістеріне басты басымдық бергені туралы атап өткен.

Қазақ театр өнері қалыптасқан уақыттан бүгінгі күнге дейінгі аралықта сахналанған драмалық шығармалардың барлығы дерлік қимылсыз, қозғалыссыз емес. Өткен ғасырда түрлі қолтаңбада спектакль қойған режиссерлер сахнаның әрекет орны екенін естен шығарған жоқ. Пластика арқылы ойдың иірімін, идеялық мазмұнын ашуға бағытталған қойылымдар түзудің көшбасында көрнекті режиссер Нұрқанат Жақыпбай түрды. 2000 жылдары ол «Мен» деп аталатын театр құрып, студент

жастармен түрлі эксперименттер жасады. Соның нәтижесінде Астана қаласындағы Жастар театрының іргетасын қалап, қызу қозғалыс пен пластикаға негізделген қойылымдарымен көрерменнің ыстық ықыласына бөленді.

Нұрқанат Жақыпбайдың басты ұстанымы — артистердің әрекет пен қозғалысты, ән мен биді бір-бірінен ажыратпай, синтездік өнер көрсетуі міндетті. Сахнада қатып қалған актерде талант жоқ және ол көркем бейне жасай алмайды. Осы принципті басты нысанаға алған режиссердің спектакльдерінің барлығында дерлік тек қимыл-қозғалыс, пластика сөйлейді. Мәселен, жиырма жылға жуық уақыт бойы репертуардан түспеген «Ревизор» спектаклінде бір сәт саябыр тауып отырған артист болмайды. Керісінше, көпшілік қай көріністе болмасын сөзден әрекет тудыратын шебер актерлік ойындарға куә болып отырады. Нұрқанат Жақыпбайдың шығармашылығын жан-жақты зерттеген Назерке Жұмабай: «Жанды дауыспен ән сала, үздіксіз би мен тынымсыз қимылдай жүріп талабы зор классикалық шығарманы өз деңгейінде игеру — ақиқатты мойындау керек, еліміздегі кез келген театрдың мүмкіндігіне сай келе бермейді. Жастар театрының басты жаңалығы да осы — көп жанрлылыққа батыл баруы, драматургия мен пластикасы қатар ұштасар спектакль қоюға деген талпынысы мен табысы.

... Мұнда өлі тыныштыққа орын жоқ, сахнада әрекет үстемдік құрады. Қай бөлігіне қарасаң да тынымсыз, толассыз әрекет буырқанып қайнап жатады. Ой да, қимыл да — әрекет» (73-74) деп жазады. Расымен де үстелдің бірде үстіне шығып, сол секундта шалт қимылмен астына түсіп кететін Хлестаков — Дәурен Серғазиннің қимылы көз ілеспес жылдамдықпен орындалады. Бұдан оның кейіпкерінің жылпостығын, оңай олжаны иемденудегі асқан қулығын тани аламыз. Күшті энергетиканы, физикалық күш пен қуатты қажет ететін мұндай шығармаларда өнер көрсету актер үшін таптырмас ізденіс көзі болып табылады. Сахнада дауыс пен қимылды, сөз бен пластиканы қатар әрі орынды пайдалану комедия жанрының табиғатына тән атмосфераны түзуге негіз болады.

Жастар театрының артистері өздерінің ізденіс дағдысын: «Қимыл-іс еркіндігі — ішкі (психикалық) және сыртқы (физикалық) сияқты егіз сипаттан көген кереді. Рухани һәм дене еркіндігінің өзара тығыз байланыстары арқылы актердің қимыл іс-әрекеті сахнада нағыз творчествоның көркемдік іргесін қалайды» (Байсеркенов 122) дейтін принцип негізінде қарастырады. Репертуардағы «Шыңғыс ханның ақ бұлты», «Меккеге қарай ұзақ жол», «Асауға тұсау», «Қыз Жібек», т.б. қойылымдарының барлығы дерлік қызу әрекетке құрылған. Өйткені, режиссердің ұстанымы сол — сөзден әрекет тудыру.

Дәл қазіргі уақытта ақпараттық коммуникациялар үрдісінің қай елдің болмасын мәдениетінің артуына үлкен ықпал ететіні анық. Әлемдік техника мен технологияның күннен күнге қарқынды дамуымен қатар қарыштап дамып отырған қазақстандық театр өнері де іргелі жаңалықтарға көз тіккен. «Kazakh theatre aims to reinterpret its cultural legacy and participate in the worldwide discourse on the evolution of performing arts through new staging techniques, the incorporation of symbolic elements, and the application of advanced technology» (Akimbek, Khozhamberdiyev, Islambayeva, Mukan, Nursultan). Яғни, режиссерлік шешімдердің өзгеріске түсуі, яғни постдрама, авангард, саундрама, вирбатим, т.б. сияқты түрлі шығармашылық-көркемдік бағыттардың отандық сахналардан көрінуі актерлік өнердің өзгеше үлгісінің қалыптасуына да ықпал жасап отыр. Мұны өнертану докторы, профессор Бақыт Нұрпейіс өзінің: «... актерлер бейне сомдауда кейіпкердің ішкі жан дүниесін көрсетумен бірге сахнада пластикалық тұрғыда

әдемі қимылдау, билей білу мен ән салу қабілеті жетілген, каскадерлік қарымы бар, дене-бітімі тартымды болуы алдыңғы кезекке қойылды. Алдағы уақытта жаңа театрлық ағымдарға ілесу үшін қазақ актерлеріне өзінің ойнау техникасын үздіксіз жетілдіру міндеті өткір қойылатыны сөзсіз» (12-13) деген тұжырымы арқылы түсіндіріп берген.

Жалпы қазақ режиссурасында өзіне ғана тән қолтаңбасымен ерекшеленетін тұлғалар өте көп: ең алғашқы кәсіби режиссер Жұмат Шаниннің ізін басқандар — Асқар Тоқпанов, Әзірбайжан Мәмбетов, Жанат Хаджиев, Маман Байсеркенов, Есмұқан Обаев, т.б. Олардың бірі — актердің психологиялық толғануын мақсат етсе, енді бірі — әрбір шығармадан философиялық астар іздеді. Соның ішінде провакациялық бағытты ұстанған Болат Атабаевтың ұлттық режиссура өнерінде орны өзгеше. 2005 жылы оның ұйымдастырумен ашылған Ақсарай театрында Ғабит Мүсіреповтің «Қыз Жібек» трагедиясы сахналанды. Мұнда Болат Атабаев кейіпкерлердің әлеуметтік орнын, олардың мінез-болмысын пьесадан іздемеген, керісінше шығармаға бүгінгі күннің талабымен келген. Бұл Бекежан (Есенай Ильясов, Асан Қаркибаев, Азамат Шарғынов) мен Төлегеннің (Құрбанбай Кожабаев, Ерлан Хайрушев) тартысын каскадерлік трюктер арқылы жеткізу әдісінен аңғарылады. Бұл біріншіден — актерлік өнердегі жаңалық болса, екіншіден — роль орындаушылардың дене бітімін сақтауына, үнемі қозғалыста болуына, сол жолда ізденуіне алып келді. Театрдың «мюзикл» статусына сай аталмыш қойылымда орын алған ән, би, музыка, хор, акробатика, т.б. монитор арқылы берілген әсем табиғат көріністерімен жымдасып, актерлердің әмбебаптық мүмкіндігін байқатты. Аталмыш спектакль туралы: «Среди всего того насилия, что видят юноши и девушки сегодня, подлости, неверности и обмана, так не хватает любви, верности, дружбы. А все это есть в «Қыз-Жибек». К тому же, когда о любви, верности, дружбе, расставаниях и встречах рассказывается посредством музыки, это находит большее отражение у зрителей, особенно молодых. А если еще музыка приправлена акробатическими номерами, танцами! Тем и хорошо жанр мюзикла, что все можно соединить. Болату Атабаеву удалось создать спектакль, современный по форме, но вневременной по содержанию. И это — большая удача для художника, каковым, несомненно, является большой режиссер Болат Атабаев» (Омарова) деген жүрекжарды пікірлер бар. Расымен де шығармашылық ғұмыры қысқа болғанымен «Ақсарай» театры аз уақыттың ішінде өзінің жаңа уақытқа жаңашыл үн қоса алғандығымен ерекше театр саналды.

Сол уақыттарда қазақ режиссурасына келіп қосылған жаңа есім Гүлсина Мирғалиева болатын. Шығармашылығының алғашқы жылдарында Тәкен Әліпбайдың «Томирис» пьесасын қойған ол сақ және парсы патшалығын арыстан мен барыс бейнесінде қарастырған. Екі елдің арасындағы қанды тартыс осы түз тағыларының пластикалық қимыл-қозғалысында баяндалады. Сахнаның екі жағынан шыққан екі патшалық сарбаздарының бір-біріне жасаған шабуылы би тілімен өрнектеледі. Қылыш сермеп, бірін-бірі лақтырып әрекет ететін ансамбль трагедияда баяндалған еркіндік, бостандық үшін күрестің салмағын айқындап берген. Сол сияқты режиссердің амазонкалардың қимыл-әрекетін де пластикамен жеткізуін ұтымды әдіс деп айта аламыз. Өйткені, екі патшалық тартысының мәні сөзсіз-ақ түсінікті еді.

Осындай пластикалық нақыш пен психологиялық толғаныстың ара салмағын тәжірибелі режиссер Әубәкір Рахимов: «Сахналық әрекет: қарау мен көрудің, тыңдау мен естудің, түсіну мен сезінудің пластикалық көрінісі. Түпкі

мақсатқа жету үшін әрекеттенеміз. Мақсат — менің көңіл қалауым болғанда, әрекет арқауы — қалауыма қол жеткізу үшін жасалатын ұмтылысым. Әрекетті — физикалық және психологиялық деп бөліп атағанымызбен, оларды жеке-жеке қарауға болмайды. Физикалық әрекет — психологиялық көңіл-күйіміздің сыртқы көрінісі болса, психологиялық әрекет — пластикалық қимылдарымыздың ішкі мәні, негізгі себепкері. Өмірде де, сахнада да психофизикалық әрекет жасайтындығымыз сондықтан. Ойдан әрекет туады» (47) деп түсіндіреді. Бұдан білетініміз, әрбір актердің өз кейіпкерінің тағдырын, мінез-құлқын тереңнен зерттеп барып, бір шешімге келетіні. Сөйтіп, оның ішкі-сыртқы әлемін пластикалық бояуда әрлеп, оған өзінің физикалық қуатын қосу арқылы қаһарманды тұлға деңгейіне көтеретіні. Аталмыш спектакльде актерлік ансамбль саусақтарын бүгіп жүретін дала жыртқыштарының қимылын сахнада бірде еңбектей жүріп, енді бірде жер бауырлап, шайқас көрінісінде қарсыластар бірін-бірі аяусыз соққылап, оқиға болып жатқан дәуірдің атмосферасын беретін дүбірлі музыканың үнімен біте қайнасып кетеді. Бұл сол кезде енді ғана іргесі қаланған жас театр өнерпаздарының алғашқы табысты қойылымдарының қатарынан орын алады.

Еліміздегі Республикалық академиялық неміс драма театрының да репертуары пластикалық сарындағы қойылымдарға кенде емес. Уильям Шекспирдің «Жазғы түнгі думан», Әннас Бағдаттың «Рух» пьесалары бойынша қойылған спектакльдер театр артистерінің пластикалық-хореографиялық өнерге бейімдігін көрсетіп берген шығармалар болды. Соның ішінде 2016 жылы қойылған «Рух» спектаклі (реж. Есләм Нұртазин) осы бағыттағы шешімімен ерекшеленеді. Спектакль-дәріс жанрында сахналанған шығарма «Сақтар», «Ғұндар», «Түркілер», «Алтын Орда», «Қазақ хандығы», «Ақтабан шұбырынды. Аңырақай шайқасы», «Алаш» деп аталатын жеті бөлімнен тұрады. Онда сонау адамзат пайда болған ықылым заманнан бүгінгі, яғни XX ғасырдың ортасына дейінгі уақыт аралығы қамтылып, қазақ жүріп өткен тарихи жол айшықталған. Осы бөлімдердегі адамзат (қазақ халқы) бастан кешкен шайқастар, сыртқы жаулармен қақтығыстар, жаугершілік уақыттың ұстанымдары, ел басқарған патшалардың тағдыры, т.б. пластикалық нақышта орындалып отырады. Сөзге емес, керісінше әрекетке құрылған «спектакль бірінші көріністегі сақтардан бұрынғы бізге беймәлім уақыт, адамның жаратылу процесі, яғни хаос сахнаға бірінен кейін бірі жер бауырлап, иіліп, бүгіліп, бидің сол белгісіздікті білдіретін қимылымен шыққан актерлердің синхронды пластикалық қозғалысымен басталады.

...Бөріге сыйынған, түзді мекендеген халық мінезінің сол өздері тотемі санаған арланның мінез-құлқымен сәйкес келетіні бұл — шындық. Хореограф та осы тұста би қимылдарын сол қасқыр мен түркі жұртының ұқсастығын баяндайтын элементтермен әрлеген. Актерлердің пластикасында біреуді бүріп алардай өшіккен, қанды тырнағына іліккенді аямайтын арланның іс-әрекеті бар. Қасқырдың ұлыған даусы мен музыканың қатар берілуі де осы би қимылына ерекше күш пен қуат бергендей әсер қалдырады» (Нұрпейіс, Исламбаева 83, 84, 85). Аталмыш спектакль осындай өзгеше формасымен, актерлік ансамбльдің мазмұнды қимылдарымен неміс театрының тарихындағы елеулі қойылымдарының бірі саналады.

Негізінен диалог-монологтардан кейіпкердің шығармадағы әлеуметтік орнын, оның мінез ерекшелігін, тартыс көзін айқындасақ, драматургиялық желіден, режиссерлік шешімнен туындайтын әрекет артистің физикалық әрі пластикалық іс-қимылын тудырады.

Яғни, актер шығармашылығы оның ішкі және сыртқы техникасының қатар көрінуі арқылы жүзеге асып отырады. Соның ішіндегі сыртқы техника дегеніміз — актердің белгілі бір өлшемдегі физикалық аппараты. Бұл оның дене бітіміне, әрекет-қимылына, пластикалық қозғалысына, жүріс-тұрысына байланысты болады. Мұны ансамбльдік құрамында талантты жастар көптеп кездесетін Ғабит Мүсірепов атындағы балалар мен жасөспірімдер театрының репертуарындағы «Мулен Руж», «Қара шекпен», «Құлагер», «Ұлпан», т.б. қойылымдарынан көре аламыз. Бұлардағы роль орындаушылардың қимыл еркіндігі, шығарма идеясынан туындайтын пластикалық шешімдер олардың ізденісін айғақтайды. Мысал ретінде Фархад Молдағалидің режиссурасымен қойылған «Құлагер» спектаклін айтуға болады. Мұндағы бәйгеге шабатын аттардың бейнесіндегі актерлердің барлығының да дене бітімдері келіскен, қимылдары жеңіл. Әсіресе, басты кейіпкерлер саналатын Құлагер мен Көктұйғынның роліндегі Мақсат Сәбитов пен Ерлан Кәрібаевтың пластикалық қарым-қабілеті өзгеше. Қазақ даласына аты асқан жүйріктігімен мәшһүр болған сәйгүліктерге тән қимыл, аяқ-қолдардың сол аттардың асау әрі тәкаппар мінезіне сай қозғалысы көрерменін сендіреді. Бұл туралы театртанушы Зухра Исламбаева: «...Мақсат Сәбитовтің дене бітімі, аяқ-қол қимылдары, Күреңбайды жанына жақындатпаған асау мінезі, жер тарпып кісінеуі текті жануар — Құлагердің зор кейпін кескіндеуге мүмкіндік берген.

...Аталған қойылымдағы соңғы бес жыл бойы бәйгені ешкімге бермеген Көктұйғын — Ерлан Кәрібаевтың көзінің астымен сүзіле қарасынан, сахналық әрекет-қимылынан Құлагер сынды дүлдүлмен ғана тең келетін қасиет байқалады. Мұны актер сахна ортасындағы жарық тек екі тұлпарға ғана түсірілген көріністе аяғын көтеріп, сәл иілген ишаратпен аңғартып өтеді» (Исламбаева 6) деп жазса, жас театртанушы Жансая Тұрмағанбет те өз ойын: «...Екі актердің де техникалық шеберліктері мақтауға тұрарлық. Олардың жүгіру, секіру, қарғып түсу секілді сахна қозғалысының элементтерін меңгергеніне, Күреңбайды сүйрейтін сахнада олардың физикалық күшіне де куә болдық» (362) деп білдірген. Бұдан кейіпкеріне үлкен жауапкершілікпен келген талантты актерлердің ізденіс деңгейін байқау қиын емес.

Актерлік шеберлікті дамыту, әрбір роль орындаушының пластикалық қабілетін шыңдаудың алғышартының ең бастысы оның органикалық және сезімталдық қабілетін жетілдіру болып табылады. Актерлік өнер үшін физикалық тұрғыдағы коммуникацияны, сыртқы күштердің ықпалымен өрбитін әрекетті және оның ішкі әлеміндегі психологиялық толқу сәттерін өзара тығыз байланыстыру маңызды. Осы тұжырымға көркемдік тұрғыдан жауап бере алатын шығарманың бірі — Сәкен Сейфуллин атындағы Қарағанды облыстық академиялық қазақ драма театрының репертуарындағы «Текебұрқақ» спектаклі (реж. Айдын Салбан).

Балетмейстер Перизат Әбдірахманның шешімі бойынша жер бетінде тіршілік басталған соң алғашында сахнаға бір-бірден шыққанымен, кейіннен бірте-бірте көбейген адамдар өздері машықтанған дағдысымен өмір сүре бастайды. Алайда бірте-бірте екі топқа бөлінген көпшіліктің арасында қақтығыс орнайды. Сөйтіп, олар өзара айқасады, аңдысады, жер бетінде жануарлар, яғни қасқырлар, шибөрілер мен текелер пайда болады. Шерхан Мұртаза меңзеген мейірім мен зұлымдық, адалдық пен сатқындық, үміт пен күдік ешқандай сөзі жоқ, тек пластикалық бимен ғана барлығын баяндап берген шығармашылық ансамбльдің орындауында жүзеге асады. Бұл туралы Зухра Исламбаева: «Жалпы би қозғалыстары мен дала жануарына

тән қимылдарды байланыстыра отырып, таутекелердің қақтығысын, жеңімпаз теке мен ешкілердің әрекетін жеткізген актерлердің пластикалық қимылдары автор баяндаған көріністерден өрбіген... Қойылымның соңында «Ғасыр әлдиі» әнінің аясында адамдар өз ұрпағын түрткілеп, құлатып, қолдарындағы шырақты лақтырып, бір-бірімен қырқыса, тартыса бастайды. Актерлердің қимылы қазіргі санасы бұзылған, уланған, бір-бірінің аяғынан тартып, артқа сүйреген, дау-дамай қуған пенделердің өзара алауыздығын, қайырымсыздығын баяндайды» (Исламбаева) деп жазған. Адам санасының улану үрдісі, оның өз қандасына да, жер бетіндегі жан-жануарларға да тыныштық бермей, зұлым күшін көрсеткен асқан қатегездігі мен шығарма соңындағы Абадан қасқырдың сол адамзаттан биік болмысын таразылаған Шерхан Мұртазаның шағын ғана әңгімесін пластикалық нақышпен сауатты жеткізген режиссер мен балетмейстердің шеберлігі айтуға тұрарлық.

Негізінен әрбір режиссердің айтар ойы түрлі пластикалық мәнерде бейнеленеді десек, Нұрқанат Жақыпбайдың «Ревизорында» актер пластикасына цирктік-акробаттық қозғалыс, синтездік-ритмикалық пластика тән болса, Айдын Салбанның «Текебұрқағында» метафоралық-символдық пластика басым. Ал, саундрама жанрында спектакль түзетін Фархад Молдағалидің режиссерлік шешімі пластика мен үнді сауатты байланыстыруымен, метафоралық-бейнелі қозғалыс жасауымен ұтымды. Сахналық пластика дербес драматургиялық тілге айналатын Есләм Нұртазин мен этно-пластикалық және каскадерлік элементтерге бай Гүлсина Мирғалиеваның қойылымдары қазақ театр өнерінің заманауи үлгісін көрсетіп беруімен құнды саналады. Жалпы алғанда жоғарыда аталған қойылымдар пластикалық-хореографиялық ырғағымен, автор мен режиссердің ой-тұжырымын, идеясын айқындайтын музыкалық әрлеуімен ерекше. Мұндағы артистердің иілген қозғалыстары, бірде жоғары секіріп, енді бірде жердегі бүгілген қимылдары отансүйгіштікті, патриоттық сезімді, гуманизмді баяндайды. Ең бастысы, актерлік ізденіс, артистердің өз-өзімен жұмыс жасау принципі әрбір кейіпкердің ішкі монологын, жан дүниесінің өзге әлеммен арпалысын пластикалық мәнермен барынша жеткізіп берді. Яғни, олардың шеберлігі синтездік өнерді жан-жақты меңгерген бүгінгі театр артистерінің әмбебаптығына бірден-бір кепіл болмақ.

Нәтижелер

Зерттеу нысанына алынған «Ревизор», «Томирис», «Құлагер», «Рух», «Текебұрқақ» т.б. қойылымдарды талдау барысында драматургиялық желіден, режиссерлік шешімнен туындайтын әрекет артистің физикалық әрі пластикалық іс-қимылын тудыратыны анықталды. Яғни, актер шығармашылығы оның ішкі және сыртқы техникасының қатар көрінуі арқылы жүзеге асады. Актердің пластикалық қабілетін шыңдаудың алғышартының ең бастысы оның органикалық және сезімталдық қабілетін жетілдіру болып табылады. Актерлік өнер үшін физикалық тұрғыдағы коммуникацияны, сыртқы күштердің ықпалымен өрбитін әрекетті және оның ішкі әлеміндегі психологиялық толқу сәттерін өзара тығыз байланыстыру маңызды болып табылады. Актердің шығармашылық қызметіндегі пластика бүгінгі заман талабының ізденістерінің жолын анықтап, қазіргі заманғы актерлерге жаңашыл техникалық мүмкіндіктерге, формалық әр алуандылыққа және рольдерінің эмоциялық-мағыналық түсініктігіне қол жеткізуге мүмкіндік бере алады.

Осы талдау ғылыми аспектіні нақты

көрсетеді, тек пікірлерді қайталау жеткіліксіз.

Зерттеу нәтижесінде бүгінгі қазақ режиссурасында пластикалық айқындылықтың үш негізгі бағыты анықталды:

1) Нұрқанат Жақыпбайдың «Ревизор» спектаклінде музыкалық-ритмикалық дайындық арқылы актерлер қимыл-қозғалысын сөз деңгейімен теңестіріп, драмалық мәнді күшейтеді;

2) Фархад Молдағали қойылымдарында пластикалық метафоралар кейіпкердің ішкі әлемін көрсетеді;

3) Есләм Нұртазин мен Гүлсина Мирғалиева спектакльдеріндегі этно-пластика ұлттық дәстүрлерді заманауи хореографиямен ұштастырады.

— Дәстүрлі театрда пластика сөзді толықтырушы болса, заманауи «Құлагер» немесе «Рух» спектакльдерінде пластиканың дербес драматургиялық тілге айналғаны дәлелденді.

— Қазіргі актерлерге қойылатын талаптардың тек «дене икемділігінен» «пластикалық ойлауға» (физикалық интеллект) ауысқаны анықталды.

Зерттеу нысанына алынған қойылымдарды кешенді талдау барысында қазіргі қазақ актерлік өнеріндегі пластикалық айқындылықтың мынадай нақты нәтижелері мен заңдылықтары анықталды:

1. Пластикалық метафораның үстемдігі: «Құлагер» (реж. Фархад Молдағали) және «Текебұрқақ» (реж. Айдын Салбан) спектакльдерінде актерлердің физикалық іс-қимылы тек кейіпкердің қимылын қайталамай, терең философиялық символдарды (тұлпардың тектілігі, адамның хайуандық бейнесі) жеткізетін басты лейтмотивке айналғаны дәлелденді.

2. Жанрлық синтез: «Ревизор» (реж. Нұрқанат Жақыпбай) қойылымы негізінде драма актерінің музыкалық-ритмикалық дайындығы пластикалық айқындылықтың іргетасы екені, ал қимыл-қозғалыстың сөзбен бірдей деңгейде ақпарат тарататы анықталды.

3. Тарихи сабақтастық пен жаңашылдық: «Рух» (реж. Есләм Нұртазин) спектаклініндегі ұлттық этно-пластиканың заманауи хореографиямен синтезі актерлік бейне жасаудағы жаңа эстетикалық қабатты қалыптастырғаны нақтыланды.

Осылайша, бүгінгі актерлік өнердегі пластиканың көмекші құралдан дербес «сахналық мәтін» деңгейіне көтерілгені жан-жақты сараланды. Сол сияқты актердің пластикалық қабілетін шыңдау оның органикалық сезімталдығымен қатар кеңістікті физикалық тұрғыдан меңгеру концепциясына негізделетіні айқындалды.

Негізгі тұжырымдар

«Театр — сымбатты өнер» деген тәмсіл бар, бұл — дәл берілген анықтама. Сахнада қоғамдағы немесе адам мінезіндегі жағымсыз тұстардың өзі көркемдік тәсілдермен әдемі әрі әсерлі жеткізіледі. Мұның астарында актердің дене сымбаттылығы, өнерінің тазалығы, оның пластикалық қарымының жоғары деңгейі жатыр. Десе де кейбір шығармашылық ұжымдардың спектакльге өздері қолданып отырған пластиканың мәнін түсіне бермейтіні рас. Хореографиялық бидің элементтерін драмалық қойылымға пайдаланып, қателесетіндер де бар. «Пластиканы жәйдан-жәй жасай салмаймыз. Ол не үшін істелді, осы спектакльге қандай көмек бере алуы мүмкін, осы бір актіге көмектесе ала ма? — деген сұрақтардың төңірегінде саналы түрде арнайы дайындықпен жасау керек. Ал қазір пластиканың жөні осы екен деп, қалай болса солай жасау бар. Оқиға желісімен мүлдем қабысып тұрған жоқ не болмаса монологқа, екі кейіпкердің қарым-қатынасына түкте көмектесіп тұрған жоқ, тек музыканы

қосып билесе болды бұл пластика деп ойлайды. Ол пластика емес» (Жақыпбай) дейді әлемдік театр өнерінде кеңінен қолданылатын пластикалық бағытты түбірінен зерттеген Нұрқанат Жақыпбай. Сол сияқты көрнекті театр сыншысы Әшірбек Сығайдың көзі тірісінде айтатын, сөз пластикасының, ой пластикасы мен әрекет пластикасының болатынынан бейхабар актерлер бар. Дәл қазіргі уақытта ұлттық театр өнерінің жаһанмен ілесіп дамып жатқандығы белгілі. Дегенмен әлі де болса өз кәсібіне фанатизмі жоқ режиссерді де, актерді де кездестіре аламыз. Өзінің бойына да, ішкі-сыртқы болмысына да, білімі мен біліктілігіне да баса назар аудара қоймайтындарды тек жеңілдікпен атаққа, табысқа ұмтылғандар деп білеміз. Осы тұста Маман Байсеркеұлының: «Кейіпкер бейнесін сомдау сәтінде актердің күллі тұлғасы қатыспағандықтан оның тек басы ғана жұмыс жасайды да, көрермен қауым мәнерлеп айтқан бірсарынды сөзді тыңдаумен шектеледі. Сахна өнері саласында сөз бен тәннің, яғни пластика мен тілдің өзара байланыс әрекеті қымбат. Тән мен тіл өлшемі (ритм) бір арнадан құйылыс тапқанда барып, өзінің гармониялық әсем мүсініне ие болады. ...Тән тұлғасы – актердің ішкі дүниесінің айнасы. Оның әрбір қимылы, отырыс-тұрысы, қозғалысы мен әрекеті – психологиялық шешімнің көркемдік нәтижесіне жатады. Өйткені, тән қимылы жалған айтпайды, ақиқатқа жүгінеді. Ол сөзден де өткен шыншыл» (104) деген пікірімен келісеміз. Ұстаз-режиссердің тұжырымы – бүгінгі қазақ театрларының үлкен мәселесі. Сондықтан қазақ театрлары жоғарыда аталған жетістіктермен бірге кемшін тұстарымен де жұмыс жасауы керек.

Қорытынды

Жалпы ұлттық театр өнеріндегі актерлік шеберліктің қалыптасуы мен дамуында роль орындаушының пластикалық тұрғыдан айқындылығы маңызды болып табылады. Заманауи сахналық өнердегі актердің орны тек көркем бейне жасаумен, драматургтың сөзін жеткізумен ғана емес, сонымен бірге дене қимылының икемділігімен, әрекет-қозғалысының динамикасымен, астарлы ым-ишараттарды сауатты жасай алуымен өлшенбек. Актерлік пластиканың ұлттық кодпен байланысы да бүгінгі театр өнері үшін өте маңызды. Зерттеу көрсеткендей, актерлік пластика тек физикалық дайындық қана емес, драмалық мәтіннің толық жеткізілуіне ықпал ететін негізгі құрал болып табылады. Мысалы, «Рух» спектаклінде ұлттық этно-пластика мен заманауи хореография синтезі актерлік бейнені тереңірек ашады. Сонымен қатар, зерттеуден алынған мәліметтер пластиканың синтездік, метафоралық және этно-пластикалық типологиясын дәлелдейді, бұл қорытындыны негізді етеді. Яғни, сахна суреткерінің пластикалық айқындылығы қазақтың ұлттық дәстүрімен, салтымен, тұрмыстық дағдысымен, би элементтерін еркін меңгеруімен, сол сияқты ат үстінде орындалатын жылдам қимыл-қозғалысымен байланысты. Осындай дала жұртының тұрмыстық әрекетінің көркем өнерде қолданылуы сахна шеберлерін шыңдап, олардың пластикалық ерекшелігінің айқындалуына жол ашты. Дәл қазіргі спектакльдердегі пластика бұл – актер қолданатын қосымша іс-қимыл емес, керісінше сол шығарманың ой-тұжырымын айқындайтын басты құрал болып табылады. Демек, әрбір актердің өзіне ғана тән дене тілі шығармадағы қаһарманның психологиялық күйін сөзге қарағанда нақты жеткізеді.

Қорыта айтқанда, заманауи қазақ театрындағы актерлік өнерді зерттеу барысында пластикалық айқындылықтың ролі мен оның трансформациялану ерекшеліктері толық айқындалды. Нұрқанат Жақыпбай, Болат Атабаев, Фархад

Молдағали секілді режиссерлердің қойылымдарын талдаудың нәтижесі пластиканың драмалық мәтінді жай ғана иллюстрациялаудан кетіп, дербес сахналық тілге айналғандығын байқатып отыр. Негізінен актердің пластикалық айқындылығы — бұл тек физикалық дайындық емес, ол кейіпкердің ішкі психологиялық күйін метафоралық деңгейде жеткізудің жоғары формасы болып табылады. Яғни, зерттеу барысында анықталған пластикалық шешімдердің типологиясы (синтездік, метафоралық, этно-пластикалық) актерлік өнер теориясын байыта түседі. Дегенмен алдағы уақытта цифрлық технологиялар мен физикалық театрдың синтезін, сондай-ақ, перформанс эстетикасындағы актер пластикасын тереңірек зерделеу қажеттілігі туындайтыны анық. Жалпы алғанда бүгінгі қазақ актерінің пластикалық айқындылығы — ұлттық мектептің ерекшелігі мен әлемдік театрлық тенденциялардың тоғысуынан туындаған бірегей құбылыс.

Авторлардың үлесі:
С.А. Утемисов – тақырыпқа байланысты деректер жинау, мақаланы жазу, шетелдік және отандық ғалымдардың еңбектерінен сілтемелер дайындау.

З.У. Исламбаева – мақаланы жүйелеу, мәтіннің жазылу үдерісін қадағалау, редакциялық жұмыстарын жасау, үш тілде аңдатпа жазу, әдебиеттерді журналдың талаптарына сәйкес рәсімдеу, ғылыми жетекшілік.

Вклад авторов:
С.А. Утемисов – сбор материала, написание статьи, подготовка ссылок из книг зарубежных и отечественных ученых.

З.У. Исламбаева – систематизация статьи, написание, редактор, написание аннотаций на трех языках, в соответствии с требованиями журнала, научное руководство.

Contribution of authors:
S.A. Utemissov – writing an article, preparing references from books by foreign and domestic scientists.

Z.U. Islambayeva – systematization and editing of the text, writing theses in three languages, and formatting the article in accordance with the requirements of the journal.

Дереккөздер тізімі

Калинин, Илья. *Пластическая выразительность актера: методическое пособие.* Издательство СКДНТ, 2016.

Ембергенова, Альфия и Кабдиева, Сания. *Креативные подходы и пластические решения в современной режиссуре Казахстана.* Central Asian Journal of Art Studies. т. 8, No 3, 2023, с. 85–99, DOI: 10.47940/cajas.v10i3.710

Симонов, Рубен. *С Вахтанговым.* Москва: «Искусство», 1959.

Гусейнова, Динара и Морозова Елена. *Театр и зрелищные формы Востока: От ритуала к спектаклю.* Сборник статей. Вып.1. Москва, Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012.

Немеровский, Аркадий. *Пластическая выразительность актера.* Москва: «ГИТИС», 2013.

Жақсылықова, Меруерт. *Қазақ кәсіби актерлік өнерінің даму ерекшеліктері: Зерттеулер, мақалалар.* Алматы: «Қаратау КБ» ЖШС, «Дәстүр», 2014.

Қазақ театрының тарихы. 1 том. Алматы: Ғылым, 1975.

Жұмабай Назерке. Мен / Н.Жұмабай. Астана: «Жарқын Ко» ЖШС, 2017.

Байсеркенов, Маман. *Сахна және актер («Станиславский жүйесі» әм оның тезистері мен негізгі заңдылықтары).* Оқу құралы. 2-басылым. Алматы: Лантар Books, 2022.

Akimbek, Askar, et al. *The Transformation of Kazakhstan's National Classics in World Performing Arts.* Open Cultural Studies, vol. 9, 2025, article 20250049. De Gruyter. DOI: 10.1515/culture-2025-0049.

Нұрпейіс, Бақыт. *Бүгінгі қазақ театрының өзекті мәселелері.* «Заманауи театр өнерінің өзекті мәселелері» атты халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдары. Алматы: «Print Express баспасы және полиграфиясы», 2021.

Омарова, Айжан. *«Кыз-Жибек» Болата Атабаева – новое слово в театральном искусстве Казахстана* // https://contur.kz/node/879 – 2009.

Рахимов, Әубәкір. *Режиссер шеберлігі. Пьесадан қойылымға дейін.* Алматы: Тарих тағылымы, 2010.

Нұрпейіс, Бақыт және Исламбаева, Зухра. *«Рух» қойылымындағы жаңа ізденістер.* Л.Н.Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университетінің Хабаршысы. № 1 (122), 2018.

Исламбаева, Зухра. *Сахнаны дүбірлеткен саунд-драма.* Егемен Қазақстан, 2020.

Тұрмағанбет, Жансая. *Қазақ сахнасындағы поэтикалық спектакльдердің интерпретациясы.* «Қазіргі сахналық және экрандық өнердегі ұлттық құндылықтардың трансформациялануы» атты халықаралық ғылыми-теориялық конференцияның материалдар жинағы. Алматы: Print Express баспасы, 2021.

Исламбаева, Зухра. *Театр фестивалі – өнер бәсекесі.* https://madeniportal.kz/theatre/teatr-festivali-oner-basekesi, 2022.

Жақыпбай, Нұрқанат. *Бұл абыройға оңай келген жоқпыз, үлкен еңбек жасалды.* https:oner.kz/interviews/view/11820, 2019.

References

Kalinin, Ilya. *Plasticheskaya vyrazitelnost' aktera: metodicheskoe posobie [Plastic Expressiveness of the Actor: Methodical Manual].* SKDNT Publishing, 2016. (In Russian)

Yembergenova, Alfiya and Kabdiyeva, Saniya. *Kreativnyye podkhody i plasticheskiye resheniya v sovremennoy rezhissure Kazakhstana* [Creative Approaches and Plastic Solutions in Contemporary Kazakh Directing]. Central Asian Journal of Art Studies, Vol. 8, No 3, 2023, pp. 85–99, DOI: 10.47940/cajas.v10i3.710 (In Russian)

Simonov, Ruben. *S Vakhtangovym [With Vakhtangov].* Moscow: Iskusstvo, 1959. (In Russian)

Guseynova, Dinara, and Morozova, Elena.*«Teatr i zrelishchnye formy Vostoka: Ot rituala k spektaklyu [Theatre and Spectacle Forms of the East: From Ritual to Performance].* Collection of Articles, vol. 1. Moscow: Russian University of Theatre Arts – GITIS, 2012. (In Russian)

Nemerovskiy, Arkadii. *Plasticheskaya vyrazitelnost' aktera [Plastic Expressiveness of the Actor].* Moscow: GITIS, 2013. (In Russian)

Zhaksylikova, Meruert. *Kazakh kasibi aktyorlik onerinin damu erkeshelikteri: Zertteuler, makalalar [Features of the Development of Kazakh Professional Acting: Research and Articles].* Almaty: Karatau KB LLP, Dastur, 2014. (In Kazakh)

Kazakh teatrynyn taryhy, vol. 1 [History of kazakh theatre]. Almaty: Gylym, 1975. (In Kazakh)

Zhumabay, Nazerke. Men [I] / N.Zhumabay. Astana: «Zharkyn Ko» LLP, 2017. (In Kazakh)

Bayserkenov, Maman. *Sakhna zhane akter (Stanislavskii zhuyesi zhane onyn tezisteri men negizgi zandiliktari) [Stage and actor (Stanislavski system and its principles and guidelines)].* 2nd edition. Almaty: Lantar Books, 2022. (In Kazakh)

Akimbek, Askar, et al.*The Transformation of Kazakhstan's National Classics in World Performing Arts.* Open Cultural Studies, vol. 9, 2025, article 20250049. De Gruyter. DOI: 10.1515/culture-2025-0049.

Nurpeis, Bakhyt. *Bugingi Qazaq Teatrynyn Ozekti Maseleleri [Current Issues of Kazakh Theatre].* In Proceedings of the International Scientific and Practical Conference «Current Issues of Contemporary Theatre Art». Almaty: Print Express Publishing, 2021. (In Kazakh)

Omarova, Aizhan. *«Kyz-Zhibek» Bolat Atabayeva – novoe slovo v teatralnom iskusstve Kazakhstana [«Kyz-Zhibek» by Bolat Atabayev – A new word in kazakh theatre art].* 2009. https://contur.kz/node/879. (In Russian)

Rakhimov, Aubakir. *Rezhisser sheberligi: p'yessadan koyylymga dein [Directing skills: from play to production].* Almaty: Tarikh tagylymy, 2010. (In Kazakh)

Nurpeis, Bakhyt and Islambayeva, Zukhra. *Rukh koyylymyndagy zhana izdenister [New innovations in the performance «Rukh»].* Herald of L.N. Gumilyov Eurasian National University, no. 1 (122), 2018. (In Kazakh)

Islambayeva, Zukhra. *Sakhnany dubirletken sound-drama [Sound drama that shook the stage].* Egemen Kazakhstan, 2020. (In Kazakh)

Turmagambet, Zhansaya. *Qazaq sakhnasindagy poetikalyk spektaklderdin interpretatsiyasy [Interpretation of poetic performances on the kazakh stage].* In Proceedings of the International scientific-theoretical conference «Transformation of national values in contemporary stage and screen arts». Almaty: Print Express Publishing, 2021. (In Kazakh)

Islambayeva, Zukhra. *Teatr festivali – oner basekesi [Theatre festival – art competition].* 2022. https://madeniportal.kz/theatre/teatr-festivali-oner-basekesi. (In Kazakh)

Zhakypbay, Nurganat. *Bul abyroyga onai kelgen joqpiz, ulken enbek zhasaldy [This honor did not come easily, a great effort was made].* 2019. https://oner.kz/interviews/view/11820. (In Kazakh)

Утемисов Санжар, Исламбаева Зухра
Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ПЛАСТИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСКОМ АКТЕРСКОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. В данной научной статье рассматриваются пластические решения в постановках таких режиссеров, как Нурканат Жакыпбай, Болат Атабаев, Гульсина Миргалиева, Фархад Молдагали, Айдын Салбан и Еслям Нуртазин, чей самобытный почерк определяет облик современного казахского театрального искусства. *Цель* статьи – раскрыть роль пластического искусства в творческой деятельности актера в казахском театральном искусстве и особенности изображения душевного состояния персонажа с помощью пластического языка. Изменения пластической манеры актера при создании образа рассматриваются как один из важнейших компонентов спектакля. *Актуальность* темы обусловлена тем, что в современных постановках пластика становится не просто художественным элементом, а самостоятельным компонентом драматургического языка. Исследование позволяет выявить инновации, созвучные мировым театральным тенденциям, при сохранении национальных традиций казахского театра. Пластические и танцевальные композиции выводят сценическое действие на новый эмоциональный уровень, способствуя раскрытию основной идеи спектакля и углублению его художественной структуры. Глубина режиссерского мировоззрения проявляется в общей композиционной и динамической структуре спектакля, пластическом воплощении образов и языке мизансцен. В процессе исследования были использованы *методы* научной систематизации, комплексного исследования, сравнительно-аналитического, теоретического и психофизического анализа. Установлено, что духовное восприятие, внешность, голос, внутренний ритм и музыкальные способности актера находятся в неразрывном единстве с его пластической манерой. *Результаты* исследования показали, что главной особенностью современных спектаклей является многожанровость, где пластические метафоры раскрывают внутренний мир героя. Несмотря на то, что работа драматического актера традиционно ориентирована на психологизм, современная режиссура делает акцент на пластической гибкости. Для полноценной творческой деятельности актер сегодня должен быть универсальным профессионалом, владеющим основами классической хореографии, современными стилями танца, пантомимой и вокалом. На конкретных примерах в статье рассматривается, как совместная работа режиссера и хореографа в создании сложных, глубоких по смыслу спектаклей открывает путь к многогранности актерского мастерства.

Ключевые слова: пластика, пантомима, сценическая выразительность, режиссура, театральная постановка, хореография, актерское мастерство, мизансцена, сценический образ.

Для цитирования: Утемисов, Санжар, и Зухра Исламбаева. «Пластическая выразительность в современном казахском актерском искусстве». *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol. 11, No. 1, 2026, pp. 328–347, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1163

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

Utemissov Sanzhar, Islambayeva Zukhra
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

PLASTIC EXPRESSIVENESS IN CONTEMPORARY KAZAKH ACTING ART

Abstract. This scientific article examines the plastic solutions in the productions of prominent Kazakh directors such as Nurkanat Zhakypbay, Bolat Atabayev, Gulsina Mirgalieva, Farkhad Moldagali, Aidyn Salban, and Eslyam Nurtazin, whose unique directorial signatures define contemporary Kazakh theatre. The *purpose* of the article is to reveal the role of plastic art in the creative activity of an actor in Kazakh theatrical art and the peculiarities of depicting the character's state of mind through plastic language. The transformation of an actor's plastic style is considered one of the most critical components of a performance. The *relevance* of the topic lies in the fact that in modern theatre, plasticity has evolved from a mere artistic element into an independent component of dramatic language. The research highlights how Kazakh theatre integrates national traditions with global theatrical trends. Plastic and choreographic compositions elevate stage action to a new emotional level, facilitating the disclosure of the play's core idea and deepening its artistic structure. The depth of the director's vision is manifested through the overall compositional and dynamic structure, the plastic portrayal of characters, and the language of mise-en-scène. The methodology involves systematic scientific categorization, integrated research, comparative-analytical *methods*, and theoretical and psychophysical analysis. The study establishes that a character's portrayal is an interplay of the actor's spiritual perception, physical appearance, voice, internal rhythm, musicality, and plastic manner. The *results* demonstrate that the hallmark of contemporary performance is its multigenre nature, in which plastic metaphors reveal the character's internal world. Despite the traditional focus on psychological realism, modern directing emphasizes the actor's physical flexibility. To achieve full creative realization, the contemporary actor must be a universal professional proficient in classical choreography, modern dance styles, pantomime, and vocals. Drawing on specific examples, the article analyzes how collaboration between directors and choreographers creates complex, profound performances that demand multifaceted skill sets from actors.

Keywords: plasticity, pantomime, stage expressiveness, directing, theatrical performance, choreography, acting skills, mise-en-scène, stage image.

Cite: Utemissov Sanzhar, Islambayeva Zukhra. «Plastic Expressiveness in Contemporary Kazakh Acting Art». *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol. 11, No. 1, 2026, pp. 328–347, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1163

The authors has read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests.

Авторлар туралы мәлімет:

Утемисов Санжар – магистр искусствоведения, Қазахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Қазахстан)

Исламбаева Зухра – театровед, кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Истории и теории театрального искусства» Қазахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Қазахстан)

Сведения об авторах:

Утемисов Санжар – өнертану магистрі, «Актер шеберлігі және режиссура» кафедрасының 3-ші курс докторанты, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0009-0003-7563-4868
E-mail: sanjik_utemisov777@mail.ru

Исламбаева Зухра – театртанушы, өнертану кандидаты, «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының профессоры, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0003-0438-899X
E-mail: zislambayeva@bk.ru

Information about the authors:

Utemissov Sanzhar – Master of arts, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Zukhra Islambayeva – Theater critic, candidate of art history, professor of the Department of «History and theory of Theater Art», Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy Of Arts (Almaty, Kazakhstan)

ГРНТИ 18.67.07
УДК 791.43.01
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1130

ЭКО-ДИСКУРС В КИНООБРАЗЕ АРАЛЬСКОГО МОРЯ: КИНООПЕРАТОРСКИЙ АНАЛИЗ ФИЛЬМОВ «СОРОК ПЕРВЫЙ» И «ИГЛА»

Гаухар Аспандияркызы[1], Гульнара Жумасеитова[2]
[1,2]Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

Аннотация. Статья посвящена анализу репрезентации Аральского моря в отечественном и советском кинематографе в контексте экологического дискурса и операторского искусства. Актуальность исследования обусловлена необходимостью переосмысления роли кинооператора как ключевого субъекта в формировании визуального языка, отражающего трансформацию эстетических и мировоззренческих принципов в художественном осмыслении природы. *Целью исследования* является определение особенностей визуализации Аральского моря средствами операторской выразительности. *Методологическая* основа исследования включает киноанализ (композиционные, световые и ритмические решения), интерпретационный подход (семантика визуальных образов) и историко-культурный анализ (влияние эпохи на формирование визуальной поэтики). *Результаты* исследования показали, что в фильме «Сорок первый» (1956, режиссер Григорий Чухрай, оператор Сергей Урусевский) Аральское море представлено как пространство гармонии и духовного очищения, тогда как в фильме «Игла» (1988, режиссер Рашид Нугманов, оператор Мурат Нугманов) – как символ экологической катастрофы и социальной утраты. Кинооператорская стратегия отражает переход от романтической эстетики середины XX века к экзистенциально-критическому восприятию природы конца столетия. Исследование демонстрирует, что визуальный язык кинооператора выступает самостоятельным инструментом формирования экологического нарратива и философской интерпретации природного образа. Практическая значимость работы заключается в расширении методологических подходов к изучению кинооператорского искусства и разработке визуально-экологической модели анализа фильма.

Ключевые слова: Аральское море, экологический дискурс, кинооператорское искусство, визуальный язык, поэтика кадра, свет и композиция, визуальная философия кино.

Для цитирования: Аспандияркызы, Гаухар, и Гульнара Жумасеитова «Эко-дискурс в кинообразе Аральского моря: кинооператорский анализ «Сорок первый» и «Игла». *Central Asian Journal of Art Studies,* т.11, №1, 2026, с. 348–367, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1130

Благодарности: Авторы выражают огромную благодарность редакции журнала «Central Asian Journal of Art Studies» и анонимным рецензентам за ценное время, которое они любезно уделили нашей статье.

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

Введение

В последние десятилетия экологическая проблематика занимает устойчивое место в гуманитарных исследованиях, включая сферу киноискусства. Кинематограф рассматривается как форма визуальной репрезентации, способная конструировать и транслировать экологический дискурс. В этом контексте природное пространство функционирует не только как элемент художественной среды, но и как самостоятельный смысловой компонент экранного текста.

Особое значение в культурном и художественном осмыслении постсоветского пространтсва приобретает образ Аральского моря, ставший символом масштабной экологической трансформации региона. Экологические изменения повлияли на формирование специфического визуального кода, в котором природный ландшафт интерпретируется как знак исторического, социального и культурного кризиса. В кинематографе образ Арала приобретает структурно значимую функцию, влияя на композицию кадра, пространственную организацию и световую модель фильма. В связи с этим анализ кинооператорских решений позволяет выявить механизмы визуализации экологической проблематики и определить особенности формирования экранного образа экологического пространства.

Исследование направлено на теоретическое уточнение операторских механизмов формирования экологического дискурса и на разработку аналитического инструментария для изучения визуальных моделей репрезентации природного пространства в кино. Вместе с тем, несмотря на очевидную значимость экологической проблематики в кино, в современном искусствоведческом и киноведческом дискурсе остается недостаточно проясненным вопросом о специфике визуальных и операторских механизмов репрезентации экологической катастрофы. В большинстве исследований внимание сосредоточено на тематическом и идеологическом анализе фильмов, тогда как кинооператорская работа нередко рассматривается лишь как вспомогательный элемент, а не как самостоятельный носитель смысла. Это порождает исследовательскую проблему: каким образом именно средствами кинооператорского искусства формируется и трансформируется экологический образ природы в кинематографе, и в какой мере визуальная стратегия оператора влияет на интерпретацию экологического дискурса зрителем. В связи с этим центральным исследовательским вопросом настоящей статьи становится

следующий: какие кинооператорские стратегии используются для визуализации образа Аральского моря в советском и постсоветском кинематографе и как эти стратегии отражают трансформацию экологического дискурса — от романтической поэтизации природы к осмыслению экологической катастрофы?

Сравнительный анализ проводится на материалах двух фильмов: «Сорок первый» (1956, режиссер Григорий Чухрай, оператор Сергей Урусевский) и «Игла» (1989, режиссер Рашид Нугманов, оператор Мурат Нугманов). Различие исторических и эстетических контекстов позволяет выявить трансформацию визуальной репрезентации Аральского моря. В обеих картинах ландшафт включен в композиционно-драматургическую структуру фильма и оказывает влияние на формирование смыслового поля произведения.

В фильме «Сорок первый» морской образ реализуется в рамках романтической и поэтической традиции советского кинематографа, выполняя функцию символа вечности, судьбы и исторической неизбежности. Кинооператор Сергей Урусевский применяет выразительные композиционные решения, светотеневую пластичность и протяженные планы, формируя визуальную экспрессию природного пространства и создавая ощущение его величия и бескрайности. Как отмечает Марина Голдовская, «море словно живой персонаж...Урусевский разговаривает его красками, фиксируя на пленке малейшие изменения его состояния. Оно поет, сияет голубизной в момент объяснения в любви, зловеще блестит во время ссоры» (Голдовская 185). В данном художественном контексте Аральское море выступает не как объект экологической проблематики, а как эстетический образ, интегрированный а канон советского «большого стиля», демонстрирующий взаимодействие операторской выразительности и символической функции природного ландшафта.

В фильме «Игла» морской образ функционирует как знак катастрофы и утраты, приобретая семантику разрушения и исторической депрессии. Кинооператор Мурат Нугманов использует статичную композицию, резкие светотеневые контрасты и минималистичную визуальную пластичность, формируя тревожный визуальный ряд и подчеркивая пустынность и опустошенность пространства. Эпизод на Арале интерпретируется как визуальная метафора распада Советского Союза: «Эпизод на Арале тоже читается как метафора разрушающегося Советского Союза — дома заброшены, море иссохло, корабли стоят на песке, и на кораблях больше нет команд» (Абикеева 31). В отличие от романтизированной поэтики Сергея Урусевского, операторская стратегия Мурата Нугманова характеризуется документальной строгостью, сдержанной пространственной организацией кадра и тревожной минималистичной оптико-пластической выразительностью. Таким образом, один и тот же природный объект — Аральское море — в разные исторические периоды представлен через противоположные визуальные коды: от символа вечности и судьбы к знаку экологической и социальной катастрофы, демонстрируя трансформацию операторской визуальной метафоры и ее функциональной семантики.

Как отмечает Мая Меркель, «Изобразительное решение всякого фильма тесно связано с его идеей, сюжетом, жанром и всегда является плодом совместного творчества оператора, режиссера и художника. Однако именно оператор превращает этот общий замысел в реальное киноизображение и доносит его

до зрителя» (Меркель 4). Данное положение выступает методологической основой настоящего исследования, поскольку акцентирует определяющую роль кинооператора в формировании визуальной структуры фильма и его художественно-смыслового содержания.

Актуальность исследования обусловлена недостаточной разработанностью проблематики кинооператорского искусства как самостоятельного феномена в современном искусствоведении, а также отсутствием комплексного сравнительного анализа визуальных стратегий репрезентации Аральского моря в советском и постсоветском кинематографе. Обращение к данной теме позволяет выявить трансформацию операторских подходов, изменение семантики природного образа и эволюцию визуальных кодов в различных историко-культурных контекстах.

Целью данного исследования является анализ кинооператорских стратегий репрезентации Аральского моря в советском и постсоветском кино и выявление того, каким образом визуальный язык кинооператорского искусства отражает трансформацию экологического дискурса от романтического символа к знаку экологической катастрофы.

Для достижения цели определены следующие задачи:

— Выявить теоретико-методологические основы анализа экологического дискурса в кино;

— Проанализировать особенности кинооператорских приемов и художественных стратегий в фильмах «Сорок первый» и «Игла»;

— Определить, каким образом средствами кинооператорского искусства визуализируется образ Аральского моря;

— Изучить роль кинооператора в формировании визуального языка экологического дискурса.

Методы

Методологическая основа статьи формируется на принципах комплексного анализа экранного произведения, сочетающего структурный киноанализ, интерпретационный, сравнительно-аналитический и историко-культурный подходы.

Ключевым методом выступает структурный киноанализ, ориентированный на исследование визуальной природы фильма. В данном контексте работа опирается на концепции анализа зрительного образа, разработанные в трудах Валентина Железнякова (Железняков), Сергея Даниэля (Даниэль) и Майи Меркель (Меркель), где внимание сосредоточено на композиционной организации кадра, световой модели и пластике экранного пространства. Теоретические положения Жиля Делеза (Делез) о кинематографическом образе также учитываются при осмыслении пространственно-временной структуры визуального ряда.

Практическая реализация метода осуществлялась посредством покадрового анализа ключевых эпизодов фильмов «Сорок первый» (1956) и «Игла» (1988), в которых репрезентируется пространство Аральского моря. Анализ включал изучение композиционной глубины, светотеневой структуры, цветовой палитры, динамики камеры и характера взаимодействия персонажа с ландшафтом.

Интерпретационный метод базируется на семиотическом подходе к анализу экранного текста. В данном контексте учитываются положения Юрия Лотмана (Лотман) о семиотике кино, идеи Андре Базена (Базен) о реалистической природе экранного изображения, а также концепции визуального мира экрана, сформулированные Григорием Чахирьяном (Чахирьян). Образ Аральского моря рассматривается

как культурный знак, обладающий символическим и историко-смысловым значением. В рамках интерпретационного метода следует учитывать концепцию «расширенного кино» (expanded cinema), введенную американским критиком Джином Янгблудом (Elio Della, Noce, and Lucas Murari). Критик связывает умножение медиа и способов демонстрации движущихся изображений с их способностью расширять поле сознания зрителя. В своем исследовании он выдвигает две ключевые гипотезы: «художник как эколог» и «искусство как среда», которые позволяют рассматривать визуальные стратегии кинооператора не только как эстетические решения, но и как способ формирования восприятия природного и социального пространства.

Сравнительно-аналитический метод использовался для сопоставления двух картин по единой системе критериев. В данном контексте учитываются исследования казахстанского кино, представленные в работах Гульнары Абикеевой (Абикеева), Бауыржана Ногербека (Ногербек), что позволяет рассматривать анализируемые фильмы в широкой историко-кинематографической перспективе. Дополнительно учитываются материалы киноведа Надежды Берковой (Беркова), одной из немногих казахстанских исследователей, рассматривающих операторскую работу в фильмах, затрагивающих экологические темы. Это подчеркивает значимость экологического кино как инструмента визуальной интерпретации природной среды.

Историко-культурный анализ соотносится с исследованиями истории и теории кинооператорского искусства, представленными в трудах Евгения Громова (Громов), Марины Голдовской (Голдовская) и Михаила Волынца (Волынец), а также Philip Cavendish (Cavendish). Эти работы рассматривают кинооператорскую деятельность как творческий процесс, анализируют стиль, профессиональные приемы и художественные стратегии операторов. Использование данного подхода обеспечило рассмотрение операторских решений в контексте художественной традиции и культурной парадигмы соответствующего периода.

Дискуссия

Анализ репрезентации Аральского моря в фильмах «Сорок первый» (1956) и «Игла» (1988) позволяет выявить не только различия в художественных подходах, но и более глубокую трансформацию самого визуального мышления в отечественном кинематографе. Образ природы в кино никогда не является нейтральным — он всегда связан с человеческим присутствием и становится носителем метафизического значения. В этом смысле кинооператорское искусство выступает посредником между реальностью и ее символическим восприятием, а свет, композиция и ритм кадра превращаются в философский инструмент осмысления бытия.

В картине «Сорок первый» (1956) режиссера Григория Чухрая оператор Сергей Урусевский формирует визуальный образ, соотносимый с эстетикой советского романтизма 1950-х годов. Действие картины разворачивается на фоне гражданской войны, однако пространственная организация кадра выводит повествование за пределы исторической конкретики, придавая ему философско-символическое измерение. Взаимоотношения красноармейки Марютки и пленного поручика Говорухи-Отрока разворачиваются на берегу Аральского моря, которое функционирует не как нейтральный фон, а как активный семантический компонент визуальной структуры фильма. На берегах Аральского моря красноармейкой и пленным поручиком Говорухой-Отроком

становится символом человеческого начала, способного преодолеть вражду и войну.

Рис. 1. Кадр из фильма «Сорок первый» (1956)

Аральское море становится не просто фоном, а полноценным участником драмы, зеркалом в котором отражаются чувства героев. Пространство моря наполнено светом, воздухом и свободой, а движение камеры приближает зрителя к состоянию эмоционального сопричастия. В этом фильме Аральское море — не локальный топос, а метафора вечности и неизбежности судьбы. Оно выступает пространством очищения, где герой и героиня сталкиваются с абсолютом — с природой, которая сильнее человеческих страстей. В операторской поэтике Сергея Урусевского очевидно стремление к «тотальному кадру» - к синтезу движения, света и чувства. Через пластическую выразительность кадра оператор утверждает гармонию человека и мира, отражая дух своего времени — эпохи идеалистической веры и единство человека и природы. Его камера стремится к движению, дыханию, взаимодействию человека и стихии.

В анализируемом эпизоде момент осознания взаимного чувства главных героев передается посредством статичной операторской позиции, которая выступает формой созерцательного наблюдения. Камера не вторгается в пространство персонажей, не использует активного движения, тем самым создавая эффект дистанции и визуальной объективности. Однако внутренняя динамика кадра формируется за счет движения самих героев и природной среды. Бег персонажей по береговой линии организует ритмическую структуру пространства, а волновая активность моря функционирует как параллельный пластический элемент, усиливающий эмоциональное напряжение сцены. Морская поверхность, формирующая ритм волны, метафорически соотносится с нарастающей страстью и внутренним импульсом героев. Таким образом, природная среда становится не фоном, а активным выразительным компонентом кадра.

Композиционно пространство выстроено в глубину: линия горизонта, открытое голубое небо и протяженность берега создают ощущение свободы и расширенного эмоционального состояния. Цветовая палитра, основанная на доминировании голубых и светлых тонов, усиливает эффект гармонии и романтической поэтизации

Рис. 2. Кадр из фильма «Сорок первый» (1956)

Рис. 3. Кадр из фильма «Сорок первый» (1956)

Рис. 4. Кадр из фильма «Игла» (1988)

Рис. 5. Кадр из фильма «Игла» (1988)

природы. Статичность камеры при сохранении динамики внутри кадра формирует особый визуальный парадокс: внешняя устойчивость композиции сочетается с внутренним движением чувств. В эпизоде, где герои останавливаются и ведут философский диалог о жизни, композиция становится более уравновешенной, а ритм кадра замедляется. Пространственная открытость и естественное освещение подчеркивают интонацию доверительности и экзистенциальной рефлексии. Таким образом, операторское решение сцены строится на взаимодействии статичной точки наблюдения и природной динамики, что позволяет визуализировать состояние влюбленности через синтез движения, света и пространственной организации.

Совершенно иную концепцию визуального восприятия Арала предлагает Мурат Нугманов в фильме «Игла». Фильм стал одним из ключевых произведений казахского кино конца 1980-х годов. Как подчёркивает Инна Смаилова, «Необычная эстетика фильма, созданная из изобразительных и речевых цитат, потрясла тогда многих. Это новизна изобразительной формы и свежесть содержания фильма стала отправной точкой в отечественной кинематографии, подарившей целое направление — казахская новая волна» (Смаилова 14). Фильм рассказывает о молодом человеке по имени Моро, который возвращается в Алматы и узнает, что подруга Дина оказалась втянута в наркотическую зависимость. Пытаясь спасти ее, он сталкивается с преступным миром и коррупцией, охватившей город. На фоне мрачных индустриальных пейзажей и отчужденной атмосферы эпохи «перестройки» разворачивается история внутреннего сопротивления, одиночества и поиска утраченных смыслов. Если Сергей Урусевский строит кадр как пространство внутренней гармонии, то Мурат Нугманов раскрывает его как территорию разрушения. Его камера статична, и документально точна. Свет у Мурата Нугманова — это не просто источник видимости, а художественный инструмент, создающий особую, узнаваемую интонацию кадра. Он выстраивает пространство через резкость и контраст, превращая изображение в метафору внутреннего поиска и тревожного созерцания. Море здесь уже не море, а его отсутствие — пустота, след утраты. Таким образом, оператор переводит природный пейзаж в метафизический план: Арал становится не географическим, а психологическим образом.

Через визуальные средства — контраст света и тени, неподвижную композицию, замедленный ритм — Мурат Нугманов выражает то, что можно назвать «экологической меланхолией» эпохи перестройки. В фильме «Игла» визуальная ткань строится именно вокруг этого чувства: камера фиксирует умирающий мир, где человек оторван от природы, а городская среда подавляет остатки живой материи. Оператор превращает зрительный образ в

экологический комментарий, где каждый кадр — это метафора опустошённого пространства.

Если у Сергея Урусевского природа «возвышает» человека, то у Мурата Нугманова она «обнажает» его бессилие. Эта противоположность не просто отражает смену художественных эпох, но и демонстрирует изменение антропологической позиции в отечественном кино. От человека-творца к человеку-наблюдателю, от гармонии к отчуждению. Визуальный язык перестаёт быть воспроизводящим — он становится рефлексивным. Камера больше не «смотрит» на мир, она фиксирует его разложение.

В анализируемом эпизоде пространство высохшего Аральского моря конструируется как визуальный образ утраты и разрыва с прошлым. Пустынный ландшафт, где вместо воды — песчаная поверхность, формирует предельно редуцированную среду, лишенную привычных ориентиров. В начальном кадре статичная камера фиксирует движение персонажей со спины: главный герой Моро выступает как направляющая фигура, задающая вектор движения, тогда как Дина следует за ним. Подобная композиция подчеркивает мотив пути и одновременно — неопределенность цели. Статичность камеры усиливает ощущение безысходности: пространство остается неподвижным и индифферентным к движению героев.

В последующем переходе ракурс меняется: камера располагается фронтально, однако дистанция между персонажами и желаемой точкой — кораблем — сохраняется. Это визуальный прием акцентирует недостижимость объекта, который выступает метафорой утраченного моря. Сам корабль, оказавшийся на суше, становится знаком разрушенной советской модели мироустройства.

Когда Моро начинает взбираться на корабль, оператор переходит к нижнему ракурсу. Съемка снизу усиливает экспрессивность сцены, придавая фигуре героя масштаб и драматическую напряженность. Появление ручной камеры вносит элемент внутренней нестабильности изображения: легкая вибрация кадра передает состояние тревоги и утраты равновесия. Далее камера перемещается в верхнюю точку и выполняет плавную панораму сверху вниз, раскрывая пространство корабля и окружающей пустоты. Отсутствие водной поверхности в кадре становится ключевым визуальным фактом — море не просто не показано, оно исключено из видимого мира. Съемка эпизода единым планом усиливает эффект непрерывности и неразрывности действия, подчеркивая безостановочный характер движения героев. Финальный верхний ракурс, фиксирующий их дальнейший бег в поисках моря, формирует обобщенную метафору исчезновения системы — экологической, социальной, экзистенциальной. Пространство утрачивает целостность, а движение персонажей приобретает характер символического жеста сопротивления пустоте.

Таким образом, кинооператорское решение строится на сочетании статичной наблюдательной позиции, смены ракурсов и движения ручной камеры, что позволяет визуально артикулировать тему экологической катастрофы как распада прежнего мироустройства.

Кинооператорское искусство в обоих фильмах выполняет функцию медиатора между человеком и природой, но характер этого медиаторства радикально различен. Сергей Урусевский выступает как «поэт света», создающий визуальную оду жизни, тогда как Мурат Нугманов — как «археолог реальности», извлекающий из руин мира фрагменты смысла. Такое сопоставление демонстрирует,

что кинооператор способен не просто передавать сюжет или эмоциональное состояние, но формировать философию кадра, где каждый элемент становится знаком времени.

Следовательно, кинооператорское искусство следует рассматривать не как технический процесс, а как форму художественного мышления, способную выражать сложные философские и экологические идеи. Визуальные стратегии, используемые Сергеем Урусевским и Муратом Нугмановым, воплощают два полюса восприятия природы — сакральный и трагический. Аральское море в этом контексте становится зеркалом человеческой истории, в котором отражаются идеалы, страхи и надежды эпохи.

Таким образом, результаты настоящего исследования дополняют и расширяют существующие подходы в области изучения визуальной экологии кино. Сравнительный анализ показывает, что образ Аральского моря проходит путь от символа вечности к знаку катастрофы — что отражает не только эволюцию киноязыка, но и историко-культурный перелом. В этом заключается ключевая новизна работы: впервые анализируется операторская философия двух эпох через призму экологического образа.

Результаты

Результаты проведенного исследования доказывают, что репрезентация Аральского моря в отечественном и советском кинематографе связана не столько с реалистическим изображением природного ландшафта, сколько с формированием сложного визуального и философского кода, в котором природа становится метафорой исторического и духовного состояния человека. Сопоставительный анализ фильмов «Сорок первый» 1956, режиссер Григорий Чухрай, оператор Сергей Урусевский и «Игла» 1988, режиссер Рашид Нугманов, оператор Мурат Нугманов позволил выявить закономерности изменения визуального языка и операторской философии в контексте перехода от советской эпохи к постсоветской.

Визуальная структура и символическая нагрузка природного ландшафта. В фильме «Сорок первый» оператор Сергей Урусевский формирует образ Арала через эстетику «большого стиля» советского романтизма. Светотеневая композиция и использование протяженных планов создают ощущение бесконечности и одухотворенности пространства. Море, песок и небо взаимодействуют в едином визуальном ритме, подчеркивая идею гармонии человека и природы. Сергей Урусевский применяет плавные движения камеры, естественное освещение и сложную композицию с множественными планами, что позволяет не просто фиксировать действие, но формировать метафору судьбы. Таким образом, Аральское море становится символом вечности и очищения, а пространство — ареной духовного столкновения между любовью и долгом. Эстетика света у Сергея Урусевского тяготеет к «поэтическому реализму»: изображение не просто передаёт реальность, но возвышает её до уровня мифа.

В противоположность этому, оператор Мурат Нугманов в фильме «Игла» создаёт образ опустошённого Арала, превращая природный пейзаж в знак экологической катастрофы и утраты. Камера фиксирует пространство в его неподвижности, холодные тона и контрастное освещение формируют особую визуальную структуру, в которой каждая деталь подчинена авторскому замыслу. В интервью, данном Муратом Нугмановым, отмечается, что движение камеры является одним из ключевых выразительных инструментов кинооператора. Оно способно передавать

динамику и ритм сцены, воздействовать на эмоциональное восприятие зрителя и усиливать драматическое напряжение. Плавные движения создают ощущение непрерывности и гармонии, тогда как резкие или хаотичные — вызывают чувство тревоги и непосредственного присутствия, тем самым формируя особую энергетику кадра и индивидуальную эстетику произведения (Aspandiyarkyzy). Свет у Мурата Нугманова не столько освещает, сколько моделирует эмоциональное пространство кадра, становясь выразительным элементом его индивидуального стиля. Появляется ощущение документальной отстранённости, что создаёт эффект отчуждения и внутренней тревоги. Если Сергей Урусевский строит кадр вокруг света как символа жизни, то Мурат Нугманов использует тень как знак исчезновения и распада. Таким образом, один и тот же географический объект становится противоположными эстетическими концептами — от поэтической бесконечности до философской пустоты.

В 1950-е годы кинооператорское искусство подчинялось идеологическим задачам, поэтому визуальный язык Сергея Урусевского связан с героизмом, гармонией, человечностью. В 1980-е, напротив, кинооператор становится философом визуального, который через фактуру света, цвета и статики или подвижной камеры выражает духовный кризис эпохи.

Мурат Нугманов, работая минимализмом и пространственной пустотой, превращает визуальный ряд в форму экологического метафоризма. Аральское море, исчезнувшее с карты, превращается в экранную метафору пустоты современного человека, потерявшего связь с природой и самим собой. Таким образом, наблюдается переход от антропоцентрического взгляда к экологическому сознанию, где человек рассматривается не как господин природы, а как ее часть, зависимая от экосистемных процессов. Этот переход фиксируется именно на уровне кинооператорской пластики — в композиции, цветовой палитре, ритме и световоздушной перспективе.

Свет и ритм как носители экологического смысла. Особое значение в обоих фильмах имеет световая организация кадра «Свет — это лепка фигуры, ее объем, фактура» (Головня 16). Сергей Урусевский использует мягкий, рассеянный свет, он объединяет пространство кадра в единую «жизненную субстанцию». Мурат Нугманов, напротив, использует жесткий контраст света и тени, где каждый источник света подчеркивает драматизм ситуации и отчуждение героев. Свет перестает быть природным, он становится символическим, тревожным, холодным.

Анализ цветовой палитры показал, что Сергей Урусевский тяготеет к теплым, «живым» тонам — золотистым, охристым, песочным, тогда как Мурат Нугманов использует серо-синие оттенки, подчеркивая индустриальный и урбанистический контекст конца 1980-х годов XX века. Свет — это также международный, межкультурный язык, с помощью которого мы можем рассказать историю. Свет — это эмоциональный язык, он вызывает одинаковую реакцию у всех, кто его видит. (Landau 8). Тем самым, кинооператорская работа отражает не только технические изменения (пленка — цифра, объектив — статическая фиксация), но и философскую трансформацию восприятия природы.

Концепция «экологического кадра» как форма визуального мышления. Проведенный анализ позволяет сформулировать понятие «экологического кадра» — такого визуального построения, где природный ландшафт несет не иллюстративную, а смысловую нагрузку. В обоих фильмах

Аральское море не просто пространство действия, а носитель идейной метафоры: у Сергея Урусевского — гармонии и очищения, у Мурата Нугманова — исчезновения и отчуждения.

В контексте теории кино кадр традиционно рассматривается как структурная единица экранного высказывания, организующая пространство, время и смысловую перспективу произведения. В визуально-семиотических моделях кадр интерпретируется как знаковая система, в феноменологическом подходе — как форма телесного и перцептивного опыта, в эстетическом анализе — как композиционно-световая структура художественного образа.

В рамках экологического дискурса возникает необходимость уточнения специфики тех визуальных построений, в которых природный ландшафт перестает выполнять иллюстративную функцию и приобретает статус самостоятельного смыслообразующего элемента. В этой связи предлагается понятие «экологического кадра» как аналитической категории, обозначающей такой тип композиционно-световой организации изображения, при котором природная среда структурирует драматургию кадра и выражает ценностное отношение эпохи к природе. Таким образом, «экологический кадр» не сводится к изображению пейзажа как фона, а фиксирует модель взаимодействия человека и среды, отражая степень гармонии, отчуждения или катастрофичности этого взаимодействия.

Эта трансформация отражает изменение самого понимания экологии в искусстве — от физической среды к духовно-этической категории. Подобно тому как художник передаёт пространство на полотне или рисовальщик — на бумаге, кинооператор способен с помощью кинокамеры воспроизвести пейзаж в его естественных перспективных соотношениях. Благодаря этому изображение на экране воспринимается зрителем как правдоподобное и убедительное, создавая иллюзию реальности происходящего (Чахирьян 206). Кинооператор выступает не только как «создатель изображения», но и как интерпретатор реальности, способный через визуальный язык формировать экологическое сознание зрителя. Результаты анализа доказывают, что кинооператорское искусство играет ключевую роль в формировании эко-дискурса на уровне визуального языка. Переход от светлого, «жизнеутверждающего» взгляда Сергея Урусевского к тревожной и аналитической оптике Мурата Нугманова отражает не только изменение эстетики, но и глубокую мировоззренческую трансформацию общества. Таким образом, Аральское море становится экранным символом эпохи: в 1950-е — пространством надежды, в 1980-е — знаком потери и необходимости переосмысления отношений человека и природы.

Основные положения

1. Впервые осуществлен системный сравнительный анализ кинооператорских стратегий репрезентации Аральского моря в советском и постсоветском кинематографе с позиции визуальной экологии.

2. Теоретически сформулировано и методологически обосновано понятие «экологический кадр» как аналитической единицы кинооператорского анализа, характеризующей визуальную модель репрезентации природной среды в условиях экологической проблематики.

3. Установлена взаимосвязь между трансформацией световой и композиционной организации кадра и изменением мировоззренческих установок соответствующей эпохи.

4. Обосновано, что кинооператорское искусство выступает автономным механизмом формирования экологического дискурса, а не исключительно техническим инструментом режиссерской концепции.

Заключение

Проведенное исследование позволило установить, что кинооператорские стратегии визуализации Аральского моря в советском и постсоветском кинематографе отражают принципиально различные модели экологического и мировоззренческого восприятия природы. В советском кино операторская стратегия направлена на эстетизацию и символическую поэтизацию природного пространства, где Аральское море функционирует как образ гармонии и вечности. В постсоветском кинематографе, напротив, операторская оптика ориентирована на демифологизацию природного образа и выявление признаков экологической и исторической катастрофы через статичную композицию, визуальный минимализм и документальную фиксацию опустошенного пространства.

Таким образом, трансформация кинооператорских стратегий — от пластически выразительной, динамичной и гармонизирующей визуальной модели к статичной, редуцированной и документально строгой фиксации — отражает переход от романтической поэтизации природы к ее осмыслению как пространства утраты и кризиса. Это подтверждает, что кинооператорское искусство выступает самостоятельным механизмом формирования экологического дискурса и визуального выражения мировоззренческих изменений эпохи.

Вклад авторов:

Гаухар Аспандияркызы – разработка концепции, проведение исследования, работа с архивами и статистическими данными, анализ архивных материалов, написание основного текста, перевод аннотации, оформление статьи и списка использованных источников.

Гульнара Жумасеитова – консультирование, концепция исследования, развитие методологии, редактирование основного текста и аннотации, анализ и обобщение теоретических данных.

Авторлардың үлесі:

Гаухар Аспандияркызы – тұжырымдаманы әзірлеу, зерттеу жүргізу, архив және статистикалық деректермен жұмыс істеу, архив материалдарын талдау, негізгі мәтінді жазу, аннотацияны аудару, мақаланы және пайдаланылған дереккөздердің тізімін рәсімдеу.

Гүлнар Жумасеитова – кеңес беру, зерттеу тұжырымдамасы, әдіснама дамыту, негізгі мәтінді және аннотация мәтінін өңдеу, теориялық деректерді талдау және жалпылау.

Authors contribution:

Gaukhar Aspandiyarkyzy – concept development, research, work with archives and statistical data, analysis of archival materials, writing the main text, translation of the abstract, design of the article and the list of sources used.

Gulnar Zhumaseitova – consulting, research concept, methodology development, editing of the main text and abstract, analysis and generalization of theoretical data.

Список источников:

Абикеева, Гульнар. *Казахская новая волна.* Алматы, Art House, 2021.

Абикеева, Гульнар. *Кино независимого Казахстана.* Алматы, Казахфильм, 2024.

Alcolea-Banegas. «The Social Dimension of Cinema in Terms of Science, Technology, and Society». Philosophy, Science and Cinema, edited by W.J. Gonzalez, Cham, Palgrave Macmillan, 2025, pp.163-209 DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-68989-5

Аспандиярқызы, Гаухар. «Visual philosophy and cinematographer's intuition: A conversation with Murat Nugmanov» KinoKultura, № 90, октябрь 2025. https://www.kinokultura.com/2025/90i-aspandiyarkyzy-nugmanov.shtml

Базен, Андре. *Что такое кино?.* Москва, Искусство, 1972.

Беркова, Надежда, и Дорофева Надежда. «Вовлекать людей в процесс познания». Central Asian Journal of Art Studies, 7, № 3, 2022, с. 89–103, DOI:https://doi.org/10.47940/cajas.v7i3.592

Blanco Pérez, Manuel. "Cinema and Transdiscursive Semiotics. Digital Cinema in the Multiscreen Era: A New Environment, a New Spectator", Comunicación Y Sociedad, №18, 2021, pp. 1-21. DOI: https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7886

Brown, Blain. *Cinematography: Theory and Practice: For Cinematographers and Directors.* London, Routledge. 2021. DOI: 10.4324/9780429353239

Волынец, Михаил. *Профессия: оператор.* Москва, Искусство, 1972.

Wheeler, Paul. *Practical cinematography. Practical Cinematography.* 2nd ed. Oxford, Focal Press, 2005.

Голдовская, Марина. *Десять операторских биографий.* Москва, Искусство, 1978.

Головня, Анатолии. *Свет в искусстве оператора.* Москва, Госкиноиздат, 1945.

Громов, Евгений. *Кинооператор Анатолий Головня.* Москва, Искусство, 1980.

Даниэль, Сергей. *Искусство видеть.* Москва, Искусство, 1990.

Делёз, Жиль. *Кино: Образ-движение.* Образ-время. Москва, Ad Marginem, 2012.

Elio Della, Noce, and Lucas Murari. «Introduction: Expanded Nature - Ecologies of Experimental Cinema», Palgrave Macmillan, Cham, 2025, pp.1-13. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-70729-2_1

Железняков, Виктор. *Анатомия зрительного образа.* Москва, ВГИК, 2012.

Cavendish, Philip. *The Men with the Movie Cameras: The Theory and Practice of Camera Operation within the Soviet Avant-Garde of the 1920s.* New York, Berghahn Books, 2013.

Li Yuzhi, and Lu Tianfeng & Tian Feng. «A lightweight weak semantic framework for cinematographic shot classification», Scientific Reports 13, 16089, 2023, pp. 1-12 DOI: https://doi.org/10.1038/s41598-023-43281-w

Landau, David. *Lighting for Cinematography.* London, New York, USA, Bloomsbury, 2014.

Лотман, Юрий. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики.* Таллин, Ээсти Раамат, 1973.

Mulvey, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image.* New Yourk, 1989.

Меркель, Мая. *Включить полный свет.* Москва, Искусство, 1962.

Ногербек, Бауыржан. *История казахского кино.* Алматы, Рауан, 1997.

Sobchack Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture.* University of California Press, Ltd.London, England, 2004.

Schumann, Claudia, and Strand, Torill. «Cinema, Philosophy and Education», Stud Philos Educ №40,2021, pp. 453-459. DOI: https://doi.org/10.1007/s11217-021-09797-2

Чахирьян, Григорий. *Изобразительный мир экрана.* Москва, Искусство, 1977.

Wheeler, Paul. *Practical cinematography Wheeler, Practical Cinematography.* Oxford, Focal Press, 2005.

References:

Abikeeva, Gulnara. *Kazakh New Wave.* Almaty, Art House, 2021. (In Russian)

Abikeeva, Gulnara. *Cinema of Independent Kazakhstan.* Almaty, Kazakhfilm, 2024. (In Russian)

Alcolea-Banegas. «The Social Dimension of Cinema in Terms of Science, Technology, and Society». Philosophy, Science and Cinema, edited by W.J. Gonzalez, Cham, Palgrave Macmillan, 2025, pp.163-209 DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-68989-5 (In English)

Aspandiyarkyzy, Gaukhar. "Visual Philosophy and Cinematographer's Intuition: A Conversation with Murat Nugmanov." *KinoKultura,* no.90, October 2025. www.kinokultura.com/2025/90i-aspandiyarkyzy-nugmanov.shtml (In English)

Bazin, André. *Chto takoe kino?.* Moscow, Iskusstvo, 1972. (In Russian)

Berkova, Nadezhda, and Dorofeeva, Nadezhda. «Vovlekat` lyudey v protsess poznaniya». Central Asian Journal of Art Studies, vol.7, №3, 2022 pp. 89–103. DOI: https://doi.org/10.47940/cajas.v7i3.592 (In Russian)

Blanco Pérez, Manuel. "Cinema and Transdiscursive Semiotics. Digital Cinema in the Multiscreen Era: A New Environment, a New Spectator", Comunicación Y Sociedad, №18, 2021, pp. 1-21. DOI: https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7886 (In English)

Brown, Blain. Cinematography: Theory and Practice: For Cinematographers and Directors. London, Routledge, 2021. DOI: 10.4324/9780429353239 (In English)

Volynets, Mikhail. *Professiya: operator.* Moscow, Iskusstvo, 1972. (In Russian)

Wheeler, Paul. *Practical Cinematography.* 2nd ed. Oxford, Focal Press, 2005. (In English)

Goldovskaya, Marina. *Desyat` operatorskikh biografiy.* Moscow, Iskusstvo, 1978. (In Russian)

Golovnya, Anatoly. *Svet v iskusstve operatora.* Moscow, Goskinizdat, 1945. (In Russian)

Gromov, Evgeny. *Kinooperator Anatoly Golovnya.* Moscow, Iskusstvo, 1980. (In Russian)

Daniel, Sergey. *Iskusstvo videt`.* Moscow, Iskusstvo, 1990. (In Russian)

Deleuze, Gilles. *Kino:obraz-dvizhenie. Obraz-vremya.* Moscow, Ad Marginem, 2012. (In Russian)

Elio Della, Noce, and Lucas Murari. "Introduction: Expanded Nature – Ecologies of Experimental Cinema", *Palgrave Macmillan*, Cham, 2025, pp. 1–13. DOI: www.doi.org/10.1007/978-3-031-70729-2_1 (In English)

Zheleznyakov, Viktor. *Anatomiya zritel`nogo obraza.* Moscow, VGIK, 2012. (In Russian)

Cavendish, Philip. *The Men with the Movie Cameras: The Theory and Practice of Camera Operation within the Soviet Avant-Garde of the 1920s.* New York, Berghahn Books, 2013. (In English)

Li Yuzhi, and Lu Tianfeng & Tian Feng. "A Lightweight Weak Semantic Framework for Cinematographic Shot Classification", *Scientific Reports,* 13, 16089, 2023, pp. 1–12. www.doi.org/10.1038/s41598-023-43281-w (In English)

Landau, David. *Lighting for Cinematography: A Practical Guide to the Art and Craft of Lighting for the Moving Image*. New York, Bloomsbury Academic, 2014. (In English)

Lotman, Yuri. *Semiotica kino i problem kinoestetiki*. Tallinn, Eesti Raamat, 1973. (In Russian)

Mulvey, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. New York: Palgrave Macmillan, 1989. (In English)

Merkel, Maya. *Vklyuchit polnyy svet*. Moscow: Iskusstvo, 1962. (In Russian)

Nogerbek, Baurzhan. *Istoriya kazakhskogo kino*. Almaty: Rauan, 1997. (In Russian)

Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. London, University of California Press, 2004. (In English)

Schumann, Claudia, Strand, Torill. "Cinema, Philosophy and Education", *Studies in Philosophy and Education*, no. 40, 2021, pp. 453–459. www.doi.org/10.1007/s11217-021-09797-2 (In English)

Chakhiryan, Grigory. *Izobrazitel`nyy mir ekrana*. Moscow, Iskusstvo, 1977. (In Russian)

Wheeler, Paul. *Practical cinematography Wheeler, Practical Cinematography*. Oxford, Focal Press, 2005. (In English)

Аспандиярқызы Гаухар, Жұмасеитова Гульнар.
Қазақ Ұлттық Хореография Академиясы (Астана, Қазақстан)

АРАЛ ТЕҢІЗІНІҢ КИНОБЕЙНЕСІНДЕГІ ЭКО-ДИСКУРС: «ҚЫРЫҚ БІРІНШІ» ЖӘНЕ «ИНЕ» ФИЛЬМДЕРІН КИНООПЕРАТОРЛЫҚ ТАЛДАУ

Аңдатпа. Мақала Арал теңізінің бейнесін кеңестік және қазақстандық кино өнеріндегі экологиялық дискурс пен кинооператорлық өнер тұрғысынан талдауға арналған. Зерттеудің өзектілігі табиғатты көркемдік тұрғыдан пайымдауда эстетикалық және дүниетанымдық ұстанымдардың трансформациясын бейнелейтін визуалды тілдің қалыптасуындағы кинооператордың басты субъект ретіндегі рөлін қайта қарастыру қажеттілігімен айқындалады. Зерттеудің *мақсаты* – кинооператорлық көркемдік құралдары арқылы Арал теңізін визуализациялау ерекшеліктерін анықтау. Зерттеудің *әдіснамалық* негізін киноталдау (композициялық, жарықтық және ырғақтық шешімдер), интерпретациялық тәсіл (визуалды бейнелер семантикасын талдау) және тарихи-мәдени талдау (дәуір ықпалының визуалды поэтиканың қалыптасуына әсері) құрайды. Зерттеу *нәтижесінде* «Қырық бірінші» (1956, режиссері Григорий Чухрай, операторы Сергей Урусевский) фильмінде Арал теңізі үйлесім мен рухани тазару кеңістігі ретінде көрініс тапқаны, ал «Ине» (1988, режиссері Рашид Нұғманов, операторы Мұрат Нұғманов) фильмінде экологиялық апат пен әлеуметтік күйреудің символы ретінде бейнеленгені анықталды. Кинооператорлық стратегия XX ғасырдың ортасындағы романтикалық эстетикадан ғасыр соңындағы табиғатты экзистенциалдысыни қабылдауына өтуді көрсетеді. Зерттеу кинооператордың визуалды тілі экологиялық нарративті қалыптастырудың және табиғи бейнені философиялық тұрғыдан пайымдаудың дербес құралы екенін дәлелдейді. Жұмыстың практикалық маңызы кинооператорлық өнерді зерттеудің әдіснамалық тәсілдерін кеңейтуде және фильмді визуалды-экологиялық талдау моделін әзірлеуде көрінеді.

Түйін сөздер: Арал теңізі, экологиялық дискурс, кинооператорлық өнер, визуалды тіл, кадр поэтикасы, жарық пен композиция, киноның визуалды философиясы.

Дәйексөз үшін: Аспандиярқызы Гаухар және Жумасеитова Гүлнар «Арал теңізінің кинобейнесіндегі эко-дискурс: «Қырық бірінші» және «Ине» фильмдерін кинооператорлық талдау» *Central Asian Journal of Art Studies,* т.11, №1, 2026, 348–367 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1130

Алғыс: Авторлар «Central Asian Journal of Art Studies» журналының редакциясына және анонимді рецензенттерге мақалаға бөлген бағалы уақыты мен құнды пікірлері үшін зор алғыс білдіреді.

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

Aspandiarkyzy Gaukhar, ZhumaseitovaGulnara
Kazakh National Academy Of Choreography (Astana, Kazakhstan)

ECO-DISCOURSE IN THE CINEMATIC IMAGE OF THE ARAL SEA: A CINEMATOGRAPHIC ANALYSIS OF THE FORTY-FIRST AND THE NEEDLE

Abstract. The article examines the representation of the Aral Sea in Soviet and Kazakhstani cinema within the context of ecological discourse and cinematographic art. The study's relevance stems from the need to reconsider the role of the cinematographer as a key agent in constructing a visual language that reflects the transformation of aesthetic and ideological paradigms in the artistic interpretation of nature. The *aim* of the research is to identify the specific features of the Aral Sea's visualization through cinematographic expressiveness. The methodological framework combines film analysis (compositional, lighting, and rhythmic solutions), an interpretative approach (semantic analysis of visual imagery), and a historical-cultural perspective (the influence of the epoch on the formation of visual poetics). *The results* demonstrate that in *The Forty-First* (1956, directed by Grigory Chukhrai, cinematography by Sergey Urusevsky), the Aral Sea is presented as a space of harmony and spiritual purification, whereas in *The Needle* (1988, directed by Rashid Nugmanov, cinematography by Murat Nugmanov), it functions as a symbol of ecological catastrophe and social loss. The cinematographic strategy reflects the shift from the romantic aesthetics of the mid-twentieth century to the existentially critical perception of nature at the end of the century. The study argues that the visual language of the cinematographer operates as an autonomous instrument in constructing ecological narrative and philosophical interpretation of the natural image. The practical significance of the research lies in expanding the methodological approaches to the study of cinematographic art and in developing a visual-ecological model of film analysis.

Keywords: Aral Sea, ecological discourse, cinematographic art, visual language, frame poetics, light and composition, visual philosophy of cinema.

Cite: Gaukhar Aspandiarkyzy, Gulnara Jumasseitova. «Eco-discourse in the cinematic image of the Aral sea: a cinematographic analysis of the Forty-fist and Needle». *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol.11, № 1, 2026, pp. 348–367, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1130

Acknowledgements: The authors express their sincere gratitude to the editorial board of Central Asian Journal of Art Studies and the anonymous reviewers for their valuable time and constructive feedback.

The authors has read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests.

Авторлар туралы мәлімет:

Аспандиярқызы Гаухар – 3-курс докторанты, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Астана, Қазақстан)

Жұмасеитова Гүльнар Тазабекқызы – өнертану кандидаты, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Астана, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Аспандияркызы Гаухар – докторант 3-го курса, Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан)

ORCID: 0009-0004-9146-5651
E-mail: aspandiyar.moviekz@mail.ru

Жумасеитова Гульнара Тазабековна – кандидат искусствоведения, профессор, Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан)

ORCID: 0000-0003-0478-3164
E-mail: gulnara_ili@mail.ru

Information about the authors:

Aspandiyarkyzy Gaukhar – 3rd-year doctoral student, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan)

Zhumaseitova Gulnara Tazabekovna – candidate of Art History, Professor, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan)

ГРНТИ 18.67.01
УДК 791.2
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1118

ПОЛИФОНИЯ И META-IMMERSION: СТРАТЕГИИ МОНТАЖА В СОВРЕМЕННОМ НЕИГРОВОМ КИНО

Арман Қаиржан[1], Инна Смаилова[2]

[1,2]Казахский национальный университет искусств имени Құләш Байсейітовой (Астана, Қазахстан)

Аннотация. В статье рассматривается переосмысление монтажа в современном документальном кино в условиях метамодернистской культурной динамики. Актуальность темы обусловлена трансформацией роли монтажа: от технического приема к инструменту организации смыслового пространства и зрительского вовлечения при ослаблении авторской интерпретации. Научная проблема заключается в недостаточной систематизации аудиовизуальных приемов, формирующих полифоническую структуру и различные режимы восприятия. Исследование продолжает направления когнитивного анализа киноформы и теории восприятия, опираясь на подходы Дэвида Бордуэлла и Шона Уилсона. *Цель исследования* – выявить монтажные стратегии, обеспечивающие переход от репрезентации к со-конструированию смысла. *Задачи* включают анализ нарративной, визуальной и структурно-ритмической организации фильмов *Human* (2015) Яна Артюса-Бертрана и *Сократы* (2022) Армана Каиржана, а также их сопоставление в межкультурной перспективе. *Методология* основана на трех уровнях анализа: нарративном, визуальном и структурно-ритмическом. Используются модель device–system–effect и концепция meta-immersion для выявления принципов организации восприятия и вовлечения. *Результаты* показывают, что в *Human* монтаж строится на контрастном соположении высказываний и чередовании с визуальными интермедиями, тогда как в *Сократах* доминируют тематическая серийность, фронтальная повторяемость и сохранение пауз как структурных элементов. В дискуссии результаты интерпретируются как проявление различных моделей полифонической организации и вовлечения; обозначены ограничения исследования и перспективы его расширения. Сделан вывод о практической значимости предложенной модели анализа для международных исследований кино: она позволяет сопоставлять монтажные стратегии в межкультурном контексте и расширяет инструментарий анализа документалистики.

Ключевые слова: монтаж, документальное кино, полифония, meta-immersion, структура повествования, визуально-монтажные решения, трехуровневый анализ, Human, Сократы

Для цитирования: Қаиржан, Арман, и Инна Смаилова «Полифония и meta-immersion: стратегии монтажа в современном неигровом кино». *Central Asian Journal of Art Studies,* т.11, №1, 2026, с. 368–384, DOI:10.47940/cajas.v11i1.1118

Благодарности: Авторы выражают огромную благодарность редакции журнала «Central Asian Journal of Art Studies» и анонимным рецензентам за ценное время, которое они любезно уделили нашей статье.

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

Введение

Монтаж в документальном кино переживает концептуальное переосмысление в условиях трансформации ценностных систем. В последние десятилетия в гуманитарных науках закрепилось понятие метамодернизма, описывающее культурное состояние как «колебание между модернистскими и постмодернистскими ориентирами». В киноисследованиях это требует анализа монтажных стратегий, способных выразить противоречивую природу современной чувствительности. Научная проблема заключается в недостаточной теоретической разработанности современных монтажных решений в построении формы фильма: при наличии отдельных исследований конкретные аудиовизуальные приемы редко становятся объектом системного анализа.

Актуальность исследования связана с переосмыслением роли монтажа — от технологического приема к эстетико-философскому жесту. Особый интерес представляют фильмы, где монтаж выступает как структура мышления, формирующая полифоническое высказывание. В условиях множественности контекстов авторская позиция реализуется опосредованно — через «отбрасывание» себя на героя и возвращение к зрителю. Этот принцип, обозначенный Мариной Цветаевой как условие искусства, формирует цепочку: Автор → Герой → Зритель (Цветаева 346).

В качестве основного кейса рассматривается фильм *Human* (2015) Яна Артюса-Бертрана — масштабный проект, основанный на интервью более чем двух тысяч человек из разных стран. Чередование фронтальных портретов и визуальных интерлюдий, а также отказ от авторского комментария формируют открытую структуру, в которой зритель самостоятельно выстраивает смысловые связи.

Контрастным примером выступает казахстанский фильм *Сократы* (2022) Армана Қаиржана, где дети рассуждают о базовых экзистенциальных категориях. Фильм наследует стратегию *Human*, адаптируя ее к национальному контексту и детскому восприятию. Сопоставление этих работ позволяет выявить различные модели организации полифонического высказывания и смещение интерпретации в сторону зрителя.

Цель исследования — выявить двойственную природу монтажа: как структурного модуля организации

нарратива и как механизма вовлечения зрителя в процесс со-конструирования смысла. Для достижения цели ставятся задачи: проанализировать визуально-монтажную структуру фильмов; сопоставить глобальные и национальные практики; соотнести полученные результаты с теоретическими моделями Дэвида Бордуэлла (device–system–effect) и Шона Уилсона (meta-immersion).

Экспериментальные исследования подтверждают когнитивную значимость монтажа: различные монтажные стили влияют на восприятие времени и уровень вовлеченности зрителя (Cancer et al. 7).

Научная новизна исследования заключается в уточнении визуально-монтажных механизмов полифонического высказывания и обосновании монтажа как категории, формирующей в современной документалистике открытую структуру смысла.

Методы

Анализ основан на трех взаимосвязанных уровнях: визуальном, нарративном и структурно-ритмическом. Такой подход позволяет выявить, каким образом монтажные решения формируют смысловую и эмоциональную организацию фильма. Визуальный уровень направлен на анализ композиции кадра, фронтальности, световых решений и степени изоляции героя в кадре. Особое внимание уделяется функциям паузы и тишины как выразительных элементов, соотносимых с понятием «постзвуковой тишины» (Chion).

Нарративный уровень фокусируется на организации интервью как формы высказывания. С опорой на модель Дэвида Бордуэлла анализируются последовательность тем, чередование эмоциональных регистров и логика переходов между фрагментами. Рассматривается, каким образом монтаж формирует макроструктуру из отдельных высказываний без внешнего директивного нарратива.

Структурно-ритмический уровень включает анализ ритма склеек, длительности планов, пауз и звуковых переходов. Используется понятие «интенсифицированной непрерывности», описанное Дэвидом Бордуэллом (Bordwell 121), позволяющее учитывать изменения монтажного темпа в современном кино. Количественные исследования подтверждают эту тенденцию: Ник Редферн показывает ускорение монтажного ритма и рост частоты событий (Redfern 9). Дополнительно учитывается влияние монтажа на зрительское восприятие времени: эмпирические исследования демонстрируют, что монтажные техники способны изменять субъективную длительность сцен (Liapi et al. 5).

Теоретический контекст. История теории монтажа в кинематографе XX века развивалась между двумя полюсами: конструктивистской моделью Сергея Эйзенштейна и реалистической позицией Андре Базена. Эйзенштейн рассматривал монтаж как принцип смыслообразования, возникающий в конфликтной стыковке кадров, производящей новое качество (Эйзенштейн 290). В работе «Звуко-изобразительный монтаж» он выделял «горизонтальную» драматургию аттракционов и «вертикальную» координацию изображения и звука, где значение формируется в их одновременной стыковке (Эйзенштейн 270; 195). Монтаж при этом выступает автономным уровнем организации, задающим ритм и смысловые напряжения.

В противоположность этому Базен настаивал на сохранении непрерывности времени и пространства, минимизируя монтажное вмешательство как условие доверия к экранной реальности (Bazin 25).

На рубеже веков концепция метамодернизма, предложенная

Тимотеусом Вермюленом и Робином ван ден Аккером, описывает культурное состояние как «осцилляцию» между противоположными модальностями (Vermeulen and van den Akker 5). В кино это проявляется в отказе от жесткой авторской позиции и совмещении различных уровней высказывания.

В современных кинотеоретических моделях монтаж рассматривается как ключевой элемент организации восприятия. Дэвид Бордуэлл описывает фильм как систему взаимодействующих элементов, где монтаж выполняет функцию связующего модуля (Bordwell 12). Его схема «device–system–effect» позволяет анализировать монтаж как механизм формирования когнитивно-эмоционального эффекта. Шон Уилсон вводит понятие meta-immersion как состояние вовлеченности, возникающее в результате осцилляций и структурных «сбоев» (Wilson 4), что позволяет рассматривать монтаж как пространство со-конструирования смысла.

Эти теоретические подходы находят выражение в современной документалистике. В фильме *Human* Яна Артюса-Бертрана монтаж строится на чередовании индивидуальных высказываний и визуальных интермедий, формируя открытую структуру и полифоническое поле смыслов. В фильме *Сократы* аналогичная логика реализуется через тематическую организацию детских высказываний и минимизацию авторского вмешательства, что усиливает эффект зрительского соучастия.

Дискуссия

Нарративный уровень. Документальный фильм *Human* Яна Артюса-Бертрана направлен на выявление универсальных аспектов человеческого опыта: любви, смерти, свободы и поиска смысла — через голоса людей из различных культур.

Фильм выстроен по фрагментарной нарративной логике, в которой отсутствует традиционный сюжет, но формируется драматургия тем. Монтаж организует высказывания в эмоциональные блоки, чередуя регистры: от личных признаний к травматическим историям. Такая последовательность создает перемежающуюся драматургию эмоций и эффект соприсутствия множества человеческих опытов. По словам Чарли Лока, фильм стремится «показать всю перемешанную палитру человечества» (Locke).

Используется единая система вопросов, однако ответы намеренно не структурируются по темам: их соположение становится монтажным принципом. В результате формируется не линейный нарратив, а эмоционально-интуитивная структура, основанная на контрастах и повторяющихся мотивах. С этой точки зрения монтаж может быть описан через модель Дэвида Бордуэлла как взаимодействие «средства → композиция → эффект» (Bordwell 12): эффект возникает из столкновения тематических блоков. Монтаж выполняет связующую функцию, объединяя отдельные высказывания в единый ритмико-эмоциональный поток.

Фрагментарная организация при этом вызывает эффект meta-immersion (Wilson 4): зритель не следует готовому нарративу, а включается в процесс со-конструирования смысла через монтажные переходы и «сбои».

На этом фоне фильм *Сократы* представляет иную модель нарративной организации. При отсутствии традиционного сюжета высказывания детей структурируются в тематические блоки, выстроенные по принципу усложнения: от нейтральных тем к экзистенциальным вопросам. Переходы между фрагментами формируют связную и последовательную логику рассуждения.

Монтаж здесь функционирует как инструмент развития мысли. Режиссер задает уточняющие вопросы и сохраняет паузы, создавая условия для продолжения высказывания. Этот принцип соотносится с сократовской маевтикой — «вспоможением истине» через диалог (Plato 166). «Выжидающие паузы» становятся структурным элементом: например, после реплики «Взрослые более образованные, чем дети» следует уточнение «Дети больше любят играть», затем — «Когда человек растет, становится много правил...». Паузы фиксируют процесс мышления в кадре.

Монтажные интервалы выполняют не только ритмическую, но и когнитивную функцию. В терминах Бордуэлла они обеспечивают переход между уровнями восприятия. Детские высказывания при этом демонстрируют особенности мышления, описанные Жаном Пиаже: прекаузальность и объяснение через мотивационные конструкции (Piaget 226; 188). Например, «Любовь — это степень счастья. Без любви не было бы мам и пап, значит, не было бы нас».

Тематическая организация усиливается за счет крупных структурных переходов. После блока о смерти («Смерть — это когда человек перестает дышать...») следует визуальный интервал с музыкальным сопровождением, формирующий переход к рефлексивному восприятию. Такая логика соотносится с метамодернистской установкой на совмещение рационального и чувственного.

Сопоставление показывает различие нарративных моделей. В *Human* монтаж формирует динамику контрастов и эмоциональных скачков, создавая эффект полифонического соприсутствия. В *Сократах* он организует последовательное развертывание смыслов, где каждое высказывание становится элементом общей логики рассуждения.

Это различие соотносится с принципом, сформулированным Мариной Цветаевой: «отбрасывание» автора на героя и возвращение к зрителю (Цветаева 346). В *Human* авторская позиция растворяется в множестве голосов; в *Сократах* она проявляется через деликатное направление диалога. В обоих случаях монтаж формирует пространство, в котором зритель включается в процесс интерпретации.

Визуальный уровень. Фильм *Human* Яна Артюса-Бертрана выстраивает визуальную систему, основанную на сочетании статичных интервью и аэровидеосъемок. Ключевым решением становятся крупные планы на темном фоне в нейтральной студийной среде. Однородное освещение и черный задник устраняют контекст и концентрируют внимание на лице и голосе, придавая каждому высказыванию характер исповеди. Фронтальная композиция и центрирование кадра создают ощущение равноправия участников вне зависимости от их происхождения.

Визуальные интермедии — аэрокадры природных и городских пространств — выполняют ритмическую и семантическую функцию. Они формируют паузы между тематическими блоками и обеспечивают переход от индивидуального высказывания к обобщению. По замечанию режиссера, эти планы дают зрителю возможность осмыслить услышанное перед следующим фрагментом (Arthus-Bertrand). Камера, фиксирующая пространства без людей, вступает в диалог с человеческими лицами и создает осцилляцию между личным и универсальным.

Формальная строгость визуального языка — фронтальность, симметрия, минимализм — направлена на устранение авторской интерпретации и усиление значимости речи. Это соотносится с понятием «постзвуковой тишины» Мишеля Шиона, где пауза приобретает

самостоятельный смысловой вес (Chion 58).

В терминах Дэвида Бордуэлла визуальная организация *Human* может быть описана как система, в которой единый набор устройств (студийная среда, черный фон, фронтальное освещение) формирует эффект универсализации высказывания (Bordwell 12). Монтаж соединяет интервью и интермедии, создавая ритмическое чередование масштабов — от лица к пространству — и обеспечивая переход между эмоциональными состояниями.

В фильме *Сократы* данная стратегия реализуется в более сдержанной форме. Интервью с детьми также строятся на фронтальных статичных планах с нейтральным фоном и мягким освещением, что акцентирует внимание на речи. Отсутствие смены пространственных планов усиливает эффект прямого обращения: возникает ситуация «зритель — ребенок», в которой высказывание воспринимается без визуального посредничества.

В этом случае тот же набор визуальных средств организован в иную систему: эффект заключается в автономии детского высказывания. Монтаж выполняет сдержанную функцию, не интерпретируя, а фиксируя речь. Такой подход соотносится с принципом «невмешательства» и установкой, описанной Мариной Цветаевой, где автор отступает, позволяя герою «вернуться» к зрителю (Цветаева 346).

Сопоставление показывает различие визуальных моделей. В *Human* чередование крупного плана и панорамных интермедий создает ритмическое расширение и сжатие масштаба, формируя эффект соприсутствия индивидуального и универсального. В *Сократах* визуальная структура строится на удержании фронтального плана, что усиливает концентрацию на процессе мышления.

Эта разница отражается и на уровне зрительского восприятия. В *Human* визуальная динамика вызывает эффект вовлеченности, связанный с постоянной сменой масштабов и состояний. В *Сократах* статичность кадра усиливает рефлексивность восприятия. В обоих случаях монтаж формирует пространство соучастия, что соотносится с понятием meta-immersion (Wilson 4).

Полифоническая природа этой стратегии перекликается с концепцией wonder, описанной Ваниа Балди и Нелио Консейсау: монтаж способен вызывать «поворот взгляда», вовлекающий зрителя в процесс восприятия (Baldi and Conceição 71). Эмпирические исследования также подтверждают, что структура аудиовизуального материала влияет на когнитивную вовлеченность и эмоциональную реакцию (Zou et al. 8).

Структурно-ритмический уровень. Монтажная структура фильма *Human* строится на чередовании эмоциональных регистров, смысловых контрастов и ассоциативных рифм. Интервью разных людей сопоставляются таким образом, что возникает эффект диалога при отсутствии прямой связи между говорящими. Реплики о любви могут сменяться историями о насилии или одиночестве, формируя колебательную нарративную структуру.

Характерной чертой является отказ от явного авторского посредничества: отсутствуют дикторский голос, поясняющие субтитры и графические вставки. Это создает пространство, в котором зритель включается в процесс интерпретации. Монтаж формирует полифоническое высказывание, где каждый голос сохраняет автономность. Переходы между блоками организуются через визуальные интермедии и музыкальные паузы, выполняющие ритмическую и семантическую функцию.

С точки зрения Дэвида Бордуэлла, такая организация соотносится с параметрическим типом нарратива, где

Таблица 1. Сравнительный анализ монтажа (Human и Сократы) по уровням

Уровень анализа	Human	Сократы	Теоретическая перспектива
Нарративный уровень	Интервью соединяются в метанарратив «человечества». Монтаж создает глобальный диалог: личные истории становятся репликами большого разговора. – *Ближе к Бордуэлу*: структура организована через монтажное «парадигмальное» соединение смыслов, создающее эффект системного высказывания.	Интервью детей организуются как полифония отдельных голосов, где несогласованные позиции сосуществуют. – *Ближе к Уилсону*: зритель оказывается в режиме meta-immersion, вовлечен в со-конструирование диалога без авторского посредничества.	Human – ближе к Бордуэлу (структура как система); Сократы – ближе к Уилсону (эффект осцилляций и со-участия).
Визуальный уровень	Пейзажные интермедии и виды природы/города переводят слова героев в глобальный визуальный контекст. – *Ближе к Бордуэлу*: визуальный ряд выстраивает структурные связи, формируя мета-уровень и ритмическую организацию повествования.	Фронтальная статичная съемка, отсутствие интермедий. Зритель «лицом к лицу» с ребенком. – *Ближе к Уилсону:* изображение создает эффект присутствия и прямого этического со-участия, не через структуру, а через «чистый контакт».	Human – акцент на устройстве и системе (Бордуэлл); Сократы – акцент на эффекте непосредственного со-участия (Уилсон).
Структурно-ритмический уровень	Монтаж основан на чередовании эмоциональных регистров; тишина и музыкальные паузы создают дыхание и пространство для созерцания. Ритм строится на контрастах и паузах. – *Бордуэлл*: монтаж работает как структурный принцип, организующий восприятие.	Речь детей определяет ритм: монтаж минимален, паузы сохранены, редкие технические сглаживания не нарушают органику. – *Уилсон*: структура минимизируется, зритель включается в процесс интерпретации смысла: музыкальные вставки в переходах, ритм в естественных паузах речи.	Human – системность и организация ритма (Бордуэлл); Сократы – зритель втягивается в процесс со-конструирования (Уилсон).

структура определяется формальными и ритмическими принципами, а не развитием сюжета (Bordwell 12). Смысл возникает как результат повторяющихся монтажных схем и вариаций.

Фрагментарная композиция усиливает вовлеченность зрителя. Монтаж создает поле соучастия, в котором восприятие приобретает характер интерпретации. Это соотносится с мыслью Марины Цветаевой о «собеседовании» как принципе искусства, где автор отступает, передавая пространство герою и зрителю (Цветаева 346).

Фильм *Сократы* адаптирует эти принципы в ином масштабе. Монтаж организует внутренний диалог через сопоставление высказываний: «Бог — это тот, кто может все...» сменяется репликой «Я каждый раз прошу у него... — Да!». Такое соположение формирует полифонию, понимаемую в бахтинском смысле как сосуществование автономных сознаний (Бахтин 10).

Монтажная организация при этом остается сдержанной. Как отмечает Билл Николс, минимизация монтажной экспликации позволяет сохранить связность без навязывания смысла (Nichols 132). Технические вмешательства — звуковое сглаживание, работа с jump cut — остаются незаметными и поддерживают естественный ритм речи

(Rabiger 955). Музыка используется преимущественно в переходных фрагментах, выполняя структурную функцию.

Сопоставление показывает различие монтажных стратегий. В *Human* структура основана на ритмическом чередовании и масштабных переходах, формирующих эффект полифонического соприсутствия. В *Сократах* монтаж строится на серийности и повторяемости, усиливающих концентрацию на высказывании.

Эти различия связаны с разными режимами зрительского восприятия. В *Human* осцилляция между индивидуальным и универсальным усиливает вовлеченность, тогда как в *Сократах* фронтальность и минимализм создают условия для прямого диалога с речью. В обоих случаях формируется состояние meta-immersion (Wilson 4), при котором зритель включается в процесс со-конструирования смысла.

В этом контексте монтаж выступает как форма мышления. По Жилю Делезу, он не просто соединяет кадры, а формирует способ философского осмысления, в котором мысль возникает внутри формы (Deleuze 116).

Результаты

При анализе обоих фильмов представляется необходимым соотнести их с теоретическими моделями восприятия. Подход Дэвида Бордуэлла позволяет рассматривать фильм как параметрическую систему (таблица 1), в которой смысл формируется за счет структурных повторов, ритмов и формальных связей. Концепция Шона Уилсона, напротив, акцентирует внимание на феномене meta-immersion - переходе зрителя в состояние соучастия и этической вовлеченности.

Применение этих моделей показывает, что *Human* соотносится с параметрической логикой в терминах Бордуэлла: структура фильма выстраивается через ритмы, симметрии и контрастные соположения, формирующие целостный эффект восприятия. *Сократы*, в свою очередь, демонстрируют иную организацию: минимализм, фронтальность и «невидимость» монтажа создают условия для непосредственного диалога зрителя с высказыванием.

Из результатов анализа, представленных в таблице, следует, что в *Human* монтаж функционирует в логике «device → system → effect»: отдельные средства организуются в систему, формирующую когнитивно-эмоциональный эффект. В *Сократах* минимизация выразительных средств и сохранение пауз приводят к иному результату: монтаж не структурирует восприятие извне, а создает пространство, в котором зритель включается в процесс интерпретации.

Таким образом, различие между фильмами проявляется в способах организации зрительского опыта: в *Human* - через параметрическую системность и ритмическую организацию, в *Сократах* - через редукцию формы, усиливающую эффект meta-immersion, при котором зритель становится участником со-конструирования смысла.

Основные положения

1. Установлено, что монтаж в современном документальном кино функционирует как система, объединяющая организацию повествования и механизм когнитивно-эмоционального вовлечения зрителя.

2. Показано, что в условиях метамодернистской эстетики монтаж приобретает статус инструмента формирования полифонического высказывания, в котором авторская позиция реализуется опосредованно.

3. Выявлено, что монтажные стратегии в фильмах *Human* и

Сократы реализуют различные модели взаимодействия «device—system—effect» (Дэвид Бордуэлл) и состояния meta-immersion (Шон Уилсон), что определяет различия в типах зрительского вовлечения.

4. Установлено, что полифоническая структура достигается через разные принципы организации: контрастное соположение эмоциональных регистров (*Human*) и последовательное тематическое развертывание высказываний (*Сократы*).

5. Показано, что минимизация монтажного вмешательства и использование пауз выступают как осознанные структурные элементы, формирующие ритм и усиливающие рефлексивное восприятие.

6. Доказано, что монтаж выполняет медиирующую функцию в триаде «автор — герой — зритель», обеспечивая переход к модели со-конструирования смысла.

7. Предложена аналитическая модель исследования монтажных стратегий, включающая визуальный, нарративный и структурно-ритмический уровни, применимая к анализу документального кино в межкультурном контексте.

Заключение

Сравнительный анализ фильмов *Human* и *Сократы* показывает, что в современной документалистике монтаж выполняет функцию организации смыслового пространства, в котором выстраиваются отношения между автором, героем и зрителем. Он обеспечивает переход от репрезентации к интерпретации, формируя условия для диалога и вовлеченного восприятия.

Полифоничность, открытость и минимизация авторского вмешательства определяют трансформацию документального нарратива. В *Human* монтаж строится на сопоставлении разнородных высказываний и визуальных интермедий, формируя динамическую структуру, основанную на контрастах и ритмических переходах. В *Сократах* монтаж организует последовательное развертывание тем, создавая пространство для развития мысли и рефлексии.

С точки зрения теоретических моделей, различие проявляется в способах организации восприятия. В *Human* монтаж реализует систему взаимодействия «device—system—effect» (Bordwell 12), где эффект возникает из соположения эмоциональных блоков. В *Сократах* монтаж формирует условия для состояния meta-immersion (Wilson 4), при котором зритель включается в процесс со-конструирования смысла через непосредственное восприятие высказывания.

Полученные результаты позволяют рассматривать монтаж как инструмент, определяющий структуру восприятия в документальном кино. Это соответствует наблюдениям Бану Рамазановой и Гульнары Абикеевой о переходе от иллюстративных форм к рефлексивным стратегиям (Ramazanova and Abikeyeva 70).

Аналогичные тенденции прослеживаются в современной казахстанской документалистике. Работы Каната Бейсекеева, Катерины Суворовой и Армана Каиржана демонстрируют переход от фиксации реальности к ее монтажной организации, в которой особое значение приобретают темы памяти, идентичности и социального опыта.

В этом контексте монтаж в казахстанском кино приобретает дополнительное измерение: он становится способом осмысления культурных и исторических процессов. В отличие от глобальных проектов, ориентированных на универсализацию опыта, локальные практики акцентируют внимание на специфике социального и культурного контекста.

Таким образом, современные документальные практики демонстрируют смещение от авторского утверждения к открытым формам организации смысла. Монтаж в этом процессе выступает как ключевой инструмент, определяющий не только структуру фильма, но и характер зрительского восприятия.

Вклад авторов:
Арман Каиржан – анализ научной литературы, работа с зарубежными источниками, подготовка и исполнение исследовательской части текста, подготовка литературного обзора.

Инна Смаилова – разработка методологии проведения и формирование проблемы исследования, анализ монтажных техник предметов исследования, концептуализация выводов, консультирование и научное руководство.

Авторлардың үлесі:
Арман Қаиржан – ғылыми әдебиетті талдау, шетелдік дереккөздермен жұмыс, зерттеу мәтінінің ғылыми бөлігін дайындау және орындау, әдеби шолуды әзірлеу.

Инна Смаилова – зерттеу әдіснамасын әзірлеу және зерттеу мәселесін қалыптастыру, зерттеу нысандарының монтаждық техникаларын талдау, тұжырымдардың концептуализациясы, кеңес беру және ғылыми жетекшілік.

Authors contribution:
Arman Kairzhan – analysis of scientific literature, work with foreign sources, preparation and execution of the research part of the text, preparation of the literature review.

Inna Smailova – development of research methodology and problem formulation, analysis of editing techniques of the research subjects, conceptualization of conclusions, consulting and scientific supervision.

Список источников

Бахтин, Михаил М. *Проблемы поэтики Достоевского.* Москва, Советский писатель, 1963.

"Сократы." *Государственный центр поддержки национального кино Республики Казахстан,* http://kazakhcinema.kz/nashi-proekty/konkurs-2022-god/sokraty. Дата доступа: 22 февраля 2026.

Цветаева, Марина. *«Два слова о театре».* Предисловие к пьесе *«Конец Казановы», 1922. Избранные произведения*, т. 2, Художественная литература, 1994, сс. 345–348.

Эйзенштейн, Сергей. М. *Сборник «Избранные произведения в 6 томах»*, т. 2: Теория. Москва: Искусство, 1964.

Baldi, Vania, and Nélio Conceição. "Filming Concepts, Thinking Images: On Wonder, Montage and Disruption in an Image-Saturated World." *Eidos. A Journal for Philosophy of Culture,* vol. 6, no. 2, 2022, pp. 70–85. https://doi.org/10.14394/eidos.jpc.2022.0017

Bazin, André. "The Evolution of the Language of Cinema." *What Is Cinema?* Vol. 1, translated by Hugh Gray, University of California Press, 2005, pp. 23–40. https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt5hjhmc. Accessed 22 February 2026.

Bordwell, David. *Poetics of Cinema.* Routledge, 2007. DOI:10.4324/9780203941898 https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203941898/poetics-cinema-david-bordwell. Accessed 22 February 2026.

Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies.* University of California Press, 2006 https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pn74s. Accessed 22 February 2026.

Cancer, Alice, et al. "As Time Goes By: SMA Neuromodulation and Time Perception While Watching Moving Images with Different Editing Styles. A tDCS Study." *Frontiers in Human Neuroscience,* vol. 19, 2025, article 1595599. https://doi.org/10.3389/fnhum.2025.1595599

Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen.* Translated by Claudia Gorbman, Columbia University Press, 2019. https://www.jstor.org/stable/10.7312/chio18588 . Accessed 22 February 2026.

Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image.* Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Bloomsbury Academic, 2013. https://www.bloomsbury.com/in/cinema-ii-9781472512604/. Accessed 22 February 2026.

Liapi, Lydia, et al. "Time Perception in Film Viewing: A Modulation of Scene's Duration Estimates as a Function of Film Editing." *Acta Psychologica,* vol. 244, 2024, article 104206. https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2024.104206

Locke, Charley. “The Documentary That Found Humanity by Interviewing 2,000 People.” *Wired*, 16 Sept. 2015, https://www.wired.com/2015/09/humans-documentary. Accessed 22 February 2026.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary.* 3rd ed., Indiana University Press, 2017. DOI: 10.2307/j.ctt2005t6j https://www.jstor.org/stable/j.ctt2005t6j. Accessed 22 February 2026.

Piaget, Jean. *The Language and Thought of the Child*. Translated by Marjorie Warden, Martino Fine Books, 2012. https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Piaget_Language_and_Thought_of_the_Child.pdf. Accessed 22 February 2026.

Plato. *Theaetetus*. Translated by M. J. Levett, revised by Myles Burnyeat, edited by John M. Cooper, *Plato: Complete Works,* Hackett, 1997 https://hackettpublishing.com/complete-works. Accessed 22 February 2026.

Rabiger, Michael, and Courtney Hermann. *Directing the Documentary.* 7th ed., Routledge, 2020. DOI: 10.4324/9780429280382 https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780429280382/directing-documentary-michael-rabiger-courtney-hermann. Accessed 22 February 2026.

Ramazanova, Banu, and Gulnara Abikeyeva. “Creativity as a Defining Trend of Evolvement in Modern Documentary Cinema.” *Central Asian Journal of Art Studies,* vol. 7, no. 1, 2022, pp. 70. DOI: 10.47940/cajas.v7i1.538. Accessed 22 February 2026.

Redfern, Nick. “Motion Picture Editing as a Hawkes Process.” Journal of Data Science, vol. 21, no. 1, 2023, pp. 43–56. https://doi.org/10.6339/22-JDS1055.

Vermeulen, Timotheus, and Robin van den Akker. “Notes on Metamodernism.” *Journal of Aesthetics & Culture,* vol. 2, 2010, pp. 1–14. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677. Accessed 22 February 2026.

Wilson, Shaun. “Designing Meta-Immersion for Cinematic New Narrative.” *Screen Thought Journal* 2(1), 2017 https://www.screenthoughtjournal.net/past-issues. Accessed 22 February 2026.

Zou, Qiaoling, et al. “The Neural Impact of Editing on Viewer Narrative Cognition in Virtual Reality Films: Eye-Tracking Insights into Neural Mechanisms.” *Frontiers in Psychology,* vol. 16, 2025, article 1584250. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1584250

References

Bakhtin, Mikhail M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, Sovetskii Pisatel, 1963. (In Russian)

Baldi, Vania, and Nélio Conceição. "Filming Concepts, Thinking Images: On Wonder, Montage and Disruption in an Image-Saturated World." *Eidos. A Journal for Philosophy of Culture*, vol. 6, no. 2, 2022, pp. 70–85. https://doi.org/10.14394/eidos.jpc.2022.0017

Bazin, André. "The Evolution of the Language of Cinema." *What Is Cinema?* Vol. 1, translated by Hugh Gray, University of California Press, 2005, pp. 23–40. https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt5hjhmc. Accessed 22 February 2026.

Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. Routledge, 2007. DOI:10.4324/9780203941898 https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203941898/poetics-cinema-david-bordwell. Accessed 22 February 2026.

Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. University of California Press, 2006 https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pn74s. Accessed 22 February 2026.

Cancer, Alice, et al. "As Time Goes By: SMA Neuromodulation and Time Perception While Watching Moving Images with Different Editing Styles. A tDCS Study." *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 19, 2025, article 1595599. https://doi.org/10.3389/fnhum.2025.1595599

Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Translated by Claudia Gorbman, Columbia University Press, 2019. https://www.jstor.org/stable/10.7312/chio18588. Accessed 22 February 2026.

Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Bloomsbury Academic, 2013. https://www.bloomsbury.com/in/cinema-ii-9781472512604/. Accessed 22 February 2026.

Eizenshtein, S. M. *Izbrannye proizvedeniia v 6 tomakh [Selected Works in 6 Volumes],* vol. 2: Teoriia[Theory]. Moscow: Iskusstvo, 1964. (In Russian)

Liapi, Lydia, et al. "Time Perception in Film Viewing: A Modulation of Scene's Duration Estimates as a Function of Film Editing." *Acta Psychologica,* vol. 244, 2024, article 104206. https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2024.104206

Locke, Charley. "The Documentary That Found Humanity by Interviewing 2,000 People." *Wired*, 16 Sept. 2015, https://www.wired.com/2015/09/humans-documentary. Accessed 22 February 2026.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary.* 3rd ed., Indiana University Press, 2017. DOI: 10.2307/j.ctt2005t6j https://www.jstor.org/stable/j.ctt2005t6j. Accessed 22 February 2026.

Piaget, Jean. *The Language and Thought of the Child.* Translated by Marjorie Warden, Martino Fine Books, 2012. https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Piaget_Language_and_Thought_of_the_Child.pdf. Accessed 22 February 2026.

Rabiger, Michael, and Courtney Hermann. *Directing the Documentary.* 7th ed., Routledge, 2020. DOI: 10.4324/9780429280382 https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780429280382/directing-documentary-michael-rabiger-courtney-hermann. Accessed 22 February 2026.

Ramazanova, Banu, and Gulnara Abikeyeva. "Creativity as a Defining Trend of Evolvement in Modern Documentary Cinema." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 7, no. 1, 2022, pp. 70. DOI: 10.47940/cajas.v7i1.538. Accessed 22 February 2026.

Redfern, Nick. "Motion Picture Editing as a Hawkes Process." Journal of Data Science, vol. 21, no. 1, 2023, pp. 43–56. https://doi.org/10.6339/22-JDS1055.

"Sokraty" ["Socrates"]. *Gosudarstvennyi tsentr podderzhki natsional'nogo kino Respubliki Kazakhstan* [State Center for the Support of National Cinema of the Republic of Kazakhstan], www.kazakhcinema.kz/nashi-proekty/konkurs-2022-god/sokraty. Accessed 22 February 2026. (In Russian)

Tsvetaeva, Marina. *"Dva slova o teatre" ["Two Words about the Theatre"]. Preface to Konets Kazanovy, 1922. Izbrannye proizvedeniia [Selected Works], vol. 2, Khudozhestvennaia literatura,* 1994, pp. 345–348. (In Russian)

Vermeulen, Timotheus, and Robin van den Akker. "Notes on Metamodernism." *Journal of Aesthetics & Culture,* vol. 2, 2010, pp. 1–14. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677. Accessed 22 February 2026.

Wilson, Shaun. "Designing Meta-Immersion for Cinematic New Narrative." *Screen Thought Journal* 2(1), 2017 https://www.screenthoughtjournal.net/past-issues. Accessed 22 February 2026.

Zou, Qiaoling, et al. "The Neural Impact of Editing on Viewer Narrative Cognition in Virtual Reality Films: Eye-Tracking Insights into Neural Mechanisms." *Frontiers in Psychology,* vol. 16, 2025, article 1584250. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1584250

Қаиржан Арман, Смаилова Инна
Құләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті (Астана, Қазақстан)

ПОЛИФОНИЯ ЖӘНЕ META-IMMERSION: ҚАЗІРГІ ДЕРЕКТІ КИНОДАҒЫ МОНТАЖ СТРАТЕГИЯЛАРЫ

Аңдатпа. Мақалада метамодернистік мәдени динамика жағдайында қазіргі деректі кинодағы монтаждың қайта пайымдалуы қарастырылады. Тақырыптың өзектілігі монтаждың рөлінің техникалық тәсілден мағыналық кеңістікті ұйымдастыру мен авторлық интерпретация әлсіреген жағдайда көрерменді тарту құралына айналуына дейінгі трансформациясымен анықталады. Ғылыми мәселе полифониялық құрылымды және қабылдаудың әртүрлі режимдерін қалыптастыратын аудиовизуалдық тәсілдердің жеткілікті деңгейде жүйеленбеуінде жатыр. Зерттеу Дэвид Бордуэлл мен Шон Уилсон ұсынған тәсілдерге сүйене отырып, киноформаны когнитивтік талдау және қабылдау теориясы бағыттарын жалғастырады. Зерттеудің *мақсаты* – мағынаны жай бейнелеуден бірлесіп құрастыруға өтуді қамтамасыз ететін монтаждық стратегияларды анықтау. *Міндеттерге* Ян Артюс-Бертранның *Human* (2015) және Арман Қайыржанның *Сократы* (2022) фильмдерінің нарративтік, визуалдық және құрылымдық-ырғақтық ұйымдасуын талдау, сондай-ақ, оларды мәдениаралық тұрғыда салыстыру кіреді. *Әдіснама* үш деңгейлі талдауға негізделген: нарративтік, визуалдық және құрылымдық-ырғақтық. Қабылдауды ұйымдастыру мен көрерменнің тартылу принциптерін анықтау үшін device–system–effect моделі мен meta-immersion тұжырымдамасы қолданылады. *Нәтижелер Human* фильмінде монтаждың пікірлерді контрастты қатар қою және визуалдық интермедиялармен алмастыру арқылы құрылатынын, ал *Сократы* фильмінде тақырыптық сериялық құрылым, фронтальды қайталым және паузалардың құрылымдық элемент ретінде сақталуы басым екенін көрсетеді. Талқылау бөлімінде нәтижелер полифониялық ұйымдастыру мен тартылудың әртүрлі модельдері ретінде түсіндіріледі; зерттеудің шектеулері мен оны кеңейту перспективалары айқындалады. Зерттеу нәтижесінде ұсынылған талдау моделінің халықаралық кино зерттеулер үшін практикалық маңызы көрсетіледі: ол мәдениаралық контексте монтаж стратегияларын салыстыруға мүмкіндік береді және деректі киноны талдау құралдарын кеңейтеді.

Түйін сөздер: монтаж, деректі кино, полифония, meta-immersion, баяндау құрылымы, визуалды-монтаждық шешімдер, үш деңгейлі талдау, Human, Socrates.

Дәйексөз үшін: Арман, Қаиржан және Смаилова Инна «Полифония және meta-immersion: қазіргі деректі кинодағы монтаж стратегиялары» *Central Asian Journal of Art Studies*, т.11, №1, 2026, 368–384 б., DOI:10.47940/cajas.v11i1.1118

Алғыс: Авторлар «Central Asian Journal of Art Studies» журналының редакциясына және анонимді рецензенттерге мақалаға бөлген бағалы уақыты мен құнды пікірлері үшін зор алғыс білдіреді.

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

Arman Kairzhan, Inna Smailova
Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

POLYPHONY AND META-IMMERSION: EDITING STRATEGIES IN CONTEMPORARY DOCUMENTARY CINEMA

Abstract. The article examines the reconceptualization of editing in contemporary documentary cinema within the framework of metamodern cultural dynamics. The relevance of the topic is determined by the transformation of editing from a technical device into a tool for organizing meaning and engaging the viewer in conditions of reduced authorial mediation. The research problem lies in the insufficient systematization of audiovisual techniques that shape polyphonic structures and diverse modes of perception. The study continues the traditions of cognitive film analysis and perception theory, drawing on the approaches of David Bordwell and Sean Wilson. The *aim* of the research is to identify editing strategies that enable a shift from representation to co-construction of meaning. The *objectives* include the analysis of narrative, visual, and structural-rhythmic organization of *Human* (2015) by Yann Arthus-Bertrand and *Socrates* (2022) by Arman Kairzhan, as well as their comparison within an intercultural framework. The *methodology* is based on a three-level analysis: narrative, visual, and structural-rhythmic. The device–system–effect model and the concept of meta-immersion are applied to identify principles of perception organization and viewer engagement. The *results* show that in *Human*, editing is structured through contrastive juxtaposition of statements and alternation with visual intermedial sequences, while *Socrates* demonstrates thematic seriality, frontal repetition, and the preservation of pauses as structural elements. In the discussion, the findings are interpreted as manifestations of distinct models of polyphonic organization and viewer engagement; the study's limitations and directions for further research are outlined. The study concludes by emphasizing the practical significance of the proposed analytical model for international film studies: it enables the comparison of editing strategies across cultures and expands the methodological toolkit for documentary analysis.

Keywords: editing, documentary cinema, polyphony, meta-immersion, narrative structure, visual and editing solutions, three-level analysis, Human, Socrates

Cite: Arman Kairzhan, Inna Smailova. «Polyphony and meta-immersion: editing strategies in contemporary documentary cinema». *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol.11, № 1, 2026, pp. 368–384, DOI 10.47940/cajas.v11i1.1118

Acknowledgements: The authors express their sincere gratitude to the editorial board of Central Asian Journal of Art Studies and the anonymous reviewers for their valuable time and constructive feedback.

The authors has read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests.

Авторлар туралы мәлімет:

Қаиржан Арман Бөкенбайұлы
– өнертану кафедрасының
2 курс докторанты, кино
және теледидар режиссурасы
кафедрасының оқытушысы,
Құләш Байсейітова атындағы
Қазақ ұлттық өнер университеті
(Астана, Қазақстан)

Смаилова Инна Тлеққызы
– өнертану кандидаты,
кинотанушы, ФИПРЕССИ
және Қазақстан киносыншылар
қауымдастығының мүшесі,
өнертану кафедрасының
профессоры, Құләш Байсейітова
атындағы Қазақ ұлттық өнер
университеті
(Астана, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Қаиржан Арман Бөкенбайұлы
– докторант 2-го курса
кафедры искусствоведения,
Преподаватель кафедры
режиссуры кино и телевидения,
Казахский национальный
университет искусств имени
Құләш Байсейітовой
(Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0002-7756-9345
E-mail: arman_088-0@mail.ru

Смаилова Инна Тлековна –
кандидат искусствоведения,
киновед, Член ФИПРЕССИ
и Ассоциации кинокритиков
Казахстана, Профессор кафедры
искусствоведения, Казахский
национальный университет
искусств имени Құләш
Байсейітовой
(Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0001-1801-3358
E-mail: i_smailov@mail.ru

Information about the authors:

Arman Kairzhan – 2nd Year
Doctoral Student - Art Studies
Department, Lecturer - Film
and TV Directing Department,
Kulyash Bayseyitova Kazakh
National University of Arts
(Astana, Kazakhstan)

Inna Smailova – candidate of Art
history, film expert, Member of
FIPRESCI and the Association
of Film Critics of Kazakhsta,
Professor of Art Studies
Department, Kulyash Bayseyitova
Kazakh National University of
Arts
(Astana, Kazakhstan)

ГРНТИ 14.35.07
УДК 378.147
DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1144

ЦЕННОСТНЫЕ АСПЕКТЫ И ИХ ЗНАЧИМОСТЬ В ОБУЧЕНИИ ЭСТРАДНО-МУЗЫКАЛЬНОМУ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВУ

Иоаннис Кайсиди[1], Галина Колесникова[2]

[1]Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)
[2]Северо-Казахстанский университет имени Манаша Козыбаева (Петропавловск, Казахстан)

Аннотация. Актуальность исследования обусловлена противоречием между требованиями Профессионального стандарта педагога Республики Казахстан (2025) к формированию ценностных аспектов в обучении эстрадному пению и отсутствием системной аксиологической подготовки в программах эстрадно-музыкального исполнительства. Статья продолжает линию исследований Эдуарда Абдуллина, Анны Щербаковой, Бориса Целковникова и Зарины Курманбаевой, развивая их идеи ценностного воспитания в музыкальном образовании применительно к массовым формам искусства Казахстана. *Цель* исследования – разработать и теоретически обосновать модель формирования и использования системы ценностных аспектов личности в обучении эстрадно-музыкальному исполнительству. *Задачи* включают выявление сущности ценностных аспектов, определение четырёхэтапной системы ориентации (поиск – оценка – воплощение – рефлексия), разработку трёх методических подходов и обоснование практической значимости модели. *Методы*: теоретический анализ литературы, контент-анализ эстрадных произведений казахстанских исполнителей (Димаш Кудайберген, Роза Рымбаева, Raim, Молданазар, Молдир Ауелбекова, Динара Султан), педагогическое наблюдение в КазНАИ им. Темирбека Жургенова и СКУ им. Манаша Козыбаева (2023–2025 гг.). *Результаты*: апробация модели показала, что последовательное применение этапов и методов (интонационно-исполнительского, диалогического, художественно-ассоциативного) позволяет студентам переходить от технического освоения репертуара к осознанному ценностному исполнительству. Ключевые находки зафиксированы в таблице, демонстрирующей рост мотивации, осознанности и артистизма.

В дискуссии подтверждена новизна модели: впервые аксиологический подход интегрирован именно с эстрадной музыкой Казахстана, заполняя пробел между интермедиальностью и ценностным воспитанием. Ограничения связаны с региональной выборкой; перспективы – расширение эмпирической базы, создание методических пособий и цифровых ресурсов. Выводы: предложенная модель представляет практический инструмент для вузов Казахстана, способствуя реализации государственного стандарта и трансляции национально-культурных ценностей через эстрадную музыку. Для международного читателя статья открывает новый подход к аксиологии массового искусства в Центральной Азии.

Ключевые слова: ценностные аспекты, аксиологическая модель, эстрадное искусство, казахстанская эстрада, музыкальная педагогика, метод интонационно-исполнительского процесса, диалогический метод, художественно-ассоциативный метод.

Для цитирования: Кайсиди, Иоаннис, и Галина Колесникова «Ценностные аспекты и их значимость в обучении эстрадно-музыкальному исполнительству». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, №1, 2026, с. 385–403, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1144

Благодарности: Авторы выражают благодарность редакции «Central Asian Journal of Art Studies» за помощь в подготовке статьи к публикации, анонимным рецензентам за внимание и интерес к исследованию, а также кандидату искусствоведения Р.В. Колосову за ценную помощь в доработке научного аппарата статьи, анализе и устранении замечаний рецензентов.

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

Введение

В современных условиях развития высшего музыкального образования особую значимость приобретает аксиологический (ценностный) подход к подготовке специалистов. Согласно Профессиональному стандарту педагога Республики Казахстан (Приказ Министра просвещения РК № 31 от 24.02.2025), одним из требований к профессиональной подготовке является приверженность к сохранению национальных и общечеловеческих ценностей. Однако в программах обучения музыкантов-исполнителей эстрадного направления это реализуется фрагментарно.

Актуальность исследования обусловлена противоречием между возрастающими требованиями государства к профессиональному и ценностному воспитанию будущих педагогов-музыкантов и недостаточной разработанностью аксиологической составляющей в обучении эстрадно-музыкальному исполнительству. Эстрадное искусство, как один из наиболее массовых и востребованных видов музыкального исполнительства в Казахстане, обладает мощным потенциалом трансляции ценностей, но до настоящего времени не рассматривалось в качестве полноценного пространства формирования ценностных ориентаций личности исполнителя.

Проблема исследования заключается в отсутствии научно-обоснованной модели разработки ценностных аспектов личности в процессе обучения эстрадно-музыкальному исполнительству. Несмотря на наличие фундаментальных исследований по аксиологии музыкального образования (Щербакова; Целковников; Smyrnova), теория и методика применения ценностных аспектов именно в эстрадной педагогике остаются неразработанными (Tkach & Oleksiuk). В казахстанском контексте проблемы вокально-эстрадного исполнительства затрагиваются в работах Зарины

Курманбаевой, где акцент делается на интермедиальности и синтезе искусств, но ценностно-ориентационный и духовно-нравственный аспекты, особенно в связи с требованиями Профессионального стандарта педагога РК, требуют дальнейшего изучения.

Цель исследования — разработать и теоретически обосновать модель формирования системы ценностных аспектов в обучении эстрадно-музыкальному исполнительству.

Задачи исследования:

1. Выявить сущность и специфику ценностных аспектов в эстрадном музыкальном исполнительстве.
2. Определить этапы формирования системы ценностных аспектов личности исполнителя (поиск, оценка, воплощение, рефлексия).
3. Разработать методические подходы (интонационно-исполнительский, диалогический и художественно-ассоциативный методы) для реализации ценностной модели в учебном процессе.
4. Обосновать практическую значимость предложенной модели для подготовки специалистов в вузах Казахстана.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые в казахстанском и зарубежном музыкознании разработана целостная аксиологическая модель обучения эстрадно-музыкальному исполнительству, адаптированная к требованиям Профессионального стандарта педагога и специфике «лёгкой» музыки (термин, введённый Дмитрием Кабалевским для обозначения популярной, массовой музыки в отличие от академической «серьёзной» музыки). Предложена система этапов ценностной ориентации и обоснованы три ключевых метода (интонационно-исполнительский, диалогический и художественно-ассоциативный), позволяющие целенаправленно формировать профессиональные ценности будущего музыканта-исполнителя.

Практическая значимость исследования заключается в том, что разработанная аксиологическая модель и методические подходы могут быть непосредственно внедрены в учебный процесс вузов Казахстана. Они позволяют повысить качество подготовки педагогов-музыкантов эстрадного профиля, усилить ценностно-ориентированную компоненту дисциплин («Исполнительский практикум», «Эстрадный вокал», «Постановка голоса»), способствовать реализации требований Профессионального стандарта педагога и формированию у студентов устойчивых национально-культурных и общечеловеческих ценностей через средства популярной музыки.

Теоретико-методологическую основу работы составляют аксиологический подход Моисея Кагана, концепция ориентации личности в мире ценностей Аиды Кирьяковой, идеи музыкально-педагогической аксиологии Эдуарда Абдуллина, Анны Щербаковой и Бориса Целковникова, а также современные исследования ценностных ориентаций в музыкальном образовании (Smyrnova & Bilova; Елубаева; Moura & Dias).

Методы

Исследование носит теоретико-методологический характер с элементами контент-анализа эстрадных произведений и педагогического наблюдения за процессом обучения в вузах Казахстана.

Методологическая основа

Считаем уместным пояснить, что «ценности» — философское понятие, представляющее собой общественно-значимую область научного знания, обращение к которой в современной действительности постоянно возрастает, о чем свидетельствует один из авторов философской теории ценностей Моисей Каган. Учение о категории «ценности»

утвердилось в разделе философии лишь в конце XIX века, оказав существенное влияние на разработку ценностных приоритетов.

Ценностные аспекты познания музыки стали играть значимую роль в начале XX века в трудах ученых разных стран в области гуманитарных и естественных наук по вопросам ценностного отношения, связанного с процессами нового времени в многообразном исследовательском пространстве (Борис Ананьев) – ценностного отношения к музыке, культуре и обществу: Моисей Каган; специфики творчества: Абрахам Маслоу; общей и социальной психологии: Алексей Леонтьев, Сергей Рубинштейн (Немов); социологии и эстетики: Фридрих Ницше, Владимир Соловьев, Леонид Столович, Павел Флоренский (Ильичев и Федосеев). При этом, переосмысление проблемы «ценностей» наиболее ярко проявилось в начале XXI века в разных областях знаний: науке, искусстве и образовании, как свидетельство возрастающей актуальности и активности исследователей.

Казахстанские учёные Ольга Аймаганбетова, Назираш Жубаназарова исследовали ценностные аспекты в различных направлениях педагогики и психологии. Сфера эстрадной музыки Казахстана как область научного познания с позиций обучения и исполнительства стала привлекать внимание исследователей в отдельных публикациях только в XXI веке (Калдаякова; Недлина).

Работа опирается на аксиологический подход (Каган; Кирьякова), концепцию ориентации личности в мире ценностей и идеи музыкально-педагогической аксиологии (Эдуард Абдуллин; Борис Целковников; Анна Щербакова). Современные исследования ценностных ориентаций в музыкальном образовании (Smyrnova & Bilova; Елубаева; Moura & Dias) использованы для сопоставления и адаптации к эстрадному направлению.

При этом теория ориентации личности в мире музыкальных ценностей может успешно адаптироваться к специфике исполнительской деятельности музыканта эстрады не только потому, что «легкая» музыка иллюстрирует своими средствами моральную или философскую идеи, но и потому, что возбуждает всю гамму эстетического восприятия красоты, стремление к возвышенному, определяя высшую значимость данного вида искусства, где постоянно наблюдается ценностный настрой на процессы творческого самовыражения (Smyrnova & Bilova).

Основные методы исследования:

1. Теоретический анализ научной литературы по аксиологии музыкального образования и исполнительства (монографии, диссертации, статьи за 1934–2025 гг.).

2. Контент-анализ эстрадных музыкальных произведений казахстанских исполнителей (песни Димаша Кудайбергена, Розы Рымбаевой, Raim, Молданазар, Молдир Ауелбековой, Динары Султан). Критерии отбора: актуальность репертуара (2010–2025 гг.), национально-культурный контекст, потенциал для раскрытия ценностных аспектов (эмоциональная глубина, искренность, коммуникативность, индивидуальность).

3. Педагогическое наблюдение за процессом обучения эстрадно-музыкальному исполнительству в Казахской национальной академии искусств им. Темирбека Жургенова (Алматы) и Северо-Казахстанском университете им. Манаша Козыбаева (Петропавловск). Наблюдение проводилось в 2023–2025 учебных годах на занятиях по дисциплинам «Исполнительский практикум», «Эстрадный вокал», «Постановка голоса» (студенты 3–4 курсов, n ≈ 25–30 чел.). Фиксировались этапы ценностной ориентации и эффекты применения методов.

4. Синтез и моделирование: на основе анализа разработана аксиологическая модель с четырьмя этапами применения ценностных аспектов (поиск, оценка, воплощение, рефлексия) и тремя ключевыми методами (интонационно-исполнительский, диалогический, художественно-ассоциативный).

Процедура исследования

1. Теоретический этап: анализ литературы, формулировка аксиологической модели и её компонентов.

2. Аналитический этап: контент-анализ отобранных произведений по этапам модели (поиск, оценка, воплощение, рефлексия) и методам.

3. Практический этап: внедрение подходов в учебный процесс и наблюдение за изменениями у студентов (осознанность ценностных суждений, качество интерпретаций, мотивация).

4. Обобщение: фиксация результатов в таблицах и описательных характеристиках.

Выбор методов обусловлен целью исследования — разработкой и теоретическим обоснованием модели без проведения масштабного количественного эксперимента, но с опорой на реальную вузовскую практику.

Результаты

В ходе исследования аксиологическая модель была апробирована на материале современной казахстанской эстрады (произведения Димаша Кудайбергена, Розы Рымбаевой, Raim, Молданазар, Молдир Ауелбековой и Динары Султан). Анализ показал, что последовательное прохождение четырёх этапов применения ценностных аспектов (поиск — оценка — воплощение — рефлексия) в сочетании с тремя методическими подходами позволяет студентам переходить от технического освоения репертуара к осознанному ценностному исполнительству.

1. Системное формирование вокальных навыков (базовый подход модели)

На материале песни Димаша Кудайбергена «Любовь уставших лебедей» —музыка Игоря Крутого, отрабатывались дыхательная опора, диапазон, переходы между регистрами, чистота интонации и формирование правильной позиции гортани. Это соответствовало этапу воплощения и позволяло студентам осознать эмоциональный посыл любви и разлуки как художественную ценность.

2. Интонационно-исполнительский метод

В песне Розы Рымбаевой «Алия» — музыка Сейдолла Байтерекова, акцент делался на фразировке, динамических оттенках (crescendo, diminuendo) и эмоциональной подаче текста. Студенты выявляли национально-культурный ценностный слой (гордость за героиню, связь с казахской традицией), что соответствовало этапам оценки и воплощения.

3. Диалогический метод

Диалогический метод реализовывался через постановку проблемных вопросов, побуждающих к рефлексии и личностному осмыслению материала (в духе идей Михаила Бахтина о диалогичности и Льва Выготского о социальной обусловленности обучения).

При работе с творчеством Димаша Кудайбергена студенты приходили к выводу, что высокий вокально-технический уровень исполнения обретает подлинную ценность только при условии внутренней включённости и искренности.

Анализ творчества Raim позволял осмыслить коммуникативную природу эстрады: способность устанавливать эмоциональный контакт со слушателем и резонанс творчества с жизненным опытом аудитории.

При обращении к песням Молданазар акцент смещался на индивидуальность,

авторский стиль и концептуальность высказывания – студенты осознавали значимость формирования собственного художественного языка и личностной позиции.

Таким образом, диалогический метод обеспечивал этапы оценки и рефлексии, переводя обучение от репродуктивной модели к творчески ориентированному процессу, где студент становится активным субъектом смыслообразования и ценностного самовыражения.

4. Художественно-ассоциативный метод

При работе с репертуаром Молдир Ауелбековой и Динары Султан создавались образы любви, ожидания и разлуки. Педагог предлагал студентам вложить в исполнение элементы личных ассоциаций («Представь, что поёшь человеку, которого давно не видел»). Это способствовало более глубокому воплощению образа, повышая эмоциональную вовлечённость и сценическую выразительность. Полученный результат напрямую перекликается с современными китайскими исследованиями (Jiang & Cheong), которые показывают, что креативная практика в музыке напрямую связана с развитием ценностных ориентаций и артистизма.

Результаты апробации обобщены в таблице: (Таблица 1)

Анализ подтверждает, что использование казахстанской эстрады позволяет одновременно решать технические задачи и формировать устойчивые ценностные установки (искренность, индивидуальность, национально-культурная идентичность, ответственность перед аудиторией). Методы взаимодополняют друг друга, повышая мотивацию студентов, и соответствуют требованиям Профессионального стандарта педагога РК.

Дискуссия

Полученные в ходе исследования результаты подтверждают эффективность предложенной аксиологической модели как инструмента формирования ценностных ориентаций личности в обучении эстрадно-музыкальному

Таблица 1. Компонентно-структурная модель применения ценностных аспектов в обучении эстрадному вокалу

Этапы	Критерии	Показатели	Применяемые методы
		1. Убеждённость в необходимости ценностного отношения к эстрадной музыке и выбор репертуара.	
1. Поиск	Личностно-смысловая направленность	2. Потребность к овладению манерой исполнения эстрадного репертуара. 3. Развитие личностных качеств в поиске способов самопрезентации в сфере эстрадного искусства.	Интонационно-исполнительский
2. Оценка	Художественно-эстетический	1. Качество репертуара – уникальность стиля, оригинальность интерпретации 2. Профессионализм исполнения – техника вокала, чистота интонирования, уровень аранжировки 3. Социокультурная связь, трансляция гуманистических ценностей	Интонационно-исполнительский и Художественно-ассоциативный
3. Воплощение	Коммуникативно-инновационный	1. Способность формировать у слушателя высокие эстетические стандарты 2. Культура поведения на сцене, взаимодействие с публикой 3. Стремление к обновлению жанра, использованию новых технологий без потери художественной ценности 4. Умение творчески подходить к переработке вокально-хоровой информации. 5. Умение осуществлять исследовательскую деятельность в сопоставительном анализе вокально-хоровых произведений.	Диалогический и Художественно-ассоциативный
4. Рефлексия	Профессионально-творческий	1. Умение оперировать эстрадным материалом в различных формах исполнительства. 2. Стремление к исполнительскому самосовершенствованию 3. Анализ творческо-смысловой содержательности репертуара	Интонационно-исполнительский, Диалогический и Художественно-ассоциативный

исполнительству. Анализ конкретных произведений казахстанской эстрады (творчество Димаша Кудайбергена, Розы Рымбаевой, Raim, Молданазар, Молдир Ауелбековой, Динары Султан) показал, что последовательное прохождение четырёх этапов ценностной ориентации в сочетании с тремя ключевыми методами позволяет исполнителю перейти от технического воспроизведения материала к осознанному ценностному творчеству.

Аксиологическая модель представляет собой целостную теоретико-методическую конструкцию, которая системно организует процесс целенаправленного формирования и развития ценностных ориентаций личности будущего музыканта-исполнителя в сфере эстрадного искусства.

В отличие от традиционных моделей музыкальной педагогики, ориентированных преимущественно на технико-исполнительские навыки или эстетическое восприятие классической музыки, предлагаемая аксиологическая модель акцентирует внимание на ценностном измерении исполнительской деятельности. Она рассматривает эстрадное искусство не как «лёгкую» или развлекательную сферу, а как мощный носитель и транслятор профессиональных, художественно-эстетических, коммуникативных, духовно-нравственных и национально-культурных ценностей, что особенно актуально в свете требований Профессионального стандарта педагога Республики Казахстан к приверженности национальным и культурным ценностям.

Основные структурные компоненты модели:

1. Целевой блок

Формирование гармоничной системы ценностных ориентаций исполнителя, включающей:

— осознание собственной роли как носителя и творца ценностей;

— способность передавать ценностный смысл через интерпретацию и сценическое воплощение;

— развитие артистизма как интегративной ценности, объединяющей технику, эмоцию и диалог с аудиторией.

2. Содержательный блок

Музыкальные ценности эстрады как объект освоения: интонация, ритм, драматургия, текст, сценическое действие, взаимодействие с публикой. Особое внимание уделяется специфике «лёгкой» музыки — её способности возбуждать весь спектр эстетического восприятия, стремиться к возвышенному и стимулировать творческое самовыражение. Ценностно осмысливая исполнительский процесс, музыкант эстрады глубже осознает значимость своих артистических действий. При этом сложившиеся творческие способности, включающие в себя воображение, эмоциональную отзывчивость, образную память и логическое мышление, психомоторику и др. ассоциируются с процессами познания, творческого озарения, исследовательских умений.

3. Процессуальный блок (система этапов ценностной ориентации)

Цикличный четырёхэтапный процесс, повторяющийся при работе над каждым произведением:

Поиск — открытие и расширение ценностного горизонта (анализ репертуара, выявление «белых пятен» в собственном опыте, ассоциативные связи с другими видами искусства).

Оценка — переосмысление и личностная переоценка ценностей (диалог с авторским замыслом, эмоциональная отзывчивость, соотнесение с ожиданиями слушателя).

Воплощение — перевод ценностей в конкретную исполнительскую практику (выбор средств выразительности, интерпретация, сценическое действие).

Рефлексия — анализ результатов, самооценка, корректировка системы ценностей.

4. Методический блок включает три взаимодополняющих метода:

Интонационно-исполнительский метод — обеспечивает глубину постижения внутренней сущности музыки через осмысленную работу с интонацией, ритмом, динамикой и другими элементами. Позволяет исполнителю увидеть в каждом звуковом элементе личностный и ценностный смысл, развивая художественно-созидательную функцию музыки.

Диалогический метод — организует исполнительский процесс как равноправное общение «композитор — произведение — исполнитель — слушатель». Стирает границы между сценой и залом, накапливает опыт ценностного отношения к аудитории, усиливает коммуникативную функцию и ответственность перед публикой.

Художественно-ассоциативный метод — расширяет культурный и образный горизонт исполнителя через целенаправленные межвидовые связи (музыка — живопись, литература, театр, кинематограф, национальные традиции). Обогащает палитру выразительных средств (жесты, мимика, пластика), усиливает артистизм и помогает передать более глубокий духовно-нравственный и культурный посыл. Здесь уместно упомянуть связь, обнаруженную таиландскими учеными (Guo & Suttachitt), между мелодическим мышлением и ценностными установками исполнителей популярной музыки.

5. Результативный блок

Измеримые изменения:

— рост осознанности ценностных суждений;

— повышение артистизма и качества интерпретаций;

— формирование устойчивой системы профессиональных ценностей, соответствующей требованиям современного музыкального образования в Казахстане;

— способность исполнителя выступать не только техником, но и активным транслятором национальных и общечеловеческих ценностей.

Научная новизна модели заключается в том, что она впервые адаптирована именно к специфике эстрадно-музыкального исполнительства в казахстанском контексте. Сопоставление с существующими исследованиями показывает, что предложенная модель заполняет существенный пробел в музыкальной педагогике. Если работы Эдуарда Абдуллина, Бориса Целковникова и Анны Щербаковой успешно решали задачи аксиологической подготовки педагога в классическом контексте, то эстрадное исполнительство до настоящего времени оставалось вне системного аксиологического анализа. В казахстанском контексте проблемы вокально-эстрадного исполнительства затрагиваются в работах Зарины Курманбаевой, где акцент делается на интермедиальности и синтезе искусств, но ценностно-ориентационный и духовно-нравственный аспекты, особенно в связи с требованиями Профессионального стандарта педагога РК, требуют более детальной разработки.

Современные зарубежные исследования (Moura & Dias; Smyrnova & Bilova) подтверждают растущий интерес к ценностным аспектам музыкального образования, однако фокусируются преимущественно на академической или общей педагогике. Предлагаемая в данной работе модель впервые интегрирует аксиологический подход именно с популярной/эстрадной музыкой Казахстана, делая её релевантной для массового музыкального искусства страны.

Таким образом, разработанная аксиологическая модель не только теоретически обосновывает ценностное измерение эстрадного исполнительства, но и предлагает конкретный инструмент

для практической реализации требований государственного образовательного стандарта. Её применение позволяет преодолеть разрыв между технической подготовкой и духовно-нравственным воспитанием будущих педагогов-музыкантов, открывая новые перспективы для дальнейших эмпирических исследований и внедрения в учебные программы вузов Казахстана.

Основные положения

1. Впервые в казахстанском и зарубежном музыкознании разработана целостная аксиологическая модель обучения эстрадно-музыкальному исполнительству, адаптированная к требованиям Профессионального стандарта педагога Республики Казахстан и специфике «лёгкой» музыки как носителя профессиональных, художественно-эстетических, коммуникативных, духовно-нравственных и национально-культурных ценностей.

2. Предложена и обоснована система четырёхэтапной ценностной ориентации личности исполнителя (поиск — оценка — воплощение — рефлексия), представляющая циклический процесс накопления «музыкального багажа» ценностей и обеспечивающая переход от технического освоения репертуара к осознанному ценностному творчеству.

3. Разработаны и теоретически обоснованы три взаимодополняющих методических подхода для реализации модели в учебном процессе: интонационно-исполнительский (глубинное постижение внутренней сущности музыки), диалогический (равноправное общение «композитор — произведение — исполнитель — слушатель» в духе идей Михаила Бахтина и Льва Выготского) и художественно-ассоциативный (расширение культурного горизонта через межвидовые связи).

4. Доказана возможность и эффективность применения модели на материале современной казахстанской эстрады (творчество Димаша Кудайбергена, Розы Рымбаевой, Raim, Молданазар, Молдир Ауелбековой, Динары Султан), где данная модель позволяет одновременно решать технические задачи и формировать устойчивые ценностные установки (искренность, индивидуальность, национально-культурная идентичность, ответственность перед аудиторией).

5. Выявлено противоречие между требованиями государственного образовательного стандарта к духовно-нравственному воспитанию педагогов-музыкантов и фрагментарной реализацией аксиологической компоненты в программах эстрадного направления, что делает предложенную модель необходимым инструментом для преодоления этого разрыва.

6. Подтверждена практическая значимость модели для внедрения в учебные программы вузов Казахстана в соответствии с принципами сигнатурной педагогики (Karkina & Mena), что способствует повышению качества подготовки специалистов и реализации национально-культурных ценностей через средства популярной музыки.

7. Модель представляет вклад в музыкальную педагогику Казахстана, заполняя пробел в системном аксиологическом анализе эстрадного исполнительства и открывая перспективы для дальнейших эмпирических исследований в области ценностного воспитания через массовые формы музыкального искусства.

Заключение

Таким образом, в результате проведённого исследования разработана и теоретически обоснована целостная аксиологическая модель формирования системы ценностных аспектов в обучении личности эстрадно-музыкальному исполнительству. Предложенная

модель, включающая четырёхэтапный цикл ценностной ориентации и три взаимодополняющих метода (интонационно-исполнительский, диалогический и художественно-ассоциативный), успешно апробирована на материале современной казахстанской эстрады и доказала свою эффективность.

Полученные результаты подтверждают, что использование произведений Димаша Кудайбергена, Розы Рымбаевой, Raim, Молданазар, Молдир Ауелбековой и Динары Султан позволяет одновременно решать технические задачи и формировать у студентов устойчивые ценностные установки: искренность, индивидуальность, национально-культурную идентичность и ответственность перед аудиторией. Модель преодолевает существующий разрыв между требованиями Профессионального стандарта педагога Республики Казахстан к национально-культурному воспитанию и фрагментарной реализацией аксиологической компоненты в программах эстрадного направления.

Практическая значимость исследования состоит в возможности непосредственного внедрения разработанной модели в учебный процесс вузов Казахстана. Рекомендуется её применение в рамках дисциплин («Исполнительский практикум», «Эстрадный вокал», «Постановка голоса»). Это позволит повысить качество подготовки педагогов-музыкантов эстрадного профиля и обеспечить трансляцию национально-культурных и общечеловеческих ценностей через произведения эстрадной музыки.

Перспективы дальнейших исследований видятся в эмпирической проверке модели на расширенной выборке студентов, разработке методических пособий и цифровых образовательных ресурсов на её основе, а также в сравнительном анализе аксиологического потенциала эстрадного искусства в разных культурных контекстах Центральной Азии.

Таким образом, предложенная аксиологическая модель представляет собой новый вклад в музыкальную педагогику Казахстана и открывает реальные пути гармоничного сочетания профессионального мастерства и духовно-нравственного развития будущих специалистов.

Вклад авторов:

И.Г.Кайсиди – определение концепции исследования, выявление круга задач. Анализ и систематизация материала, исполнение практической части исследования.

Г.А. Колесникова – разработка методологии, формирование теоретической части текста, работа с источниками и интерпретация полученных данных. Научное редактирование основного текста, текста аннотации.

Авторлардың қосқан үлесі:

И.Г.Кайсиди - зерттеу тұжырымдамасын анықтау, міндеттер шеңберін анықтау. Материалды талдау және жүйелеу, зерттеудің практикалық бөлігін орындау.

Г.А.Колесникова - әдіснаманы әзірлеу, теориялық мәтін бөліктері, дереккөздермен жұмыс және алынған мәліметтерді түсіндіру. Негізгі мәтінді, Аннотация мәтінін ғылыми редакциялау.

The contribution of the authors:

I.G.Kaisidi – Definition of the research concept, identification of the range of tasks. Analysis and systematization of the material, execution of the practical part of the research.

G.A. Kolesnikova – Development of methodology, formation of the theoretical part of the text, work with sources and interpretation of the data obtained. Scientific editing of the main text and the abstract text.

Список источников

Абдуллин, Эдуард. *Методологическая подготовка музыканта-педагога: сущность, структура, процесс реализации.* Москва, МПГУ, 2019.

Аймаганбетова, Ольга, и др. «Изучение ценностных ориентаций современной казахстанской молодежи как основной детерминанты изменяющегося человека в изменяющемся мире». *Вестник Евразийского национального университета им. Л.Н. Гумилёва*, №1/146, 2024, с. 350–365.

Ананьев, Борис. Избранные психологические труды в 2-х томах. Москва, Педагогика, 1980.

Бахтин, Михаил. *Проблемы поэтики Достоевского.* Москва, Художественная литература, 1963.

Выготский, Лев. *Мышление и речь.* Москва, Ленинград, Соцэкгиз, 1934.

Guo, Jianbo, et. al. "Examining the Role of Cultural Influences in Melody Creation Methods and their Relationship with Improvisational Ability in Musicians." *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, vol. 21, no. 3, 2024. pp. 162–188. DOI: 10.70082/cijpca.v21i3.477

Jiang, He, et. al. "Development and Validation of a Measure Assessing Children's Creative Practice Ability in Music." *Thinking Skills and Creativity,* vol. 51, 2023. DOI: 10.1016/j.tsc.2023.101446.

Елубаева, Маржан. «Теоретико-методологические аспекты художественно-ценностных ориентаций в музыкальном исполнительстве». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 10, № 3, 2025, с. 180–199. DOI: 10.47940/cajas.v10i3.1121.

Ильичев, Леонид, и др. *Философский энциклопедический словарь.* Москва, Советская энциклопедия, 1983.

Кабалевский, Дмитрий. *Про трёх китов и про многое другое.* Москва, Детская литература, 1976.

Каган, Моисей. *Философская теория ценности.* Санкт-Петербург, Петрополис, 1999.

Калдаякова, Айсулу. *Песенное творчество композитора Ш. Калдаякова в контексте современной музыкальной культуры Казахстана.* 2017. Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, диссертация PhD, www.nabrk.kz/ru/e-catalog?catalog=4&country_edition=KZ&language=rus&title_first_letter=%D0%9F&sphere=6&page=1. Дата доступа 10 октября 2025.

Karklina, Svetlana, et. al. "Implementation of Signature Pedagogy in Music Teacher Education by the means of Small Private Online Course." *Ninth International Conference on Technological Ecosystems for Enhancing Multiculturality (TEEM'21)*, ACM proceedings, 2021, pp. 714–720. DOI: 10.1145/3486011.3486553.

Кирьякова, Аида. *Теория ориентация личности в мире ценностей*. Оренбург, 1996.

Kurmanbaeva, Zarina, and Kasimova, Zulfiya. "Features of intermediality in the preparation of a pop artist." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 8, no. 4, 2023, pp. 209–220. DOI: 10.47940/cajas.v8i4.757.

Маслоу, Абрахам. *Психология бытия*. Москва, Академический проект, 2022.

Moura, Nadia, et.al. "Solo music performance assessment criteria: a systematic review." *Frontiers in Psychology,* vol. 15, 2024. DOI: 10.3389/fpsyg.2024.1467434.

Недлина, Валерия. *Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий.* 2017. ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», кандидатская диссертация, www.mosconsv.ru/upload/images/Documents/DiserCand/nedlina_dissertation.pdf. Дата доступа 10 октября 2025.

Немов, Роберт. *Психологический словарь*. Москва, Владос, 2007.

«Об утверждении Профессиональных стандартов для педагогов организаций образования». Приказ Министра просвещения Республики Казахстан от 24 февраля 2025 года № 31. www.adilet.zan.kz/rus/docs/G25HP000031. Дата доступа 21 марта 2026.

Smyrnova, Tetiana, et. al. "The axiological approach to the training of students of pedagogical universities." *Linguistics and Culture Review,* 5 (S4), 2021, pp. 171–182. DOI: 10.21744/lingcure.v5nS4.1570.

Tkach, Mariia, and Oleksiuk, Olga. "Value-based orientations as a normative-regulatory mechanism for the formation of professional worldview of future music teachers." *Linguistics and Culture Review,* 5 (S2), 2021, pp. 522–536. DOI: 10.21744/lingcure.v5nS2.1388.

Целковников, Борис. *Мировоззрение педагога – музыканта: в поисках смысла. Исследование*. Москва, 1999.

Щербакова, Анна. *Аксиологическая подготовка учителя музыки на современном этапе*. 2004. ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет», докторская диссертация, www.dissercat.com/content/aksiologicheskaya-podgotovka-uchitelya-muzyki-na-sovremennom-etape. Дата доступа 10 октября 2025.

References

Abdullin, Eduard. *Metodologicheskaya podgotovka muzykanta-pedagoga: sushchnost, struktura, protsess realizatsii [Methodological training of a musician-teacher: essence, structure, implementation process]*. Moscow, MPGU, 2019. (In Russian)

Ananyev, Boris. *Izbrannyye psikhologicheskiye trudy v 2-kh tomakh [Selected psychological works in 2 volumes]*. Moskva, Pedagogika, 1980. (In Russian)

Aymaganbetova, Olga, et. al. "Izucheniye tsennostnykh oriyentatsiy sovremennoy kazakhstanskoy molodezhi kak osnovnoy determinanty izmenyayushchegosya cheloveka v izmenyayushchemsya mire." ["Study of value orientations of modern Kazakhstani youth as the main determinant of a changing person in a changing world."] Vestnik Yevraziyskogo natsionalnogo universiteta im. L.N. Gumileva, №1/146, 2024, pp. 350–365. (In Russian)

Bakhtin, Mikhail. *Problemy poetiki Dostoyevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1963. (In Russian)

Guo, Jianbo, et. al. "Examining the Role of Cultural Influences in Melody Creation Methods and their Relationship with Improvisational Ability in Musicians." *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, vol. 21, no. 3, 2024. pp. 162–188. DOI: 10.70082/cijpca.v21i3.477

Ilichev, Leonid, et. al. *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar [Philosophical Encyclopedic Dictionary]*. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1983. (In Russian)

Jiang, He, et. al. "Development and Validation of a Measure Assessing Children's Creative Practice Ability in Music." *Thinking Skills and Creativity,* vol. 51, 2023. DOI: 10.1016/j.tsc.2023.101446.

Kabalevskiy, Dmitriy. *Pro trekh kitov i pro mnogoye drugoye [About the three whales and much more]*. Moscow, Detskaya literatura, 1976. (In Russian)

Kagan, Moisey. *Filosofskaya teoriya tsennosti [Philosophical theory of value]*. St. Petersburg, Petropolis, 1999. (In Russian)

Kaldayakova, Aysulu. *Pesennoye tvorchestvo kompozitora Sh. Kaldayakova v kontekste sovremennoy muzykalnoy kultury Kazakhstana [The songwriting of composer Sh. Kaldayakov in the context of contemporary musical culture of Kazakhstan]*. 2017. PhD Thesis, www.nabrk.kz/ru/e-catalog?catalog=4&country_edition=KZ&language=rus&title_first_letter=%D0%9F&sphere=6&page=1. Accessed 10 October 2025. (In Russian)

Karklina, Svetlana, et. al. "Implementation of Signature Pedagogy in Music Teacher Education by the means of Small Private Online Course." *Ninth International Conference on Technological Ecosystems for Enhancing Multiculturality (TEEM'21),* ACM proceedings, 2021, pp. 714–720. DOI: 10.1145/3486011.3486553.

Kiryakova, Aida. *Teoriya oriyentatsiya lichnosti v mire tsennostey [Theory of Personality Orientation in the World of Values]*. Orenburg, 1996. (In Russian)

Kurmanbaeva, Zarina, and Kasimova, Zulfiya. "Features of intermediality in the preparation of a pop artist." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 8, no. 4, 2023, pp. 209–220. DOI: 10.47940/cajas.v8i4.757.

Maslow, Abraham. *Psikhologiya bytiya [Toward a Psychology of Being]*. Moscow, Akademicheskiy proyekt, 2022. (In Russian)

Moura, Nadia, et.al. "Solo music performance assessment criteria: a systematic review." *Frontiers in Psychology,* vol. 15, 2024. DOI: 10.3389/fpsyg.2024.1467434.

Nedlina, Valeriya. *Puti razvitiya muzykal'noj kul'tury Kazahstana na rubezhe XX–XXI stoletij [Ways of Development of the Musical Culture of Kazakhstan at the Turn of the 20th–21th Centuries]*. 2017. Moscow, Moscow State Concervatory, PhD Thesis, www.mosconsv.ru/upload/images/Documents/DiserCand/nedlina_dissertation.pdf. Accessed 10 October 2025. (In Russian)

Nemov, Robert. *Psikhologicheskiy slovar [Psychological Dictionary]*. Moscow, Vlados, 2007. (In Russian)

"Ob utverzhdenii Professionalnykh standartov dlya pedagogov organizatsiy obrazovaniya. Prikaz Ministra prosveshcheniya Respubliki Kazakhstan ot 24 fevralya 2025 goda № 31." ["On Approval of Professional Standards for Teachers of Educational Organizations. Order No. 31 of the Minister of Education of the Republic of Kazakhstan dated February 24, 2025."] www.adilet.zan.kz/rus/docs/G25HP000031. Accessed 21 March 2026. (In Russian)

Shcherbakova, Anna. *Aksiologicheskaya podgotovka uchitelya muzyki na sovremennom etape [Axiological training of music teachers at the present stage]*. 2004. Moscow. Moscow Pedagogical State University, PhD Thesis, www.dissercat.com/content/aksiologicheskaya-podgotovka-uchitelya-muzyki-na-sovremennom-etape. Accessed 10 October 2025. (In Russian)

Smyrnova, Tetiana, et. al. "The axiological approach to the training of students of pedagogical universities." *Linguistics and Culture Review*, 5 (S4), 2021, pp. 171–182. DOI: 10.21744/lingcure.v5nS4.1570.

Tkach, Mariia, and Oleksiuk, Olga. "Value-based orientations as a normative-regulatory mechanism for the formation of professional worldview of future music teachers." *Linguistics and Culture Review,* 5 (S2), 2021, pp. 522–536. DOI: 10.21744/lingcure.v5nS2.1388.

Tselkovnikov, Boris. *Mirovozzreniye pedagoga – muzykanta: v poiskakh smysla. Issledovaniye [The Worldview of a Music Teacher: In Search of Meaning Research]*. Moscow, 1999. (In Russian)

Vygotskiy, Lev. *Myshleniye i rech [Thinking and speech]*. Moscow, Leningrad, Sotsekgiz, 1934. (In Russian)

Yelubayeva, Marzhan. "Teoretiko-metodologicheskiye aspekty khudozhestvenno-tsennostnykh oriyentatsiy v muzykalnom ispolnitelstve." ["Theoretical and methodological aspects of artistic and value orientations in musical performance."] *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 180–199. DOI: 10.47940/cajas.v10i3.1121. (In Russian)

Қайсиди Иоаннис
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Қолесникова Галина
Манаш Қозыбаев атындағы Солтүстік Қазақстан университеті (Петропавл, Қазақстан)

ЭСТРАДАЛЫҚ-МУЗЫКАЛЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚТАҒЫ ҚҰНДЫЛЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ МЕН ОЛАРДЫҢ МАҢЫЗЫ

Аңдатпа. Зерттеудің өзектілігі Қазақстан Республикасы Педагогтің кәсіби стандартының (2025) эстрадалық ән айтуды оқытуда құндылық аспектілерін қалыптастыру талаптары мен эстрадалық-музыкалық орындаушылық бағдарламаларында жүйелі аксиологиялық дайындықтың болмауы арасындағы қайшылықтан туындайды. Мақала Эдуард Абдуллиннің, Анна Щербаковаңың, Борис Целковниковтың және Зарина Құрманбаеваның зерттеулерін жалғастыра отырып, олардың музыкалық білім берудегі құндылықты тәрбиелеу идеясын Қазақстанның бұқаралық өнер түрлеріне қолданады. Зерттеудің *мақсаты* – эстрадалық-музыкалық орындаушылықты оқытуда тұлғаның құндылық аспектілерінің жүйесін қалыптастыру және қолдану моделін әзірлеу және теориялық негіздеу. *Міндеттері*: құндылық аспектілерінің мәнін анықтау, төрт кезеңді бағдар жүйесін (іздеу – бағалау – іске асыру – рефлексия) белгілеу, үш әдістемелік тәсілді әзірлеу және модельдің практикалық маңызын негіздеу. *Әдістер*: әдебиетті теориялық талдау, қазақстандық орындаушылардың (Димаш Құдайберген, Роза Рымбаева, Raim, Молданазар, Мөлдір Әуелбекова, Динара Сұлтан) эстрадалық шығармаларына контент-талдау, Темірбек Жүргенов атындағы ҚазҰӨА және Манаш Қозыбаев атындағы СҚУ-да педагогтік бақылау (2023–2025 жж.). *Нәтижелер*: модельді сынақтан өткізу кезеңдері мен әдістерін (интонациялық-орындаушылық, диалогтік, көркемдік-ассоциативтік) бірізді қолдану студенттерге техникалық меңгеруден саналы құндылыққа негізделген орындауға көшуге мүмкіндік беретінін көрсетті. Негізгі табыстар мотивацияның, саналылықтың және шеберліктің артуын көрсететін кестеде бейнеленген. Дискуссияда модельдің жаңашылдығы расталды: аксиологиялық тәсіл алғаш рет Қазақстанның эстрадалық музыкасымен интеграцияланды, ол интермедиалдық пен құндылықты тәрбиелеу арасындағы алшақтықты толтырады. Шектеулер аймақтық үлгімен байланысты; болашақта эмпирикалық базаны кеңейту, әдістемелік құралдар және цифрлық ресурстар әзірлеу көзделеді. Қорытынды: ұсынылған модель Қазақстан ЖОО-ларында мемлекеттік стандартты іске асырудың практикалық құралы болып табылады және эстрадалық музыка арқылы ұлттық-мәдени құндылықтарды таратуға ықпал етеді. Халықаралық оқырман үшін мақала Орталық Азиядағы бұқаралық өнердің аксиологиясына жаңа көзқарас ұсынады.

Түйін сөздер: құндылық аспектілері, аксиологиялық модель, эстрадалық өнер, қазақстандық эстрада, музыкалық педагогика, интонациялық-орындау процесі әдісі, диалогтік әдіс, көркемдік-ассоциативтік әдіс.

Дәйексөз үшін: Кайсиди, Иоаннис және Колесникова Галина. «Эстрадалық-музыкалық орындаушылықтағы құндылық аспектілері мен олардың маңызы». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, №1, 2026, 385–403 б., DOI:10.47940/cajas.v11i1.1144

Алғыс: Авторлар «Central Asian Journal of Art Studies» редакциясына мақаланы жариялауға дайындауда көрсеткен көмегі үшін, анонимді рецензенттерге зерттеуге қойған назары мен қызығушылығы үшін, сондай-ақ өнертану кандидаты Р.В. Колосовқа мақаланың ғылыми аппаратын жетілдіруде, рецензенттердің ескертпелерін талдау және жоюда көрсеткен құнды көмегі үшін алғыс білдіреді.

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

Kaisidi Ioannis
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Kolesnikova Galina
Manash Kozybayev North Kazakhstan University (Petropavlovsk, Kazakhstan)

VALUE ASPECTS AND THEIR IMPORTANCE IN TEACHING POP MUSIC PERFORMANCE

Abstract. The relevance of the study is determined by the contradiction between the requirements of the Professional Standard for Teachers of the Republic of Kazakhstan (2025) regarding the formation of value aspects in teaching pop singing and the lack of a systematic axiological component in pop music performance programs. The article continues the research line of Eduard Abdullin, Anna Shcherbakova, Boris Tselkovnikov, and Zarina Kurmanbayeva, developing their ideas on value-based education in music pedagogy and applying them to mass forms of art in Kazakhstan. The study aims to develop and theoretically substantiate a model for the formation and application of a system of value aspects of personality in teaching pop music performance. The *objectives* include identifying the essence of value aspects, defining a four-stage orientation system (search – assessment – embodiment – reflection), developing three methodological approaches, and substantiating the model's practical significance. *Methods*: theoretical analysis of literature, content analysis of pop music works by Kazakh performers (Dimash Kudaibergen, Roza Rymbayeva, Raim, Moldanazar, Moldir Auelbekova, Dinara Sultan), and pedagogical observation at the Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts and Manash Kozybayev North Kazakhstan University (2023–2025). *Results*: testing of the model showed that the consistent application of the stages and methods (intonation-performing, dialogic, and artistic-associative) enables students to transition from technical mastery of the repertoire to conscious value-based performance. The key findings are presented in a table showing increases in motivation, awareness, and artistry. In the discussion, the model's novelty is confirmed. For the first time, the axiological approach is specifically integrated with the pop music in Kazakhstan, filling the gap between intermediality and value education. Limitations are associated with the regional sample; prospects include expanding the empirical base, developing methodological aids, and creating digital resources. Conclusions: the proposed model serves as a practical tool for universities in Kazakhstan, contributing to the implementation of the state standard and the transmission of national-cultural values through pop music. For the international reader, the article offers a new approach to the axiology of mass art in Central Asia.

Keywords: value aspects, axiological model, pop art, Kazakh estrada, music pedagogy, intonation-performing method, dialogic method, artistic-associative method.

Cite: Kaisidi Ioannis, Galina Kolesnikova "Value aspects and their importance in teaching pop music performance". *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol. 11, No. 1, 2026, pp. 385–403, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1144

Acknowledgements: The authors express their gratitude to the editorial board of the Central Asian Journal of Art Studies for their assistance in preparing the article for publication, to the anonymous reviewers for their attention and interest in the study, and to Dr. Roman Kolosov for his valuable assistance in refining the scientific apparatus of the article, analyzing and addressing the reviewers' comments.

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

Авторлар туралы мәлімет:

Кайсиди Георгиевич – PhD докторы, «Эстрадалық вокал» кафедрасының доцент м.а., Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Колесникова Галина – педагогика ғылымдарының кандидаты, Халықаралық педагогикалық білім беру ғылымдары академиясының корреспондент-мүшесі (Мәскеу, Ресей), доцент, Манаш Қозыбаев атындағы Солтүстік Қазақстан университеті (Петропавл, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Кайсиди Георгиевич Кайсиди – доктор PhD, и.о. доцента кафедры «Эстрадный вокал», Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID 0009-0007-9591-2203
E-mail: Yanis_87@mail.ru;

Колесникова Галина – кандидат педагогических наук, член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования (Москва, Россия), доцент, Северо-Казахстанский университет имени Манаша Козыбаева (Петропавловск, Казахстан)

ORCID ID 0000-0003-3931-8289
E-mail: kolesnikovaga@mail.ru;

Information about the authors:

Kaysidi Ioannis – Doctor of PhD, Acting Associate Professor of the Department of Pop Vocals, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy (Almaty, Kazakhstan)

Kolesnikova Galina – candidate of Pedagogical Sciences, Corresponding Member of the International Academy of Sciences of Pedagogical Education (Moscow, Russia), Associate Professor, Manash Kozybayev North Kazakhstan University (Petropavlovsk, Kazakhstan)

CSCSTI 18.17.91; 18.11
UDC 7.06
DOI 10.47940/cajas.v11i1.1136

ИЗМЕРЕНИЕ ПРЕДПРИНИМАТЕЛЬСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ ТВОРЧЕСКИХ ЛЮДЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ НА ОСНОВЕ РАМКИ ENTRECOMP

Алеся Юрт
CEO) компания «Aaartist» (Лиестал, Швейцария), Польский университет экономики и бизнеса (Польша, Варшава)

Аннотация. Настоящее исследование посвящено измерению предпринимательских компетенций творческих людей изобразительного и декоративно-прикладного искусства Центральной Азии на основе рамки European Commission EntreComp. Актуальность работы обусловлена ростом самозанятости и нестабильностью занятости в сфере искусства, что требует развития устойчивых предпринимательских навыков. *Цель* исследования — определить количественные изменения предпринимательских компетенций у творческих людей после прохождения специализированной образовательной программы. *Задачи* включали: оценку исходного уровня 15 компетенций EntreComp; разработку и апробацию инструментария самооценки; проведение сравнительного анализа до и после обучения; выявление статистически значимых изменений. *Методология* основана на количественном экспериментальном дизайне с участием 62 респондентов из Казахстана, Кыргызстана и Узбекистана, из которых 25 прошли обучение

по программе «Развитие предпринимательских компетенций в условиях современного арт-бизнеса». Применялись методы описательной статистики, однофакторный дисперсионный анализ (ANOVA) с апостериорным критерием Тьюки, критерии Краскела–Уоллиса, Уилкоксона и парный t-критерий Стьюдента. Статистическая обработка выполнена в SPSS v.29.0 при уровне значимости $p < 0,05$. *Результаты* показали статистически значимое повышение общего показателя предпринимательских компетенций (с 53,25 ± 12,10 до 66,74 ± 11,54; $p < 0,001$). Существенные улучшения выявлены по всем 15 компетенциям, особенно в областях самосознания и самоэффективности, мотивации и настойчивости, мобилизации ресурсов, финансовой грамотности и сотрудничества. В целом, обучение продемонстрировало комплексное положительное влияние на развитие предпринимательских компетенций творческих людей, подтверждая эффективность использования рамки EntreComp как инструмента оценки и формирования предпринимательского потенциала в сфере искусства Центральной Азии.

Ключевые слова: предпринимательские компетенции; EntreComp; творческие люди; изобразительное искусство; декоративно-прикладное искусство; арт-бизнес; самозанятость; предпринимательское образование; Центральная Азия; Креативная экономика

Цитирование: Юрт, Алеся. "Измерение предпринимательских компетенций творческих людей изобразительного и декоративно-прикладного искусства Центральной Азии на основе рамки entrecomp". *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol. 11, No. 1, 2026, pp. 404–433, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1136

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

Введение

Пересечение искусства, культуры и предпринимательства стало темой, вызывающей растущий интерес как у ученых, так и у практиков. Этот интерес наблюдается в профессиональной практике, поскольку условия занятости творческих людей становятся более нестабильными, и творческие люди все чаще принимают стратегии карьерного самоуправления или занимаются предпринимательством по необходимости (Эллмайер Андреас 3–16; Кольстиг, Йохан 3–13), а точнее они принимают статус самозанятых. Статистические данные и исследования рынка труда, показывают, что до 90% практикующих творческих людей являются самозанятыми или фрилансерами, в основном организованными как предприятия, состоящие из одного человека (Тоуз Рут 303-330, Тоуз Рут 567-585; Кархунен Юха, Петтери Паюнен и Эркки Оя 5-20; Блэквелл Элисон и Боуз Линдси 269-285; Бейнс Сью и Лиз Робсон 349-362; Стори Веда и др. 2; Экки, Ханс Фридрих, Райнхольд Косфельд и Мартина Ренгерс; Шелепа Алексей и др. 152-158; Экономическое и социальное положение художников: результаты опроса ВВК 2011; Касакуберта Карлос и Нестор Гандельман 323-337).

Для творческих людей в сфере искусства почти не существует возможности получить постоянную работу на полный рабочий день, а если есть то, только на возможности продолжать работу на внештатной или самостоятельной основе (Экономическое и социальное положение художников: результаты опроса ВВК 2011). Профессиональных творческих людей средний заработок сравнительно ниже, чем у других специальностей с аналогичным образованием (Тоуз Рут 303-330; Хилл, Донна Дж. и др 155- 166;

Бриджсток Рут Сара), в то же самое время уровень безработицы и неполной занятости у них намного выше (Тоуз Рут 303-330; Тросби Дэвид «Экономика и культура»), а по данным (Альпер Нил и Вассалл Грегори 813-864) и Управлению национальной статистики (ONS 2015), профессиональные творческие люди до 50% сталкиваются с заработками по сравнению с другими профессиями с аналогичным образованием. Поэтому, чтобы диверсифицировать свой доход творческие люди вынуждены выбирать несколько должностей (Кархунен Юха 5—20; Харви Ли и Элисон Блэквелл 323-329; Менгер, Пьер-Мишель 541-574, Менгер, Пьер-Мишель 765-811; Робинсон, Майкл Д. и Сара С. Монтгомери 525—534; Билле, Гийом и др. 3932-3939; Кархунен, Паула и Кайя Ренсуджефф; Касакуберта Карлос и Нестор Гандельман 323-337). С другой стороны, они предпочитают работу, связанную с искусством, в котором они близки к своей первоначальной страсти к творчеству., одним из ярких примеров - преподавание (Аббинг, Ханс «Почему художники бедны»).

Многие исследователи считают, что предпринимательские компетенции — это не только предрасположенности навыки, с которыми люди рождаются, но и навыки, которые можно сформировать или развить посредством обучения (например, Бекман Гэри и Эссиг Линда 1-8; Браун Салли 81-89; Альджувайбер Абобакр 380-426; Иглесиас-Санчес, Патрисия П., Кармен Джамбрино-Мальдонадо и Карлос де лас Эрас-Педроса; Иванов Юра и др. 4-12). Такой подход к развитию предпринимательских компетенций поддерживается Европейским Союзом (Бачигалупо Маргерита, Бранд, Годелив Ван ден и др.). Однако творческие люди просто не понимают предпринимательства, полагая, что предпринимательская деятельность — это противоположный к художественному действию.

При реализации экспериментального анализа автором предпринята попытка показать, что пятнадцать компетенций, предложенных Европейской комиссией в рамке предпринимательских компетенций Entrecomp (Бачигалупо Маргерита, Бранд, Годелив Ван ден и др), будут полезны творческим людям при открытие и развитие своего арт-бизнеса (Диниель Йорданов). Кроме того, данный экспериментальный опрос исследует и поднимает несколько интересных вопросов о пятнадцати компетенциях с точки зрения как воспринимаемой общей важности, так и воспринимаемой полезности.

Целью данного исследования является определение количественных изменений предпринимательских компетенций в области искусства у творческих людей Центральной Азии после обучения».

Методы

Дизайн. В ходе исследования, проведенного с 15 сентября по 25 декабря 2024 года, был осуществлен *экспериментальный анализ* с целью определения уровня предпринимательских компетенций. Выборка экспериментального анализа были отобраны из общедоступных списков выпускников университетов, специализирующихся на подготовке специалистов в сфере творческих профессий в соответствующих странах. Для этого использовалось анкетирование, в рамках которого была выбрана *удобная выборка*. Отбор респондентов проводился без четкой схемы, на основе удобства поиска и доступности участников.

В исследовании приняли участие 62 творческих человека из Казахстана, Кыргызстана и Узбекистана, занимающихся изобразительным и декоративно-прикладным искусством. Анкетирование было организовано с использованием модели прогресса рамки

Таблица 1. Модель прогресса EntreComp

Основной		Средний		Высший		Экспертный	
Необходимость поддержки[6] со стороны других		Развитие независимости		Ответственность		Управление трансформацией, инновацией и ростом	
Под прямым руководством	С меньшей поддержкой со стороны других, некоторой автономией и совместно с моими коллегами.	Самостоятельно и совместно с моими коллегами.	Принятие и распределение определенных обязанностей.	Под руководством и совместно с другими.	Ответственность за решения и сотрудничество с другими.	Принятие ответственности за вклад в сложные разработки в определенной сфере.	Существенный вклад в разработку в определенной сфере.
Находить	Исследовать	Экспериментировать	Отважиться	Совершенствовать	Усиливать	Расширять	Трансформировать
Уровень 1 в основном сфокусирован на определении ваших качеств, потенциала, интересов и желаний. Также он сосредоточен на определении разных типов проблем и потребностей, которые можно решить творчески, и на развитии личностных умений и установок.	Уровень 2 сосредоточен на изучении разных подходов к проблемам, концентрации на разнообразии и развитии социальных умений и установок.	Уровень3 сосредоточен на критическом мышлении и экспериментировании с созданием ценности, например, используя практический опыт предпринимательства.	Уровень 4 сфокусирован на воплощении идей в действия "в реальной жизни" и на ответственности за них.	Уровень 5 сфокусирован на совершенствовании ваших умений воплощения идей в действия, усилении ответственности за создание ценностей и развитие знаний о предприимчивости.	Уровень 6 сфокусирован на сотрудничестве с другими, использовании ваших знаний для генерирования ценностей, реагирование на более сложные вызовы.	Уровень 7 сфокусирован на компетентностях, необходимых для реагирования на сложные вызовы, для жизни в постоянно изменяющейся среде и имеет высокий уровень непредвиденности.	Уровень 8 сфокусирован на новых вызовах путем получения новых знаний, исследований, развития и инновационных способностей для достижения мастерства и трансформации того, как делать определенные вещи.

Источник: Басигалупо М., Кампилис П., Пуни Ю., Ван ден Бранде Г., 2016 EntreComp: Модель прогресса. Стр. 18.

предпринимательских компетенций *Entrecomp*, охватывающей три сферы компетентностей, 15 компетенций и соответствующие дескрипторы. Творческим людям были предложены варианты ответов по каждой из 15 компетенций, чтобы они могли провести самооценку и оценить свой уровень владения каждым из навыков. Данный метод ранее использовал (Даниель Йорданов), для оценки предпринимательских компетенций у студентов, которые имеют решающее значение для развития предпринимательских навыков и намерений. Инструментарий профессора Даниэля Йорданова, основанный на системе EntreComp, обеспечивает структурированный подход к эффективной оценке этих компетенций. Этот инструментарий необходим для оценки влияния образовательных мероприятий и определения приоритетных компетенций, способствующих развитию личности.

Каждому варианту ответов присвоен балл, согласно уровню, например, 1 уровень- 1 балл, 2- уровень- 2 балла и так далее, где каждый уровень относится к разным уровням прогресса (таблица 1)

Таким образом формула выведения каждой компетенции равна:

Уровень компетенции = (a1 + a2 + ... a15)/15

где, а- средний балл по каждой компетенции.

Для выведения уровня прогресса предпринимательских компетенций применялась формула:

M (Уровень прогресса предпринимательских компетенций) = *N* (СРЗНАЧ суммы всех компетенций)*/15*

(количество компетенций по рамке предпринимательских компетенций EntreComp)

где

M- уровень прогресса предпринимательских компетенций

N – СРЗНАЧ (среднее значение) суммы всех компетенций.

На основе сравнения трех и более групп по количественному показателю, имеющему нормальное распределение, выполнялось с помощью однофакторного дисперсионного анализа, апостериорные сравнения проводились с помощью, *критерия Тьюки* (при условии равенства дисперсий).

Сравнение трех и более групп по количественному показателю, распределение которого отличалось от нормального, выполнялось с помощью критерия *Краскела-Уоллиса,* апостериорные сравнения – с помощью *критерия Данна с поправкой Холма.*

В период экспериментального исследование измерение предпринимательских компетенций проводилось в два этапа:

1) до проведения курса;

2) после проведения курса, который проводился с 15 сентября по 15 ноября 2024 года.

Для проведения экспериментального опроса, группа творческих людей была разбита на три группы респондентов:

1 группа- отказано в обучение;

2 группа- не хочет обучаться;

3 группа- прошел обучение, где количественные показатели оценивались на предмет соответствия нормальному распределению с помощью критерия Шапиро-Уилка (при числе исследуемых менее 50) или критерия Колмогорова-Смирнова (при числе исследуемых более 50).

Также для сравнения по 15 предпринимательским компетенциям согласно рамке EntreComp творческих людей группы «прошел обучение» до обучения и после обучения в ходе проведения образовательной программы «Развитие предпринимательских компетенций в условиях современного арт-бизнеса», категориальные данные описывались с указанием абсолютных значений и процентных долей. 95% доверительные интервалы для процентных долей рассчитывались *по методу Клоппера-Пирсона.*

При сравнении количественных показателей, распределение которых отличалось от нормального, в двух связанных группах, использовался *критерий Уилкоксона.*

Все эти методы были применены для того, чтобы получить более полное и точное представление об изменениях предпринимательских компетенций творческих людей Центральной Азии в ходе проведения экспериментального анализа. Комбинация данных методов представляет более глубокий анализ, поскольку они дополняют друг друга. Такой подход позволил автору обеспечить уверенность в результатах анализа.

Статистический анализ проводился с использованием программы SPSS v. 29.0.

Дискуссия

В ходе проведенного исследования был подтверждена гипотеза, что предпринимательские компетенции творческих людей в сфере изобразительного и декоративно-прикладного искусства Центральной Азии можно эффективно развивать через специализированные образовательные программы. Результаты исследования продемонстрировали значительное улучшение предпринимательских компетенций у участников после прохождения курса, что подтверждает гипотезу о важности и эффективности внедрения рамки EntreComp в образовательный процесс для творческих людей.

Одним из наиболее заметных результатов является значительное

улучшение в области самосознания и самоэффективности, мотивации и настойчивости, мобилизации ресурсов, финансовой грамотности и сотрудничества. Эти области являются ключевыми для успешной предпринимательской деятельности, особенно в условиях нестабильности рынка труда в Центральной Азии. Повышение уровня уверенности в собственных силах и мотивации является необходимым для того, чтобы творческие люди могли не только самостоятельно управлять своей карьерой, но и эффективно управлять своими проектами и бизнесами.

Также важно отметить, что рамка EntreComp оказалась полезным инструментом для диагностики уровня предпринимательских компетенций. В отличие от традиционных подходов, сфокусированных исключительно на технических или творческих навыках, модель EntreComp охватывает более широкий спектр компетенций, включая финансовую грамотность, инновационное мышление, навыки планирования и организацию командной работы. Это позволяет получить более полное представление о предпринимательских способностях творческих людей, что особенно важно в условиях развивающихся рынков, таких как искусство в Центральной Азии.

Статистически значимые улучшения по всем 15 компетенциям подтверждают результативность образовательного курса и указывают на необходимость продолжения и расширения таких программ. Важно подчеркнуть, что обучение предпринимательским компетенциям не только повышает шансы на успех в арт-бизнесе, но и способствует социальной и экономической устойчивости творческих людей, позволяя им справляться с вызовами нестабильного рынка труда.

Кроме того, в процессе исследования были выявлены интересные аспекты восприятия предпринимательских компетенций творческими людьми. Несмотря на значительное повышение уровня знаний и навыков, не все участники воспринимали предпринимательство как часть своей профессиональной идентичности. Это подтверждает необходимость дальнейшего культурного и образовательного внедрения концепции предпринимательства в творческие профессии, особенно с учетом исторически сложившихся стереотипов о «чистом искусстве» и «долге художника перед обществом». Это подчеркивает важность комплексного подхода к обучению, где предпринимательские компетенции развиваются параллельно с углубленным изучением художественного процесса.

Интересным выводом является и тот факт, что даже в рамках разнообразных культурных контекстов Центральной Азии (Казахстан, Кыргызстан, Узбекистан) наблюдается схожесть в восприятии и важности предпринимательских компетенций. Это открывает перспективы для дальнейших исследований, направленных на разработку универсальных образовательных программ, адаптированных к различным культурным и экономическим условиям.

Тем не менее, несмотря на положительные результаты, стоит отметить несколько ограничений исследования. Во-первых, выборка респондентов была относительно небольшой, что ограничивает обобщаемость результатов. Во-вторых, метод самооценки, несмотря на свою эффективность, может быть подвержен субъективным искажением, поскольку участники могли переоценить или недооценить свои компетенции. Поэтому для более глубоких выводов следует провести дополнительные исследования с использованием других методов оценки, таких как экспертные оценки или поведенческий анализ.

Кроме того, важно отметить, что образовательные программы, направленные на развитие предпринимательских компетенций, должны быть гибкими и адаптированными к конкретным потребностям творческих людей. Это потребует дополнительной работы по разработке курсов, которые могут быть интегрированы в различные формы обучения и профессионального развития.

Подводя итог, можно сказать, что результаты исследования подчеркивают важность системного подхода к обучению предпринимательским компетенциям для творческих людей, особенно в условиях быстро меняющегося и нестабильного рынка труда в Центральной Азии. Использование рамки EntreComp и апробированные методы оценивания могут быть эффективным инструментом для создания образовательных программ, которые помогут творческим людям реализовать свой потенциал в сфере искусства и арт-бизнеса.

Результаты

Для экспериментального анализа приняли участие 62 творческих человека из трех стран Казахстан, Кыргызстан и Узбекистан, где группа «прошел обучение» - 25 творческих людей, группа «отказано в обучении» - 26 творческих людей, группа «не хочу учиться»- 11 творческих людей. Для измерения мною был проведен статистический анализ с использованием программы SPSS v.29.0.

Количественные показатели оценивались на предмет соответствия нормальному распределению с помощью критерия Шапиро-Уилка (при числе исследуемых менее 50) или критерия Колмогорова-Смирнова (при числе исследуемых более 50).

Количественные показатели, имеющие нормальное распределение, описывались с помощью средних арифметических величин (M) и стандартных отклонений (SD), границ 95% доверительного интервала (95% ДИ).

В случае отсутствия нормального распределения количественные данные описывались с помощью медианы (Me) и нижнего и верхнего квартилей (Q1 – Q3).

Экспериментальный анализ состоял из:

1. Сравнение трех и более групп по количественному показателю, имеющему нормальное распределение, выполнялось с помощью однофакторного дисперсионного анализа, апостериорные сравнения проводились с помощью, критерия Тьюки (при условии равенства дисперсий).

Сравнение трех и более групп по количественному показателю, распределение которого отличалось от нормального, выполнялось с помощью критерия Краскела-Уоллиса, апостериорные сравнения – с помощью критерия Данна с поправкой Холма.

Различия считались статистически значимыми при $p < 0,05$.

- Сравнив предпринимательские компетенции в трех группах, автор пришла к выводу, что *Общее значение (до учебы) близки между собой*. Это говорит о том, что до начала учебы различий между группами по этому показателю нет. Однако, показатели предпринимательских компетенций после обучения группы «прошёл обучение», свидетельствуют о том, что учеба оказывает положительное влияние на развитие предпринимательских компетенций у творческих людей Центральной Азии. В частности, после прохождения курса наблюдается значительное улучшение в таких областях, как самосознание, мотивация, настойчивость, креативность и способность к сотрудничеству. Несмотря на это, в некоторых аспектах, таких как самосознание и сотрудничество, участники, не желающие обучаться,

Таблица 2.
Описательная статистика количественных переменных в зависимости от наличия учебы

Показатели	Учеба (в баллах)			p
	Прошел обучение	Отказано в обучении	Не хочет обучаться	
Общее значение (до учебы), M (SD)	53,25 (12,10)	58,92 (11,95)	58,31 (16,87)	0,269
Общее значение (после учебы), Me [IQR]	63,70 [59,88;72,50]	–	–	–
Определение возможностей до учебы, M (SD)	4,69 (1,14)	5,05 (1,61)	4,55 (1,30)	0,511
Определение возможностей (после учебы), Me [IQR]	5,50 [4,66; 6,00]	–	–	–
Креативность (до учебы), M (SD)	3,99 (1,47)	4,31 (1,32)	4,20 (1,69)	0,718
Креативность (после учебы), Me [IQR]	4,66 [4,00; 5,80]	–	–	–
Видение (до учебы), Me [IQR]	2,00 [1,66; 4,00]	2,66 [1,66; 4,25]	2,66 [1,83; 4,50]	0,853
Видение (после учебы), Me [IQR]	3,66 [2,66; 5,00]	–	–	–
Оценка идей (до учебы), M (SD)	3,37 (1,62)	3,39 (1,64)	3,41 (0,86)	0,998
Оценка идей (после учебы), Me [IQR]	4,00 [3,50; 5,00]	–	–	–
Этическое и обоснованное мышление (до учебы), Me [IQR]	4,00 [2,00; 4,25]	3,75 [3,00; 4,50]	3,50 [1,71; 3,75]	0,394
Этическое и обоснованное мышление (после учебы), Me [IQR]	4,75 [3,50; 5,50]	–	–	–
Самосознание и самоэффективность (до учебы), M (SD)	3,31 (1,08)	4,15 (0,96)	3,18 (1,07)	0,006* $p_{Не\ хочет\ обучаться\ –\ Отказано\ в\ обучении} = 0,030$ $p_{Отказано\ в\ обучении\ –\ Прошел\ обучение} = 0,014$
Самосознание и самоэффективность (после учебы), Me [IQR]	4,00 [3,50; 5,00]	–	–	–
Мотивация и настойчивость (до учебы), M (SD)	4,10 (1,23)	4,14 (1,09)	3,86 (1,33)	0,796
Мотивация и настойчивость (после учебы), Me [IQR]	5,00 [3,80; 5,50]	–	–	–
Мобилизация ресурсов (до учебы), Me [IQR]	2,75 [1,75; 4,00]	3,25 [2,25; 4,69]	3,50 [2,38; 4,25]	0,481
Мобилизация ресурсов (после учебы), Me [IQR]	4,00 [3,00; 4,75]	–	–	–
Финансовая и экономическая грамотность (до учебы), Me [IQR]	2,75 [2,00; 3,25]	3,50 [2,56; 4,69]	4,00 [2,88; 6,38]	0,175
Финансовая и экономическая грамотность (после учебы), Me [IQR]	4,00 [3,00; 4,75]	–	–	–
Мобилизация других лиц (до учебы), Me [IQR]	3,50 [2,75; 4,75]	4,33 [3,31; 5,44]	3,50 [2,58; 5,88]	0,265
Мобилизация других лиц (после учебы), Me [IQR]	4,50 [3,50; 5,33]	–	–	–
Принятие инициативы на себя (до учебы), Me [IQR]	3,33 [2,16; 5,00]	4,17 [3,33; 5,50]	3,33 [2,83; 4,83]	0,325
Принятие инициативы на себя (после учебы), Me [IQR]	4,66 [4,00; 5,66]	–	–	–
Планирование и управление (до учебы), Me [IQR]	3,50 [2,16; 4,00]	3,75 [2,66; 4,42]	4,33 [2,83; 5,58]	0,309
Планирование и управление (после учебы), Me [IQR]	4,00 [3,38; 4,66]	–	–	–
Преодоление барьеров, связанных с неоднозначностью, неопределенностью и рисками (до учебы), M (SD)	3,35 (1,39)	3,84 (1,31)	3,66 (1,62)	0,466
Преодоление барьеров, связанных с неоднозначностью, неопределенностью и рисками (после учебы), Me [IQR]	4,42 [3,33; 5,00]	–	–	–
Сотрудничество с другими (до учебы), M (SD)	3,18 (1,31)	3,92 (1,00)	4,53 (1,27)	0,007* $p_{Не\ хочет\ обучаться\ –\ Прошел\ обучение} = 0,007$
Сотрудничество с другими (после учебы), Me [IQR]	3,83 [3,05; 4,58]	–	–	–
Обучение на опыте (до учебы), Me [IQR]	4,00 [3,00; 5,00]	4,00 [3,00; 4,66]	3,66 [2,83; 5,83]	0,980
Обучение на опыте (после учебы), Me [IQR]	5,00 [3,83; 5,50]	–	–	–

изначально продемонстрировали более высокие результаты по сравнению с другими группами. Однако, в целом, учебный процесс положительно влияет на развитие ключевых предпринимательских навыков, что подтверждается изменениями в компетенциях у тех, кто прошел обучение.

- Сравнение по 15 предпринимательским компетенциям согласно рамке EntreComp творческих людей до обучения и после обучения в ходе проведения образовательной программы «Развитие предпринимательских компетенций в условиях современного арт-бизнеса». Обучение прошло 25 респондентов.

Описание методов статистического анализа

Количественные показатели оценивались на предмет соответствия нормальному распределению с помощью критерия Шапиро-Уилка (при числе исследуемых менее 50) или критерия Колмогорова-Смирнова (при числе исследуемых более 50).

Количественные показатели, имеющие нормальное распределение, описывались с помощью средних арифметических величин (M) и стандартных отклонений (SD), границ 95% доверительного интервала (95% ДИ).

В случае отсутствия нормального распределения количественные данные описывались с помощью медианы (Me) и нижнего и верхнего квартилей (Q1 – Q3).

Категориальные данные описывались с указанием абсолютных значений и процентных долей. 95% доверительные интервалы для процентных долей рассчитывались по методу Клоппера-Пирсона.

В данном разделе представлены результаты описательной статистики по различным показателям, связанным с развитием предпринимательских компетенций до и после учебы. В целом, для большинства компетенций наблюдается повышение среднего значения после учебы по сравнению с дообучением. Например, показатель *«Общее значение»* вырос с 56,53 баллов до 66,74 баллов (среднее значение). Предпринимательские компетенции *«Определение возможностей»* с 4,81 до 5,38, *«Креативность»* улучшилась с 4,16 до 4,76 баллов, *«Этическое и обоснованное мышление»* значительно увеличилось, с 3,51 до 4,53 (рисунок 1). Это компетенции указывает на общую положительную динамику в развитии предпринимательских компетенций в ходе обучения. Некоторые компетенции имеют большую дисперсию, что может говорить о разнообразии начальных уровней участников перед началом учебы. Важно учитывать это при анализе причин изменений, так как участники могли начать обучение с различными уровнями подготовленности..

Анализ описательной статистики показал, что после учебы по программе «Развитие предпринимательских компетенций в условиях современного арт-бизнеса» наблюдается улучшение значений по большинству показателей, подтверждая гипотезу о положительном воздействии учебного процесса на предпринимательские компетенции. Однако важно отметить, что изменения в некоторых компетенциях были более выражены, чем в других, что может указывать на разные темпы и характер развития этих навыков у участников.

Сравнительный анализ до и после

Количественные показатели оценивались на предмет соответствия нормальному распределению с помощью критерия Шапиро-Уилка.

Количественные показатели, имеющие нормальное распределение, описывались с помощью средних арифметических величин (M) и стандартных отклонений (SD), границ 95% доверительного интервала (95% ДИ).

Таблица 3.
Описательная статистика количественных переменных

Показатели	M ± SD / Me	95% ДИ / $Q_1 – Q_3$	n	min	max
Общее значение до учебы, M ± SD (балл)	56,53 ± 13,05	53,22 – 59,84	62	35,53	85,97
Общее значение после учебы, M ± SD (балл)	66,74 ± 11,54	61,97 – 71,50	25	49,87	101,46
Определение возможностей до учебы, M ± SD (балл)	4,81 ± 1,38	4,47 – 5,16	62	1,50	7,75
Определение возможностей после учебы, M ± SD (балл)	5,38 ± 0,92	5,00 – 5,76	25	3,50	7,10
Креативность до учебы, M ± SD (балл)	4,16 ± 1,43	3,80 – 4,53	62	1,20	6,40
Креативность после учебы, M ± SD (балл)	4,76 ± 1,29	4,22 – 5,29	25	2,33	6,66
Видение до учебы, Me (балл)	2,33	1,66 – 4,32	62	1,00	7,33
Видение после учебы, M ± SD (балл)	4,00 ± 1,50	3,38 – 4,62	25	2,00	7,33
Оценка идей до учебы, Me (балл)	3,00	2,50 – 4,00	62	1,00	7,00
Оценка идей после учебы, M ± SD (балл)	4,35 ± 1,27	3,83 – 4,87	25	2,33	7,50
Этическое и обоснованное мышление до учебы, M ± SD (балл)	3,51 ± 1,62	3,10 – 3,92	62	1,00	7,00
Этическое и обоснованное мышление после учебы, M ± SD (балл)	4,53 ± 1,42	3,95 – 5,12	25	2,00	7,00
Самосознание и самоэффективность до учебы, M ± SD (балл)	3,64 ± 1,11	3,36 – 3,92	62	1,25	5,75
Самосознание и самоэффективность после учебы, M ± SD (балл)	4,19 ± 0,98	3,78 – 4,59	25	2,00	6,10
Мотивация и настойчивость до учебы, Me (балл)	4,20	3,40 – 5,05	62	1,25	6,60
Мотивация и настойчивость после учебы, M ± SD (балл)	4,79 ± 1,07	4,35 – 5,24	25	2,66	6,60
Мобилизация ресурсов до учебы, Me (балл)	3,00	2,06 – 4,44	62	1,25	7,50
Мобилизация ресурсов после учебы, M ± SD (балл)	3,99 ± 1,26	3,47 – 4,51	25	2,25	7,10
Финансовая и экономическая грамотность до учебы, Me (балл)	3,25	2,50 – 4,69	62	1,25	7,25
Финансовая и экономическая грамотность после учебы, Me (балл)	4,00	3,00 – 4,75	25	2,25	7,50
Мобилизация других лиц до учебы, M ± SD (балл)	4,00 ± 1,44	3,63 – 4,37	62	2,00	7,25
Мобилизация других лиц после учебы, Me (балл)	4,50	3,50 – 5,33	25	2,66	45,66
Принятие инициативы на себя до учебы, M ± SD (балл)	3,90 ± 1,52	3,51 – 4,28	62	1,30	6,66
Принятие инициативы на себя после учебы, M ± SD (балл)	4,71 ± 1,11	4,25 – 5,16	25	2,33	6,66
Планирование и управление до учебы, M ± SD (балл)	3,69 ± 1,40	3,34 – 4,05	62	1,33	6,66
Планирование и управление после учебы, M ± SD (балл)	4,07 ± 1,05	3,63 – 4,51	24	2,00	6,00
Преодоление барьеров, связанных с неоднозначностью, неопределенностью и рисками до учебы, M ± SD (балл)	3,61 ± 1,39	3,26 – 3,96	62	1,33	6,66
Преодоление барьеров, связанных с неоднозначностью, неопределенностью и рисками после учебы, M ± SD (балл)	4,20 ± 1,09	3,74 – 4,66	24	2,33	6,66
Сотрудничество с другими до учебы, M ± SD (балл)	3,73 ± 1,27	3,41 – 4,05	62	1,33	7,16
Сотрудничество с другими после учебы, M ± SD (балл)	4,06 ± 1,18	3,55 – 4,57	23	2,16	6,66
Обучение на опыте до учебы, M ± SD (балл)	4,03 ± 1,33	3,69 – 4,37	61	1,64	7,66
Обучение на опыте после обучения, M ± SD (балл)	4,70 ± 1,05	4,24 – 5,15	23	3,00	6,66

Рисунок 1. Изменение предпринимательских компетенций до и после проведения курса «Развитие предпринимательских компетенций в условиях современного арт-бизнеса».
Источник: Саморазработка на основе собственных исследований.

В случае отсутствия нормального распределения количественные данные описывались с помощью медианы (Me) и нижнего и верхнего квартилей (Q1 – Q3).

При сравнении нормально распределенных количественных показателей, рассчитанных для двух связанных выборок, использовался парный t-критерий Стьюдента.

При сравнении количественных показателей, распределение которых отличалось от нормального, в двух связанных группах, использовался критерий Уилкоксона.

Различия считались статистически значимыми при $p < 0,05$.

Был проведен анализ динамики общего значения.

В процессе анализа у общего значения отмечались статистически значимые изменения ($p < 0,001$) (используемый метод: парный t–критерий Стьюдента).

Был выполнен анализ динамики оценки идей.

Анализ показал, что у оценки идей отмечались статистически значимые изменения ($p < 0,001$) (используемый метод: парный t–критерий Стьюдента).

Был проведен анализ динамики этического и обоснованного мышления.

Анализ показал, что у этического и обоснованного мышления отмечались статистически значимые изменения ($p < 0,001$) (используемый метод: критерий Уилкоксона).

Был проведен анализ динамики определения возможностей.

возможностей отмечались статистически значимые изменения ($p < 0,001$) (используемый метод: парный t–критерий Стьюдента).

Был проведен анализ динамики креативности.

Проведенный анализ показал, что у креативности отмечались статистически

Таблица 4. Анализ динамики общего значения

Этапы наблюдения				p
Общее значение до учебы		Общее значение после учебы		
M ± SD	95% ДИ	M ± SD	95% ДИ	
53,25 ± 12,10 (n=25)	48,26 – 58,25	66,74 ± 11,54 (n=25)	61,97 – 71,50	< 0,001*

* – различия показателей статистически значимы (p < 0,05)

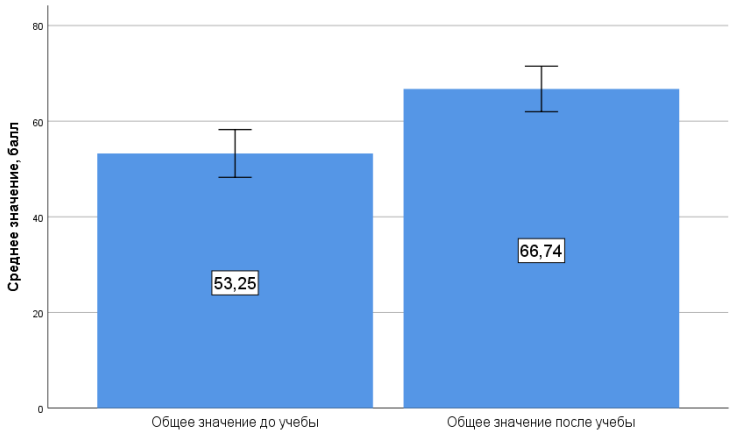


Рисунок 2. Анализ динамики общего значения

Таблица 5. Анализ динамики оценки идей

Этапы наблюдения				p
Оценка идей до учебы		Оценка идей после учебы		
M ± SD	95% ДИ	M ± SD	95% ДИ	
3,37 ± 1,62 (n=25)	2,70 – 4,04	4,35 ± 1,27 (n=25)	3,83 – 4,87	< 0,001*

* – различия показателей статистически значимы (p < 0,05)

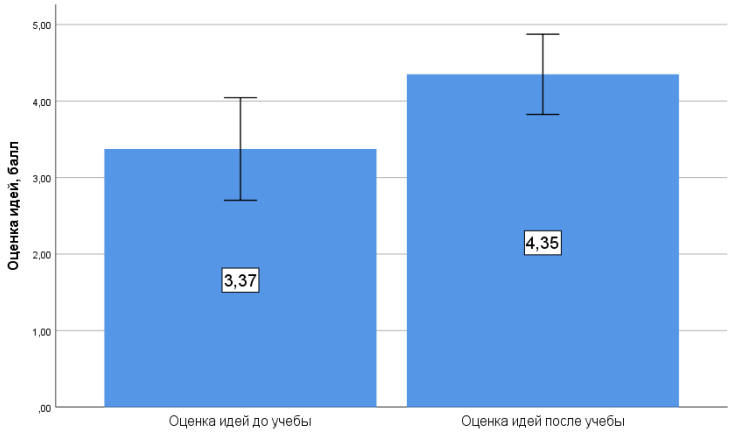


Рисунок 3. Анализ динамики оценки идей

Таблица 6. Анализ динамики этического и обоснованного мышления

Этапы наблюдения				p
Этическое и обоснованное мышление до учебы		Этическое и обоснованное мышление после учебы		
Me	$Q_1 - Q_3$	Me	$Q_1 - Q_3$	
4,00 (n=25)	2,00 – 4,25	4,75 (n=25)	3,50 – 5,50	< 0,001*

* — различия показателей статистически значимы ($p < 0,05$)

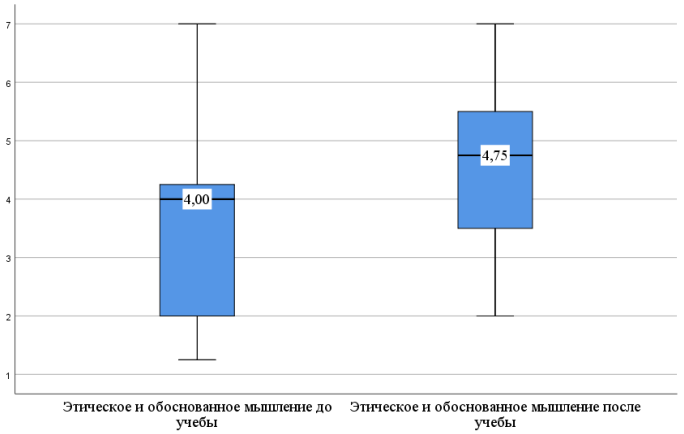


Рисунок 4. Анализ динамики этического и обоснованного мышления

значимые изменения ($p < 0,001$) (используемый метод: парный t–критерий Стьюдента).

Был выполнен анализ динамики видения.

Проведенный анализ показал, что у видения отмечались статистически значимые изменения ($p < 0,001$) (используемый метод: критерий Уилкоксона).

Был выполнен анализ динамики самосознания и самоэффективности.

В процессе анализа у самосознания и самоэффективности отмечались статистически значимые изменения ($p < 0,001$) (используемый метод: парный t–критерий Стьюдента).

Был выполнен анализ динамики мотивации и настойчивости.

Анализ показал, что у мотивации и настойчивости отмечались статистически значимые изменения ($p < 0,001$) (используемый метод: парный t–критерий Стьюдента).

Был проведен анализ динамики мобилизации ресурсов.

Проведенный анализ показал, что у мобилизации ресурсов отмечались статистически значимые изменения ($p < 0,001$) (используемый метод: парный t–критерий Стьюдента).

Был проведен анализ динамики финансовой и экономической грамотности.

Анализ показал, что у финансовой и экономической грамотности отмечались статистически значимые изменения ($p < 0,001$) (используемый метод: критерий Уилкоксона).

Был проведен анализ динамики мобилизации других лиц.

В процессе анализа у мобилизации других лиц отмечались статистически значимые изменения ($p < 0,001$)

Таблица 7. Анализ динамики определения возможностей

Этапы наблюдения				p
Определение возможностей до учебы		Определение возможностей после учебы		
M ± SD	95% ДИ	M ± SD	95% ДИ	
4,69 ± 1,14 (n=25)	4,22 – 5,16	5,38 ± 0,92 (n=25)	5,00 – 5,76	< 0,001*

* – различия показателей статистически значимы (p < 0,05)

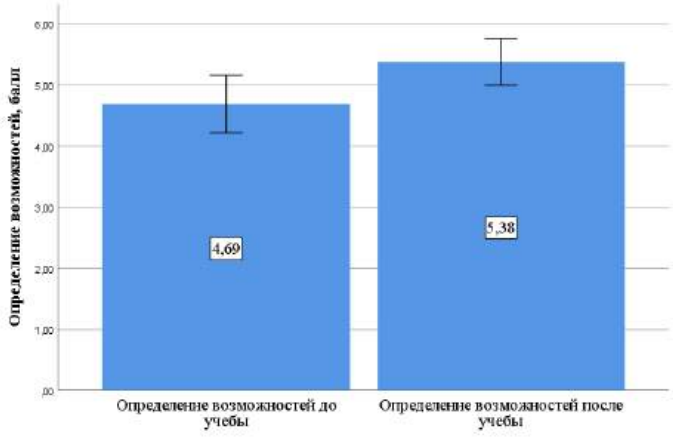


Рисунок 5. Анализ динамики определения возможностей

Таблица 8. Анализ динамики креативности

Этапы наблюдения				p
Креативность до учебы		Креативность после учебы		
M ± SD	95% ДИ	M ± SD	95% ДИ	
3,99 ± 1,47 (n=25)	3,38 – 4,59	4,76 ± 1,29 (n=25)	4,22 – 5,29	< 0,001*

* – различия показателей статистически значимы (p < 0,05)

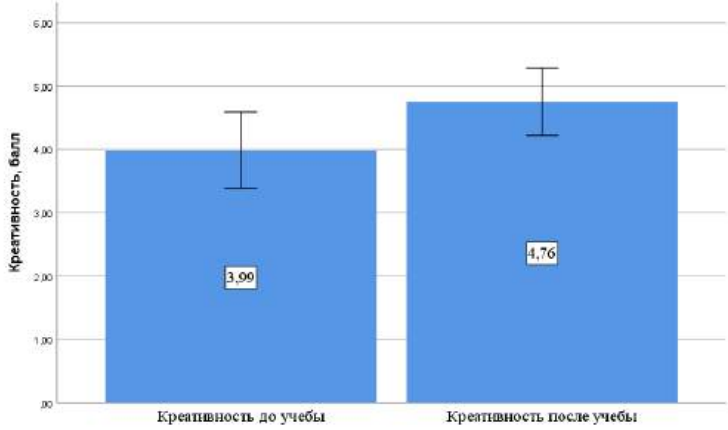


Рисунок 6. Анализ динамики креативности

Таблица 9. Анализ динамики видения

Этапы наблюдения				p
Видение до учебы		Видение после учебы		
Me	$Q_1 - Q_3$	Me	$Q_1 - Q_3$	
2,00 (n=25)	1,66 – 4,00	3,66 (n=25)	2,66 – 5,00	< 0,001*

* — различия показателей статистически значимы ($p < 0,05$)

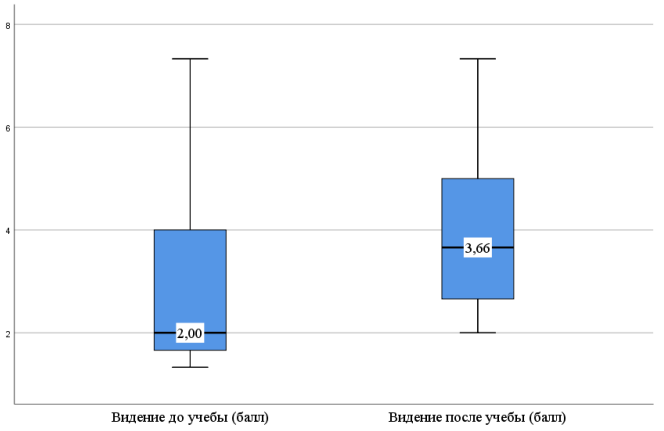


Рисунок 7. Анализ динамики видения

Таблица 10. Анализ динамики самосознания и самоэффективности

Этапы наблюдения				p
Самосознание и самоэффективность до учебы		Самосознание и самоэффективность после учебы		
M ± SD	95% ДИ	M ± SD	95% ДИ	
3,31 ± 1,08 (n=25)	2,86 – 3,76	4,19 ± 0,98 (n=25)	3,78 – 4,59	< 0,001*

* — различия показателей статистически значимы ($p < 0,05$)

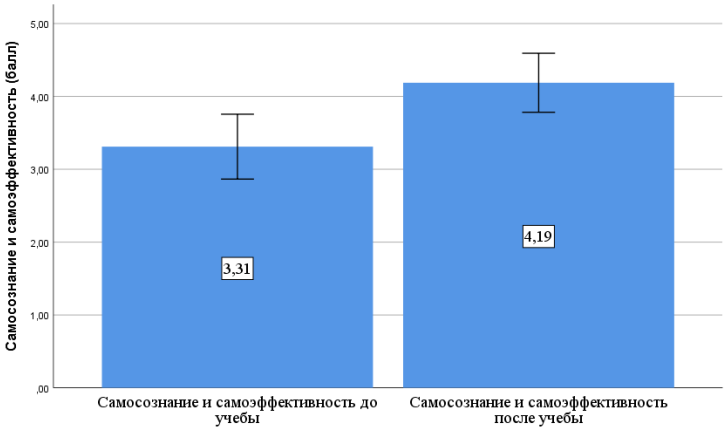


Рисунок 8. Анализ динамики самосознания и самоэффективности

Таблица 11 – Анализ динамики мотивации и настойчивости

Этапы наблюдения				p
Мотивация и настойчивость до учебы		Мотивация и настойчивость после учебы		
M ± SD	95% ДИ	M ± SD	95% ДИ	
4,10 ± 1,23 (n=25)	3,59 – 4,61	4,79 ± 1,07 (n=25)	4,35 – 5,24	< 0,001*

* – различия показателей статистически значимы ($p < 0,05$)

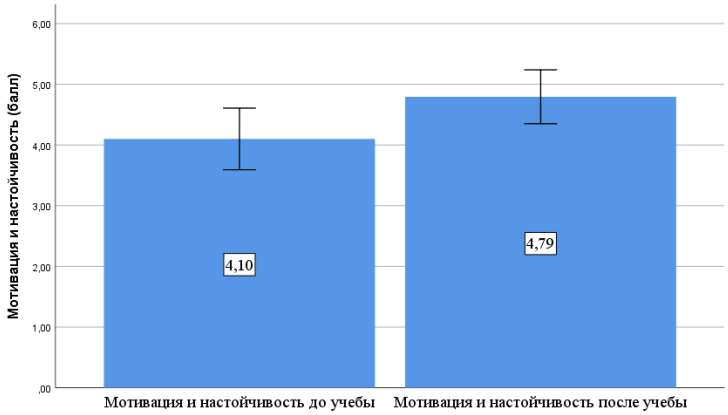


Рисунок 7. Анализ динамики видения

Таблица 12 – Анализ динамики мобилизации ресурсов

Этапы наблюдения				p
Мобилизация ресурсов до учебы		Мобилизация ресурсов после учебы		
M ± SD	95% ДИ	M ± SD	95% ДИ	
3,04 ± 1,46 (n=25)	2,44 – 3,64	3,99 ± 1,26 (n=25)	3,47 – 4,51	< 0,001*

* – различия показателей статистически значимы ($p < 0,05$)

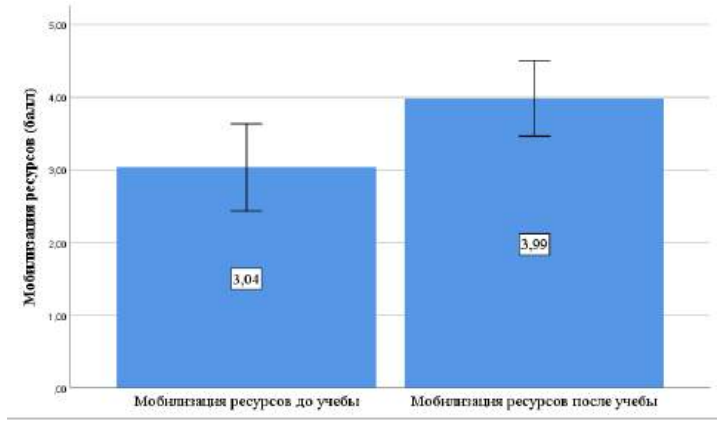


Рисунок 10 – Анализ динамики мобилизации ресурсов

Таблица 13 – Анализ динамики финансовой и экономической грамотности

Этапы наблюдения				p
Финансовая и экономическая грамотность до учебы		Финансовая и экономическая грамотность после учебы		
Me	$Q_1 - Q_3$	Me	$Q_1 - Q_3$	
2,75 (n=25)	2,00 – 3,25	4,00 (n=25)	3,00 – 4,75	< 0,001*

* — различия показателей статистически значимы ($p < 0,05$)

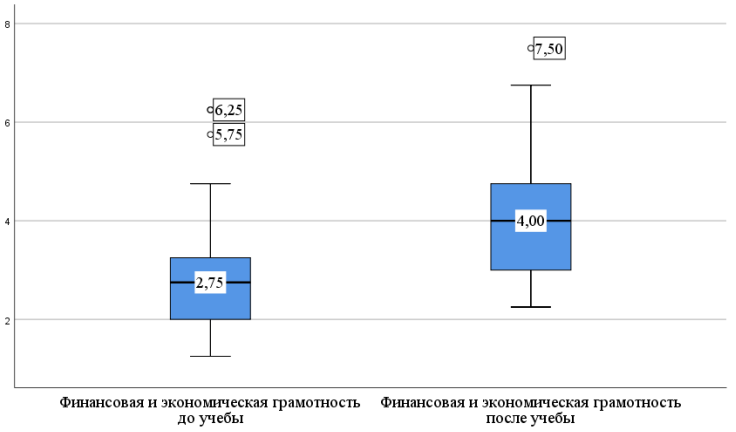


Рисунок 11 — Анализ динамики финансовой и экономической грамотности

Таблица 14 – Анализ динамики мобилизации других лиц

Этапы наблюдения				p
Мобилизация других лиц до учебы		Мобилизация других лиц после учебы		
Me	$Q_1 - Q_3$	Me	$Q_1 - Q_3$	
3,50 (n=25)	2,75 – 4,75	4,50 (n=25)	3,50 – 5,33	< 0,001*

* — различия показателей статистически значимы ($p < 0,05$)

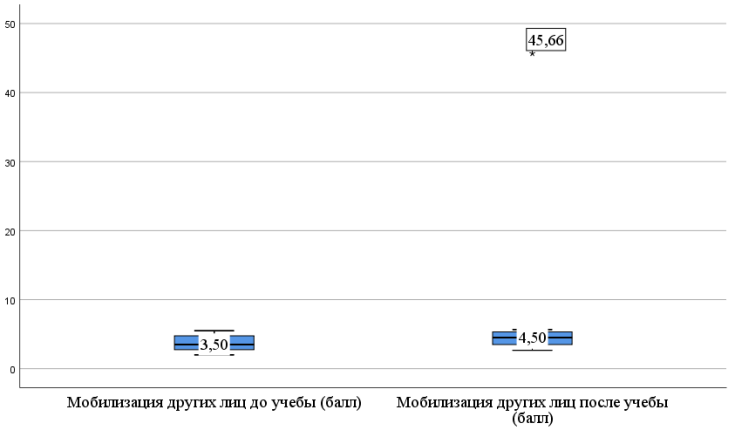


Рисунок 12 — Анализ динамики мобилизации других лиц

Таблица 15 – Анализ динамики принятия инициативы на себя

Этапы наблюдения				p
Принятие инициативы на себя до учебы		Принятие инициативы на себя после учебы		
Me	$Q_1 - Q_3$	Me	$Q_1 - Q_3$	
3,33 (n=25)	2,16 – 5,00	4,66 (n=25)	4,00 – 5,66	< 0,001*

* – различия показателей статистически значимы ($p < 0,05$)

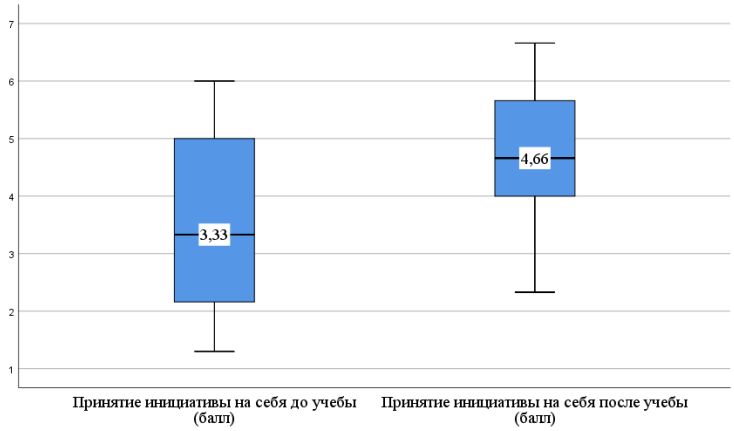


Рисунок 13 – Анализ динамики принятия инициативы на себя

Таблица 16 – Анализ динамики планирования и управления

Этапы наблюдения				p
Планирование и управление до учебы		Планирование и управление после учебы		
Me	$Q_1 - Q_3$	Me	$Q_1 - Q_3$	
3,42 (n=24)	2,16 – 4,00	4,00 (n=24)	3,38 – 4,66	< 0,001*

* – различия показателей статистически значимы ($p < 0,05$)

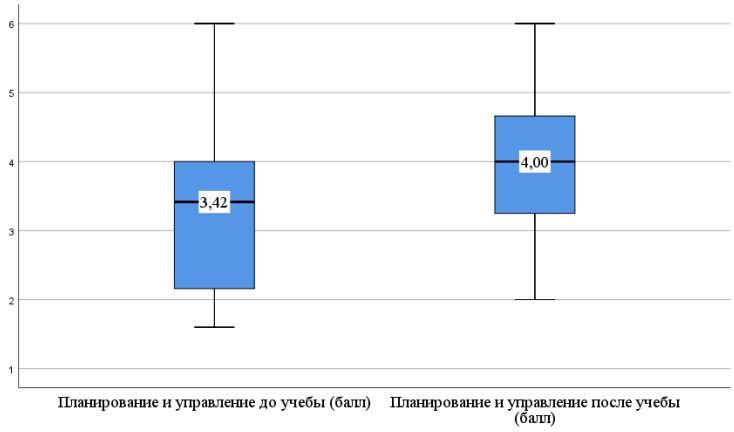


Рисунок 14– Анализ динамики планирования и управления

Таблица 17 – Анализ динамики преодоления барьеров, связанных с неоднозначностью, неопределенностью и рисками

Этапы наблюдения				p
Преодоление барьеров, связанных с неоднозначностью, неопределенностью и рисками до учебы		Преодоление барьеров, связанных с неоднозначностью, неопределенностью и рисками после учебы		
M ± SD	95% ДИ	M ± SD	95% ДИ	
3,38 ± 1,41 (n=24)	2,78 – 3,98	4,20 ± 1,09 (n=24)	3,74 – 4,66	< 0,001*

* — различия показателей статистически значимы ($p < 0,05$)

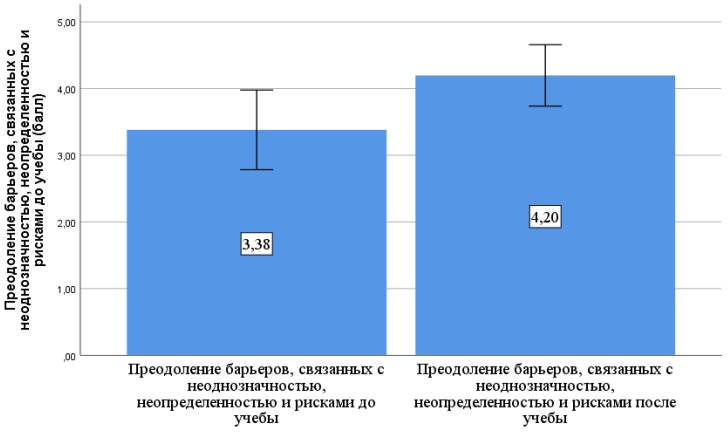


Рисунок 15 — Анализ динамики преодоления барьеров, связанных с неоднозначностью, неопределенностью и рисками

Таблица 18 – Анализ динамики сотрудничества с другими

Этапы наблюдения				p
Сотрудничество с другими до учебы		Сотрудничество с другими после учебы		
Me	$Q_1 - Q_3$	Me	$Q_1 - Q_3$	
2,83 (n=23)	2,00 – 3,75	3,83 (n=23)	3,05 – 4,58	< 0,001*

* — различия показателей статистически значимы ($p < 0,05$)

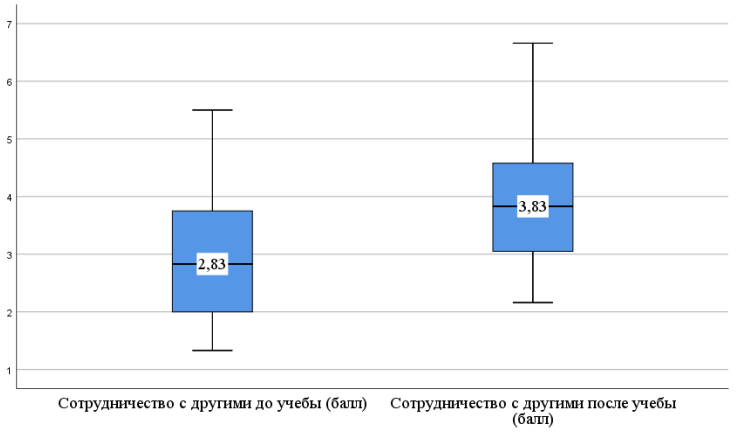


Рисунок 16 — Анализ динамики сотрудничества с другими

Таблица 19 – Анализ динамики обучения на опыте

Этапы наблюдения				p
Обучение на опыте до учебы		Обучение на опыте после обучения		
M ± SD	95% ДИ	M ± SD	95% ДИ	
3,89 ± 1,13 (n=23)	3,40 – 4,37	4,70 ± 1,05 (n=23)	4,24 – 5,15	< 0,001*

* – различия показателей статистически значимы (p < 0,05)

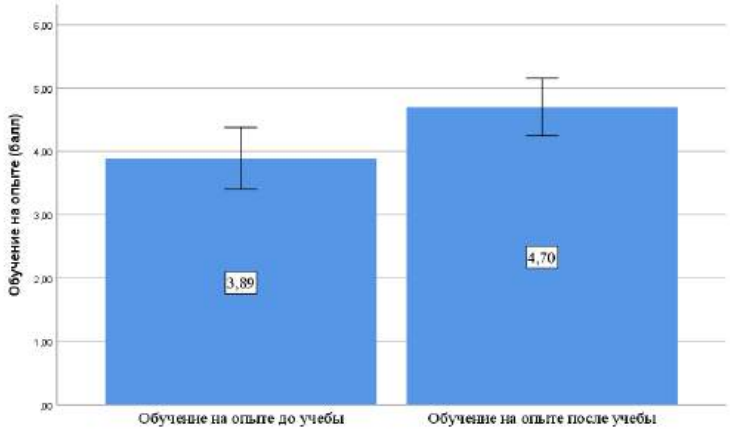


Рисунок 17 – Анализ динамики обучения на опыте

(используемый метод: критерий Уилкоксона).

Был проведен анализ динамики принятия инициативы на себя.

Анализ показал, что у принятия инициативы на себя отмечались статистически значимые изменения (p < 0,001) (используемый метод: критерий Уилкоксона).

Был выполнен анализ динамики планирования и управления.

Проведенный анализ показал, что у планирования и управления отмечались статистически значимые изменения (p < 0,001) (используемый метод: критерий Уилкоксона).

Был выполнен анализ динамики преодоления барьеров, связанных с неоднозначностью, неопределенностью и рисками.

Анализ показал, что у преодоления барьеров, связанных с неоднозначностью, неопределенностью и рисками отмечались статистически значимые изменения (p < 0,001) (используемый метод: парный t–критерий Стьюдента).

Был выполнен анализ динамики сотрудничества с другими.

Анализ показал, что у сотрудничества с другими отмечались статистически значимые изменения (p < 0,001) (используемый метод: критерий Уилкоксона).

Был проведен анализ динамики обучения на опыте.

В процессе анализа у обучения на опыте отмечались статистически значимые изменения (p < 0,001) (используемый метод: парный t–критерий Стьюдента).

Общий вывод из проведенного анализа по группе «прошли обучение», показывает, что программа обучения оказала значительное влияние на повышение общего показателя, что подтверждается как статистической значимостью изменений, так и улучшением средних значений после учебы.

В частности, значительное повышение наблюдается в изменении таких предпринимательских компетенциях, как

«самосознание и самоэффективность», «мотивация и настойчивость», а также в «способности к мобилизации ресурсов» и «сотрудничеству с другими». Это свидетельствует о том, что обучение способствует не только развитию когнитивных и творческих способностей, но и улучшению личной эффективности, уверенности и готовности к взаимодействию с другими людьми в рамках предпринимательской деятельности.

Кроме того, улучшения затронули и более специфические компетенции, такие как «финансовая грамотность», «планирование и преодоление неопределенности», что подтверждает комплексный эффект обучения на все аспекты предпринимательской деятельности. В целом, можно сделать вывод, что прошедшие обучение участники значительно улучшили свою предпринимательскую подготовленность, что, вероятно, повысит их способности к реализации бизнес-идей и преодолению вызовов в предпринимательской среде.

Основные положения

1. Предпринимательские компетенции творческих людей изобразительного и декоративно-прикладного искусства поддаются целенаправленному развитию посредством специализированного обучения на основе рамки EntreComp.

2. После прохождения образовательной программы зафиксировано статистически значимое повышение общего уровня предпринимательских компетенций ($p < 0{,}001$).

3. Наиболее выраженные изменения выявлены в сферах самосознания и самоэффективности, мотивации и настойчивости, мобилизации ресурсов, финансовой грамотности и сотрудничества.

4. Рамка EntreComp продемонстрировала методологическую применимость как инструмент диагностики и формирования предпринимательского потенциала в сфере искусства Центральной Азии.

5. Развитие предпринимательских компетенций способствует профессиональной устойчивости и повышению адаптивности творческих людей в условиях нестабильной занятости и самозанятости.

6. Полученные результаты обосновывают необходимость интеграции предпринимательского образования в систему подготовки и повышения квалификации специалистов творческих профессий региона.

Заключение

Исследуя текущую, самомотивированную деятельность, называемую фрилансером или самозанятостью, в данной статье экспериментального анализа на основе количественного метода, автор использовал инструментарий для измерения предпринимательских компетенций, которые изложены в Рамках предпринимательства Европейской комиссии (EntreComp). Структура EntreComp предлагает набор навыков для развития предпринимательских компетенций, которые позволяют творческим людям действовать и трансформировать идеи и возможности в ценность устойчивым образом. Это исследование имеет важные практические последствия, поскольку оно заполняет пробел в конкретных инструментах для оценки самовосприятия предпринимательских компетенций в Центральной Азии. Результаты представляют доказательства факторной структуры и внутренней согласованности опросника EntreComp, который является простой и полезной самооценкой для творческих людей с высокими предпринимательскими компетенциями.

На основе результатов этой работы и проблем в продвижении образования в области предпринимательства в сфере искусств автор пришел к выводам: что:

1. Сравнив предпринимательские компетенции в трех группах Общее значение (до учебы) близки между собой. Это говорит о том, что до начала учебы различий между группами по этому показателю нет.

2. Учебный процесс положительно влияет на развитие предпринимательских компетенций, но в некоторых компетенциях были более выражены изменения, чем в других, что может указывать на разные темпы и характер развития этих навыков у участников.

3. При сравнении группы «прошли обучение» результаты показали, что общее значение существенно улучшилось после прохождения учебы. Среднее значение до учебы составило 53,25 $\pm$ 12,10, в то время как после учебы оно увеличилось до 66,74 $\pm$ 11,54, что свидетельствует о значительном положительном эффекте учебной программы.

Экспериментальный анализ рассматривает и поднимает несколько важных вопросов о 15 компетенциях, предложенных Европейской комиссией в рамках модели EntreComp. Эти вопросы касаются как общей важности этих компетенций, так и их воспринимаемой полезности. Предпринимательские компетенции являются непрерывным процессом, который требует регулярной оценки индивидуальных навыков и способностей. Этот процесс должен сочетаться с обучением, направленным на развитие конкретных компетенций и на основе выявленных потребностей.

Список источников

Peneva, Gabriela, and Ognyan Andreev. "Assessing Bulgarian Smes'Maturity For Industry 4.0 Implementing–The Case of "Montana hydraulics" LTD." *Strategies for Policy in Science & Education/Strategii na Obrazovatelnata i Nauchnata Politika*, 31, 2023.

Ericsson, Daniel. "A sanctuary for reflection and debate: Introducing Art, Culture & Entrepreneurship." *Art, Culture & Entrepreneurship*, 1.1, 2023, pp. 1–6.

Margherita, Bacigalupo, et al. "EntreComp: The Entrepreneurship Competence Framework." 2016.

Yordanov, Daniel. "Toolkit For Assessing Entrepreneurial Competences Among Learners." *Strategies for Policy in Science & Education/Strategii na Obrazovatelnata i Nauchnata Politika,* 31, 2023.

Ellmeier, Andrea. "Cultural entrepreneurialism: On the changing relationship between the arts, culture and employment1." *The international journal of cultural policy*, 9.1, 2003, pp. 3–16.

Kolsteeg, Johan. "Situated cultural entpreneurship." *Artivate*, 2.1, 2013, pp. 3–13.

Gold, Sonia S. "Cultural Economics and Cultural Policies edited by Alan Peacock and Ilde Rizzo, Kluwer." *Academic Publishers, Dordrecht,* Boston, London, 1994, pp. 184.

Towse, Ruth. "Copyright and Artists: A View from Cultural Economics." *Recent Trends in the Economics of Copyright,* 224.4, 2008, p. 236.

Karhunen, Juha, Petteri Pajunen, and Erkki Oja. "The nonlinear PCA criterion in blind source separation: Relations with other approaches." *Neurocomputing*, 22.1-3, 1998, pp. 5–20.

Towse, Ruth. "Economics of training artists." *Contributions to economic analysis*, 237, 1996, pp. 303–330.

Towse, Ruth. "Copyright and artists: a view from cultural economics." *Journal of economic surveys,* 20.4, 2006, pp. 567–585.

Blackwell, Alison, et al. "Transforming work experience in higher education." *British Educational research journal*, 27.3, 2001, pp. 269–285.

Baines, Sue, and Liz Robson. "Being self-employed or being enterprising? The case of creative work for the media industries." *Journal of Small Business and Enterprise Development,* 8.4, 2001, pp. 349–362.

Storey, Veda S., et al. "Generative Artificial Intelligence." *Information Systems Frontiers,* 2025, p.2.

Eckey, Hans Friedrich, et al. *Multivariate statistik*. Springer-Verlag, 2002.

Shelepa, AS, et al. *Formation of the organizational and economic mechanism for the development of the agricultural sector of the Far East (methodological recommendations),*" 2008.

Künstler eV, Bundesverband Bildender Künstlerinnen. "Die wirtschaftliche und soziale situation Bildender Künstlerinnen und Künstler., Ergebnisse BBK Umfrage 2011 (The economic and social situation of fine artists: the results of the BBK survey 2011)." *Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler eV, Berlin*, 2011.

Casacuberta, Carlos, and Néstor Gandelman. "Multiple job holding: the artist's labour supply approach." *Applied Economics*, 44.3, 2012, pp. 323–337.

Hill, Donna J., et al. "An investigation of visualization and documentation strategies in services advertising." *Journal of Service Research*, 7.2, 2004, pp. 155–166.

Bridgstock, Ruth Sarah. *Success in the protean career: A predictive study of professional artists and tertiary arts graduates*. Diss. Queensland University of Technology, 2007.

Alper, Neil O., and Gregory H. Wassall. "Artists' careers and their labor markets." *Handbook of the Economics of Art and Culture,* 1, 2006, pp. 813–864.

Harvey, Lee, and Alison Blackwell. "Gender bias in incomes of UK art and design graduates." *Industry and Higher Education*, 13.5, 1999, 323–329.

Menger, Pierre-Michel. "Artistic labor markets and careers." *Annual review of sociology,* 25.1, 1999, pp. 541–574.

Menger, Pierre-Michel. "Artistic labor markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management." *Handbook of the Economics of Art and Culture*, 1, 2006, pp. 765–811.

Robinson, Michael D., and Sarah S. Montgomery. "The time allocation and earnings of artists." *Industrial Relations: A Journal of Economy and Society*, 39.3, 2000, pp. 525–534.

Billet, Guillaume, et al. "High morphological variation of vestibular system accompanies slow and infrequent locomotion in three-toed sloths." *Proceedings of the Royal Society, B: Biological Sciences,* 279.1744, 2012, pp. 3932-3939.

Karhunen, Paula, and Kaija Rensujeff. *Taidealan koulutus ja työmarkkinat: Ammatillisen koulutuksen määrä ja valmistuneiden sijoittuminen.* Taiteen keskustoimikunta, 2006.

Beckman, Gary D., and Linda Essig. "Arts entrepreneurship: A conversation." *Artivate*, 1.1, 2012, pp. 1–8.

Brown, Sally. "Assessment for learning." *Learning and teaching in higher education,* 1, 2005, pp. 81–89.

Aljuwaiber, Abobakr. "Entrepreneurship research in the Middle East and North Africa: trends, challenges, and sustainability issues." *Journal of Entrepreneurship in Emerging Economies*, 13.3, 2021, pp. 380–426.

Iglesias-Sánchez, et al. "Training entrepreneurial competences with open innovation paradigm in higher education." *Sustainability,* 11.17, 2019, pp. 4689

Ivanov, Yevgenyi. A., and N. M. Morozov. "The main provisions of the strategy for the development of mechanization and automation of animal husbandry." *Machinery and Technology in Animal Husbandry*, 2 (18), 2015, 4–12.

References

Peneva, Gabriela, and Ognyan Andreev. "Assessing Bulgarian Smes'Maturity For Industry 4.0 Implementing–The Case of "Montana hydraulics" LTD." *Strategies for Policy in Science & Education/Strategii na Obrazovatelnata i Nauchnata Politika*, 31, 2023.

Ericsson, Daniel. "A sanctuary for reflection and debate: Introducing Art, Culture & Entrepreneurship." *Art, Culture & Entrepreneurship*, 1.1, 2023, pp. 1–6.

Margherita, Bacigalupo, et al. "EntreComp: The Entrepreneurship Competence Framework." 2016.

Yordanov, Daniel. "Toolkit For Assessing Entrepreneurial Competences Among Learners." *Strategies for Policy in Science & Education/Strategii na Obrazovatelnata i Nauchnata Politika,* 31, 2023.

Ellmeier, Andrea. "Cultural entrepreneurialism: On the changing relationship between the arts, culture and employment1." *The international journal of cultural policy*, 9.1, 2003, pp. 3–16.

Kolsteeg, Johan. "Situated cultural entpreneurship." *Artivate*, 2.1, 2013, pp. 3–13.

Gold, Sonia S. "Cultural Economics and Cultural Policies edited by Alan Peacock and Ilde Rizzo, Kluwer." *Academic Publishers, Dordrecht,* Boston, London, 1994, pp. 184.

Towse, Ruth. "Copyright and Artists: A View from Cultural Economics." *Recent Trends in the Economics of Copyright,* 224.4, 2008, p. 236.

Karhunen, Juha, Petteri Pajunen, and Erkki Oja. "The nonlinear PCA criterion in blind source separation: Relations with other approaches." *Neurocomputing*, 22.1-3, 1998, pp. 5–20.

Towse, Ruth. "Economics of training artists." *Contributions to economic analysis*, 237, 1996, pp. 303–330.

Towse, Ruth. "Copyright and artists: a view from cultural economics." *Journal of economic surveys,* 20.4, 2006, pp. 567–585.

Blackwell, Alison, et al. "Transforming work experience in higher education." *British Educational research journal*, 27.3, 2001, pp. 269–285.

Baines, Sue, and Liz Robson. "Being self-employed or being enterprising? The case of creative work for the media industries." *Journal of Small Business and Enterprise Development,* 8.4, 2001, pp. 349–362.

Storey, Veda S., et al. "Generative Artificial Intelligence." *Information Systems Frontiers,* 2025, p.2.

Eckey, Hans Friedrich, et al. *Multivariate statistik*. Springer-Verlag, 2002.

Shelepa, AS, et al. *Formation of the organizational and economic mechanism for the development of the agricultural sector of the Far East (methodological recommendations),*" 2008.

Künstler eV, Bundesverband Bildender Künstlerinnen. "Die wirtschaftliche und soziale situation Bildender Künstlerinnen und Künstler., Ergebnisse BBK Umfrage 2011 (The economic and social situation of fine artists: the results of the BBK survey 2011)." *Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler eV, Berlin*, 2011.

Casacuberta, Carlos, and Néstor Gandelman. "Multiple job holding: the artist's labour supply approach." *Applied Economics*, 44.3, 2012, pp. 323–337.

Hill, Donna J., et al. "An investigation of visualization and documentation strategies in services advertising." *Journal of Service Research*, 7.2, 2004, pp. 155–166.

Bridgstock, Ruth Sarah. *Success in the protean career: A predictive study of professional artists and tertiary arts graduates*. Diss. Queensland University of Technology, 2007.

Alper, Neil O., and Gregory H. Wassall. "Artists' careers and their labor markets." *Handbook of the Economics of Art and Culture,* 1, 2006, pp. 813–864.

Harvey, Lee, and Alison Blackwell. "Gender bias in incomes of UK art and design graduates." *Industry and Higher Education*, 13.5, 1999, 323–329.

Menger, Pierre-Michel. "Artistic labor markets and careers." *Annual review of sociology,* 25.1, 1999, pp. 541–574.

Menger, Pierre-Michel. "Artistic labor markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management." *Handbook of the Economics of Art and Culture*, 1, 2006, pp. 765–811.

Robinson, Michael D., and Sarah S. Montgomery. "The time allocation and earnings of artists." *Industrial Relations: A Journal of Economy and Society*, 39.3, 2000, pp. 525–534.

Billet, Guillaume, et al. "High morphological variation of vestibular system accompanies slow and infrequent locomotion in three-toed sloths." *Proceedings of the Royal Society, B: Biological Sciences,* 279.1744, 2012, pp. 3932-3939.

Karhunen, Paula, and Kaija Rensujeff. *Taidealan koulutus ja työmarkkinat: Ammatillisen koulutuksen määrä ja valmistuneiden sijoittuminen.* Taiteen keskustoimikunta, 2006.

Beckman, Gary D., and Linda Essig. "Arts entrepreneurship: A conversation." *Artivate*, 1.1, 2012, pp. 1–8.

Brown, Sally. "Assessment for learning." *Learning and teaching in higher education,* 1, 2005, pp. 81–89.

Aljuwaiber, Abobakr. "Entrepreneurship research in the Middle East and North Africa: trends, challenges, and sustainability issues." *Journal of Entrepreneurship in Emerging Economies*, 13.3, 2021, pp. 380–426.

Iglesias-Sánchez, et al. "Training entrepreneurial competences with open innovation paradigm in higher education." *Sustainability,* 11.17, 2019, pp. 4689

Ivanov, Yevgenyi. A., and N. M. Morozov. "The main provisions of the strategy for the development of mechanization and automation of animal husbandry." *Machinery and Technology in Animal Husbandry*, 2 (18), 2015, 4–12.

Yurt, Alesya

Bass director) Aaartist (Liestal, Switzerland), Poland Economics and Business University (Warsaw, Poland)

MEASURING ENTREPRENEURIAL COMPETENCIES OF CREATIVE PEOPLE OF FINE AND APPLIED ARTS IN CENTRAL ASIA BASED ON THE ENTRECOMP FRAMEWORK

Abstract. This study examines the entrepreneurial competencies of creative professionals in the fields of fine arts and decorative and applied arts in Central Asia, based on the European Commission's EntreComp framework. The relevance of the research is determined by the growing prevalence of self-employment and employment instability in the arts sector, which necessitates the development of sustainable entrepreneurial skills.

The aim of the study was to identify quantitative changes in entrepreneurial competencies among creative professionals following participation in a specialized educational program. The objectives were to: assess the baseline level of the 15 EntreComp competencies; develop and validate a self-assessment instrument; conduct a comparative pre- and post-training analysis; and identify statistically significant changes.

The methodology was based on a quantitative experimental design involving 62 respondents from Kazakhstan, Kyrgyzstan, and Uzbekistan, of whom 25 completed the training program "Development of Entrepreneurial Competencies in the Context of Contemporary Art Business." The study employed descriptive statistics, one-way analysis of variance (ANOVA) with Tukey's post hoc test, the Kruskal–Wallis test, the Wilcoxon signed-rank test, and the paired Student's t-test. Statistical analysis was performed using SPSS v.29.0 at a significance level of $p < 0.05$.

The results demonstrated a statistically significant increase in the overall entrepreneurial competency score (from 53.25 ± 12.10 to 66.74 ± 11.54; $p < 0.001$). Significant improvements were observed across all 15 competencies, particularly in self-awareness and self-efficacy, motivation and perseverance, mobilizing resources, financial literacy, and collaboration.

Overall, the training program had a comprehensive positive impact on the development of entrepreneurial competencies among creative professionals, confirming the effectiveness of the EntreComp framework as a robust tool for assessing and fostering entrepreneurial capacity in the arts sector of Central Asia.

Keywords: Entrepreneurial competencies; EntreComp; creative professionals; fine arts; decorative and applied arts; art business; self-employment; entrepreneurship education; Central Asia; creative economy.

Cite: Yurt, Alesya. "Measuring entrepreneurial competencies of creative people of fine and applied arts in Central Asia based on the entrecomp framework." *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol. 11, No. 1, 2026, pp. 404–433, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1136

The author have read and approved the final version of the manuscript and declare that there is no conflict of interest.

Юрт Алеся

Бас директор) Aartist (Листаль, Швейцария), Польша экономика және бизнес университеті (Варшава, Польша)

ENTRECOMP ҚҰРЫЛЫМЫ НЕГІЗІНДЕ ОРТАЛЫҚ АЗИЯНЫҢ БЕЙНЕЛЕУ ЖӘНЕ СӘНДІК-ҚОЛДАНБАЛЫ ӨНЕР САЛАСЫНДАҒЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ АДАМДАРЫНЫҢ КӘСІПКЕРЛІК ҚҰЗЫРЕТТІЛІКТЕРІН ӨЛШЕУ

Аңдатпа. Бұл зерттеу Еуропалық комиссияның EntreComp шеңберін қолдана отырып, Орталық Азияның бейнелеу және сәндік-қолданбалы өнеріндегі шығармашылық адамдарының кәсіпкерлік құзыреттіліктерін өлшеуге арналған. Зерттеудің өзектілігі өнердегі өзін-өзі жұмыспен қамтудың және жұмыс орнының тұрақсыздығының артуында жатыр, бұл тұрақты кәсіпкерлік дағдыларды дамытуды талап етеді. Зерттеудің мақсаты мамандандырылған білім беру бағдарламасын аяқтағаннан кейін шығармашылық адамдар арасындағы кәсіпкерлік құзыреттіліктеріндегі сандық өзгерістерді анықтау болды. *Мақсаттарға* мыналар кірді: EntreComp 15 құзыреттілігінің бастапқы деңгейін бағалау; өзін-өзі бағалау құралын әзірлеу және тестілеу; оқытуға дейін және одан кейін салыстырмалы талдау жүргізу; статистикалық маңызды өзгерістерді анықтау. *Әдістеме* Қазақстан, Қырғызстан және Өзбекстаннан келген 62 респонденттің қатысуымен сандық эксперименттік дизайнға негізделген, олардың 25-і «Қазіргі заманғы өнер бизнесі контексінде кәсіпкерлік құзыреттіліктерді дамыту» бағдарламасы бойынша оқудан өтті. Сипаттамалық статистика әдістері, бір факторлы дисперсиялық талдау (ANOVA) Тьюкидің апостериорлық критерийімен бірге, Краскел-Уоллис және Уилкоксон критерийлері және жұптастырылған Студенттің t-критерийі қолданылды. Статистикалық өңдеу SPSS v.29.0 бағдарламасында $p < 0,05$ маңыздылық деңгейінде жүргізілді. *Нәтижелер* кәсіпкерлік құзыреттіліктердің жалпы көрсеткішінің статистикалық тұрғыдан айтарлықтай өскенін көрсетті (53,25 ± 12,10-нан 66,74 ± 11,54-ке дейін; $p < 0,001$). Барлық 15 құзыреттілік бойынша, әсіресе өзін-өзі тану және өзін-өзі қамтамасыз ету, мотивация және табандылық, ресурстарды жұмылдыру, қаржылық сауаттылық және ынтымақтастық салаларында айтарлықтай жақсарулар байқалды. Жалпы алғанда, тренинг шығармашылық тұлғалар арасында кәсіпкерлік құзыреттіліктердің дамуына кешенді оң әсер етті, бұл EntreComp құрылымының Орталық Азиядағы өнердегі кәсіпкерлік әлеуетті бағалау және дамыту құралы ретіндегі тиімділігін растады.

Түйін сөздер: кәсіпкерлік құзыреттіліктер; EntreComp; шығармашылық тұлғалар; бейнелеу өнері; сәндік-қолданбалы өнер; өнер бизнесі; өзін-өзі жұмыспен қамту; кәсіпкерлік білім беру; Орталық Азия; шығармашылық экономика.

Дәйексөз: Юрт, Алеся. «Entrecomp құрылымы негізінде Орталық Азияның бейнелеу және сәндік-қолданбалы өнер саласындағы шығармашылық адамдарының кәсіпкерлік құзыреттіліктерін өлшеу». *Central Asian Journal of Art Studies,* Vol. 11, No. 1, 2026, pp. 404–433, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1136

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

Автор туралы мәлімет:

Алеся Ю. Юрт – «Aaartist» компаниясының атқарушы директоры, мәдени менеджмент және өнер магистрі (Рим бизнес мектебі және Валенсия халықаралық университеті), Базель университетінің PhD докторанты (2024 жылдан бастап)
(Listal, Швейцария)

Сведения об авторе:

Алеся Ю. Юрт – исполнительный директор компании «Aaartist», магистр культурного менеджмента и искусства (Листал/ Швейцария), PhD докторант в Университете Базель (Швейцария, с 2024 г.)

Information about the author:

Alessya J. Jurt – Chief Executive Officer of "Aaartist" company, Master in Cultural Management and Arts (Italy, Rom. Rom business school and Universidad Internacional de Valencia) PhD student(At the moment only registered my studies at the University of Basel, studies will start in 2024. Basel/ Switzerland)

ORCID ID: 0009-0008-1443-6274
E-mail: alessya85@gmx.ch

ҚОСЫМША

78 – 99 **Барокко дәуірінен XX ғасырға дейінгі музыкадағы программалылық туралы түсініктердің эволюциясы**
Әбдірахман Гүлнар, Айдархан Айсұлу

1-кесте: Берлиоз, Лист, Штраус және Малер шығармаларындағы бағдарламалылықтың көріністері

100 – 119 **Заманауи өнердегі жарық музыкасы: дыбыс пен бейненің өзара әрекеттесу модельдері**
Кузбакова Гульнара

1-сурет. «Дыбыс – жарық» сәйкестік матрицасы

1-кесте. Жарық музыкасының даму хронологиясы

2-кесте. Аудиовизуалды синтез модельдерінің тарихи және технологиялық тұрғыдағы типологиясы

2-сурет. Аудиовизуалды синтез модельдері дамуының динамикасы

1-фото. «Нұр Әлем» интерактивті аудиовизуалды моделінің экраны. Астана, 2017

1-QR-код. «Нұр Әлем» сферасындағы проекциялық шоу. Астана, ЭКСПО-2017

120 – 140 **Қазақ және қарақалпақ дәстүрлі киіміндегі ру-тайпалық бірегейліктің визуалдануы (кимешек/киймешек мысалында)**
Шайгозова Жанерке, Құрбанова Земфира

Сурет 1. Албан руының кимешегі. Автор: Тлек Сұлтан. 2018 ж. Фотоның компьютерлік өңделуі: Жанерке Шайгозова.

Сурет 2. Дулат руының кимешегі. Автор: Тлек Сұлтан. 2020 ж. Фотоның компьютерлік өңделуі: Жанерке Шайгозова.

Сурет 3. Тлек Сұлтан коллекциясындағы Суан руының кимешегі. Жетісу өңірі, 1960 ж. Фотоның компьютерлік өңделуі: Жанерке Шайгозова.

Сурет 4. Қызай руының (Haiman тайпасы) кимешегі мен шылауышы. Автор: Тлек Сұлтан. 2024 ж. Фотоның компьютерлік өңделуі: Жанерке Шайгозова.

Сурет 5. Киймешектің алдыңғы көрінісі. И. В. Савицкий атындағы Қарақалпақстан Республикасы Мемлекеттік өнер музейі, Нукус. Фото: Земфира Құрбанова

Сурет 6. Киймешек. И. В. Савицкий атындағы Қарақалпақстан Республикасы Мемлекеттік өнер музейі, Нукус. Фото: Земфира Құрбанова

Сурет 7. Ақ киймешектің алдыңғы көрінісі. И. В. Савицкий атындағы Қарақалпақстан Республикасы Мемлекеттік өнер музейі, Нукус. Фото: Земфира Құрбанова

ҚОСЫМША

181 – 197 **Күмбез әлемнің моделі ретінде: киіз үй мен пантеонның тарихи-сәулеттік және семиотикалық салыстырмалы талдауы**
Нуркушева Ләззат, Ашимова Айбота

1 сурет. «Күмбездің көпқабатты архитектурасы: инженерияның, қабылдаудың және символдық орталықтанудың тоғысуы».

2 сурет. «Орталықтың салыстырмалы архитектуралары: рулық бейнеленуден империялық вертикальдылыққа дейін».

1 кесте. Күмбез функциясының салыстырмалы талдауы: киіз үй және Пантеон.

210 – 227 **Құрақ — қазақстандық этнофутуризм аясындағы тұрақты дизайнның көрнекі нарративі ретінде**
Жангужинова Меруерт

Сурет 1. М. Дудин. Әйелдер мен балалар. Қазақтар. Қазақстан, Семей облысы, 1899 жыл.

Сурет 2. В.В. Верещагин (1842–1904) Екі дәруіш, инициалдарымен белгіленген.

Схема 1. Қазақ этнофутуризмі контексіндегі тұрақты дизайнның көрнекі баяндауы (құрақ мысалында).

Суреттер – 3,4,5. Қазіргі қазақстандық дизайнерлер және құрақтың сәндік контексі.

Сурет 6. Қазақстандық дизайнерлердің құрақ техникасындағы заманауи киімдері.

228 – 247 **Қазақстанның креативті индустрия жүйесіндегі монументалды мүсіні: эстетика, экономика және әлеуметтік әсерлер**
Әбділдаев Талғат, Мұқанов Мәлік

1 сурет. «Надэс». Жауме Пленса

2 сурет. «Бәйтерек». Рүстембеков Ақмұрза.

3 сурет. «Кенесары-хан». Нұрлан Далбай.

4 сурет. «Жеміс ұстап отырған әйел». Фернандо Ботеро.

1 кесте. Қазақстандағы монументалды мүсіннің негізгі бағыттары

ҚОСЫМША

248 – 265 **Қазақстандық киноөндірістегі музыкалық контент пен құқықтарды басқарудың продюсерлік тетіктері**
Асқар Аңсар, Молдашева Анар

1-сурет – Музыкалық құқықтарды басқарудың интеграциялық моделі (шетелдік және отандық дереккөздерді салыстыру негізінде)

2-сурет – Киноөндірістегі музыкалық контент пен құқықтарды басқарудың интеграцияланған продюсерлік моделі.

3-сурет – Қазақстандық киноөндірістегі музыкалық контент пен құқықтарды басқаруды жетілдірудің негізгі бағыттары.

266 – 286 **Арт-менеджмент креативті индустрияларды дамыту механизмі ретінде**
Тоқпан Арман, Скаков Ермек

1-кесте. Қазақстан Республикасындағы креативті индустриялардың даму серпіні (2018–2025 жж.)

2-кесте. Креативті индустриялардың ЖІӨ-ге (жалпы ішкі өнімге) қосқан үлесін салыстыру (таңдалған елдер бойынша, %)

3-кесте. Қазақстандағы креативті индустриялар дамуының нысаналы және нақты көрсеткіштерін салыстыру

348 – 367 **Арал теңізінің кинобейнесіндегі эко-дискурс: «Қырық бірінші» және «Ине» фильмдерін кинооператорлық талдау**
Аспандиярқызы Гаухар, Жұмасеитова Гульнар.

Сурет 1. «Қырық бірінші» фильмінен кадр (1956, режиссері Григорий Чухрай, операторы Сергей Урусевский)

Сурет 2. «Қырық бірінші» фильмінен кадр (1956, режиссері Григорий Чухрай, операторы Сергей Урусевский)

Сурет 3. «Қырық бірінші» фильмінен кадр (1956, режиссері Григорий Чухрай, операторы Сергей Урусевский)

Сурет 4. «Ине» фильмінен кадр (1988, режиссері Рашид Нұғманов, операторы Мұрат Нұғманов)

Сурет 5. «Ине» фильмінен кадр (1988, режиссері Рашид Нұғманов, операторы Мұрат Нұғманов)

ҚОСЫМША

368 – 384 **Полифония және meta-immersion: қазіргі деректі кинодағы монтаж стратегиялары**
Қаиржан Арман, Смаилова Инна

1-кесте: Монтаждың деңгей бойынша салыстырмалы талдауы (Human және Сократтар)

385 – 403 **Эстрадалық-музыкалық орындаушылықтағы құндылық аспектілері мен олардың маңызы**
Кайсиди Георгиевич, Колесникова Галина

1-кесте. Эстрадалық вокалға оқытудағы құндылық аспектілерін қолданудың компоненттік-құрылымдық моделі.

404 – 433 **Entrecomp құрылымы негізінде Орталық Азияның бейнелеу және сәндік-қолданбалы өнер саласындағы шығармашылық адамдарының кәсіпкерлік құзыреттіліктерін өлшеу**
Юрт Алеся

1-кесте. EntreComp прогресс моделі

2-кесте – Зерттеу мәртебесі бойынша сандық айнымалылардың сипаттамалық статистикасы

3-кесте – Сандық айнымалылардың сипаттамалық статистикасы

1-сурет. «Қазіргі заманғы өнер бизнесіндегі кәсіпкерлік құзыреттіліктерді дамыту» курсына дейін және одан кейін кәсіпкерлік құзыреттіліктердегі өзгерістер 4-кесте – Жалпы құндылық динамикасын талдау

2-сурет – Жалпы құндылық динамикасын талдау

3-сурет – Идеяны бағалау динамикасын талдау

4-сурет – Этикалық және ақылға қонымды ойлау динамикасын талдау

5-сурет – Мүмкіндіктерді анықтау динамикасын талдау

6-сурет – Шығармашылық динамикасын талдау

7-сурет – Көру динамикасын талдау

8-сурет – Өзін-өзі тану және өзін-өзі қамтамасыз ету динамикасын талдау

9-сурет – Мотивация мен табандылық динамикасын талдау

10-сурет – Ресурстарды жұмылдыру динамикасын талдау

11-сурет – Қаржылық және экономикалық сауаттылық динамикасын талдау

12 сурет – Басқаларды жұмылдыру динамикасын талдау

ПРИЛОЖЕНИЕ

16 – 32 **Система макамов в казахском айтысе: преемственность традиций и новаторство**
Имангазиева Загипа, Есім Ғарифолла

Таблица 1. Сравнительная музыковедческая характеристика айтысных макамов
Таблица 2. Трансформация айтысного макама в традиционных и современных медиаформатах
Рисунок 1. Музыковедческие признаки, определяющие принадлежность куплета айтыса к макаму толгау
Рисунок 2. Трансформация айтысного макама и национальный музыкальный код

33 – 54 **Кюйши Мухаметжан Тилеуханов: исполнительское искусство и творчество**
Алина Асель, Утегалиева Сауле

Схема 1. Учителя обучавшие Мухаметжана Тилеуханова искусству кюя
Таблица 1. Ритмы и размеры в кюях «Арман-ай» и «Ансаган» Мухаметжана Тилеуханова
Таблица 2. Основные модальные опоры в кюях М.Тилеуханова «Арман-ай» и «Ансаган»

120 – 140 **Визуализация родоплеменной идентичности в казахском и каракалпакском традиционном костюме (на примере кимешек/киймешек)**
Шайгозова Жанерке, Курбанова Земфира

Рисунок 1. Кимешек рода Албан. Автор: Тлек Султан. 2018 г. Компьютерная обработка фото: Жанерке Шайгозова.
Рисунок 2. Кимешек рода Дулат. Автор: Тлек Султан. 2020 г. Компьютерная обработка фото: Жанерке Шайгозова.
Рисунок 3. Кимешек рода Суан из коллекции Тлека Султана. Жетысуский регион, 1960 г. Компьютерная обработка фото: Жанерке Шайгозова.
Рисунок 4. Кимешек и шылауыш рода Кызай (племя Найман). Автор: Тлек Султан. 2024 г. Компьютерная обработка фото: Жанерке Шайгозова.
Рисунок 5. Вид спереди киймешека. Государственный музей искусств Республики Каракалпакстан имени И. В. Савицкого, Нукус. Фото: Земфира Курбанова.
Рисунок 6. Киймешек. Государственный музей искусств Республики Каракалпакстан имени И. В. Савицкого, Нукус. Фото: Земфира Курбанова.
Рисунок 7. Вид спереди белого киймешека. Государственный музей искусств Республики Каракалпакстан имени И. В. Савицкого, Нукус. Фото: Земфира Курбанова.

ПРИЛОЖЕНИЕ

141 – 161 **Интерпретация культурных архетипов антропоморфных и зооморфных образов в средневековой культуре Жетысасара**

Назаров Агабек, Каржаубаева Сангуль

Рисунок 1. Ирригационные системы ущелья Жетиасар

Рисунок 2. Антропоморфные статуэтки, отлитые из бронзы

Рисунок 3. Зооморфные изображения на глиняной посуде

Рисунок 4. Крышка в виде лошади

Рисунок 5. Изображения медведя (барса или волка) на глиняной посуде

Рисунок 6. Изображения голов двух барсов (волков), сделанные из кости

162 – 180 **Принципы проектирования мобильного жилья для чрезвычайных ситуаций в Казахстане**

Минайдар Жәния, Мауленова Гульнара

Рисунок 1. Типы пространственной организации: а) – радиальный тип; б) – линейный тип; в) – кластерный тип.

Источник: автор.

Рисунок 2. Возможные типы пространственной организации (город-сад Хельсинг). Источник: https://www.karresenbrands.com/en/projects/helsinge-nord

Рисунок 3, 3.1. Применение лёгкого стального каркаса и модульное строительство (фото предоставлено компанией Ayrshire Framing). Источник: https://www.specifiedby.com/ayrshire-metal-products

Рисунок 4. Пример метода «каркасного строительства»: процесс возведения с использованием стеновых стоек и балок покрытия. Источник: Light Steel Framing Design and Construction Guide (SCI Publication P402, 2020).

Рисунок 5. Сборка лёгких стальных стеновых панелей на строительной площадке. Источник: Light Steel Framing Design and Construction Guide (SCI Publication P402, 2020).

181 – 197 **Купол как модель мира: историко-архитектурное и семиотическое сравнение юрты и пантеона**

Нуркушева Ляззат Тулеувна, Ашимова Айбота Максаткызы

Рисунок 1. «Многоуровневая архитектура купола: пересечения инженерии, восприятия и символической центрированности».

Рисунок 2. «Сравнительные архитектуры центра: от родового воплощения к имперской вертикальности».

Таблица 1. Сравнительный анализ функциональности купола: юрта и Пантеон.

ПРИЛОЖЕНИЕ

210 – 227 **Құрақ как визуальный нарратив устойчивого дизайна в контексте казахстанского этнофутуризма**

Жангужинова Меруерт

Рисунок 1. М. Дудин. Женщины и дети. Казахи. Казахстан, Семипалатинская область, 1899 год.

Рисунок 2. В.В. Верещагин (1842–1904) Два дервиша.

Схема 1. Визуальный нарратив устойчивого дизайна в контексте казахстанского этнофутуризма (на примере құрақ).

Рисунки – 3,4,5. Современные казахстанские дизайнеры и модный контекст құрақ.

Рисунок 6. Современная одежда в технике құрақ от казахстанских дизайнеров.

228 – 247 **Монументальная скульптура Казахстана в системе креативной индустрии: эстетика, экономика и социальные эффекты**

Абдилдаев Талгат, Муканов Малик

Рисунок 1. «Надэс». Жауме Пленса.

Рисунко 2. «Монумент Байтерек». Рустембеков Акмурза.

Рисунок 3. «Кенесары-хан». Нурлан Далбай.

Рисунок 4. «Сидящая женщина с фруктом». Фернандо Ботеро.

Таблица 1. Основные направления монументальной скульптуры в Казахстане

306 – 327 **Проявления методов перформативного театра в современной режиссуре Казахстана**

Турмаганбет Жансая, Еркебай Анар

Рисунок 1-2. Сцены из спектакля «Чехов. Толстой. Абай. Вишня. Война и мир» режиссера Алибека Омирбековича (фото — из архива театрального фестиваля QIT FEST, Костанай, 2025).

Рисунок 3. В роли Лопахина — актер Эдиль Мекешев. (Фото — из архива театрального фестиваля QIT FEST, Костанай, 2025).

Рисунок 4, 5. В роли Раневской — актриса Айгуль Хамит. (Фото — из архива театрального фестиваля QIT FEST, Костанай, 2025).

APPENDIX

16 – 32 **The maqam system in Kazakh aitys: continuity of tradition and innovation**
Imangaziyeva Zagipa, Yessim Garifolla

Table 1. Comparative Musicological Characteristics of Aitys Makams
Table 2. Transformation of Aitys Makam in Traditional and Contemporary Media Formats
Figure 1. Musicological Features Determining the Belonging of an Aitys Stanza to the Tolghau Makam
Figure 2. Transformation of Aitys Makam and National Musical Code

33 – 54 **Kuishi Mukhametzhan Tileukhanov: his performance art and creativity**
Assel Alina, Utegalieva Saule

Scheme 1. The teachers who trained Mukhametzhan Tileukhanov in the art of kui
Table 1. The rhythm and types in Mukhametzhan Tileukhanov's kuis "Arman-ai" and "Ansagan"
Table 2. The main modal (fundamental) centres in M.Tileukhanov's kuis "Arman-ai" and "Ansagan"

78 – 99 **The evolution of the concept of programmatic thinking in music from the baroque era to the twentieth century**
Abdirakhman Gulnar, Aidarkhan Aisulu

Table 1: Manifestations of Programmatic Elements in Berlioz, Liszt, Strauss, and Mahler

100 – 119 **Light music in contemporary art: models of sound–image interaction**
Kuzbakova Gulnara

Illustration 1. Sound-light mapping matrix
Table 1. Chronology of the Development of Light Music
Table 2. Typology of audiovisual synthesis models in historical and technological perspective
Illustration 2. Dynamics of audiovisual synthesis models development
Photo 1. Screen of the «Nur Alem» Interactive Audiovisual Model. Astana, 2017
QR Code 1. Projection show on the «Nur Alem» sphere. Astana, EXPO 2017

APPENDIX

141 – 161 **Interpretation of antromorf and zoomorphic cultural archetypes in Zhetyāsar culture**

Nazarov Agabek, Karzhaubayeva Sangul

Figure 1. Irrigation systems of the Zhetiasar Gorge

Figure 2. Anthropomorphic statues cast in bronze

Figure 3. Zoomorphic images on pottery

Figure 4. Horse-shaped lid

Figure 5. Images of a bear (leopard or wolf) on pottery

Figure 6. Bone-carved images of the heads of two leopards (wolves)

162 – 180 **Design principles of mobile housing for emergency conditions in Kazakhstan**

Minaidar Zhaniya, Maulenova Gulnara

Figure 1. Types of spatial organization: (a) – radial type; (b) – linear type; (c) – cluster type. Source: Author.

Figure 2. Possible spatial organization types (Helsinge Garden City). Source: https://www.karresenbrands.com/en/projects/helsinge-nord

Figures 3, 3.1. Use of lightweight steel framing and modular construction (photos courtesy of Ayrshire Framing). Source: https://www.specifiedby.com/ayrshire-metal-products

Figure 4. Example of "light steel framing" method: construction process using wall studs and roof beams. Source: Light Steel Framing Design and Construction Guide (SCI Publication P402, 2020).

Figure 5. Assembly of lightweight steel wall panels on site. Source: Light Steel Framing Design and Construction Guide (SCI Publication P402, 2020).

248 – 265 **Producer-led mechanisms for managing musical content and rights in Kazakhstani film production**

Askar Ansar, Moldasheva Anar

Figure 1 - Integrative Model of Music Rights Management (Based on a Comparative Analysis of International and Domestic Sources)

Figure 2 - Producer-Centered Integrated Model of Musical Content and Rights Management in Film Production.

Figure 3 - Strategic Directions for Enhancing Musical Content and Rights Management in Kazakhstani Film Production.

APPENDIX

266 – 286 **Art management as a mechanism for the development of creative industries**
Tokpan Arman, Skakov Yermek

Table 1. Development Dynamics of Creative Industries in the Republic of Kazakhstan (2018–2025)
Table 2. Comparison of the Contribution of Creative Industries to GDP (Selected Countries, %)
Table 3. Comparison of Target and Actual Development Indicators of Creative Industries in Kazakhstan

306 – 327 **Manifestations of performative theatre methods in contemporary Kazakh directing**
Turmaganbet Zhansaya, Yerkebay Anar

Figure 1-2. Scenes from the play "Chekhov. Tolstoy. Abai. Cherry. War and Peace", directed by Alibek Omirbekovich, photo - from the archive of the QIT FEST theater festival, Kostanay, 2025).
Figure 3. In the role of Lopakhin - actor Edil Mekeshev. (Photo - from the archive of the QIT FEST theater festival, Kostanay, 2025).
Figure 4,5. In the role of Ranevskaya - actress Aigul Khamit. (Photo - from the archive of the QIT FEST theater festival, Kostanay, 2025).

348 – 367 **Eco-discourse in the cinematic image of the Aral Sea: a cinematographic analysis of the forty-first and the needle**
Aspandiarkyzy Gaukhar, Zhumaseitova Gulnara

Figure 1. Frame from the film the Forty-Fist (1956, directed by Grigory Chukhrai, cinematography by Sergey Urusevsky)
Figure 2. Frame from the film the Forty-Fist (1956, directed by Grigory Chukhrai, cinematography by Sergey Urusevsky)
Figure 3. Frame from the film the Forty-Fist (1956, directed by Grigory Chukhrai, cinematography by Sergey Urusevsky)
Figure 4. Frame from the film The Needle (1988, directed by Rashid Nugmanov, cinematography by Murat Nugmanov)
Figure 5. Frame from the film The Needle (1988, directed by Rashid Nugmanov, cinematography by Murat Nugmanov)

APPENDIX

368 – 384 **Polyphony and meta-immersion: editing strategies in contemporary documentary cinema**
Kairzhan Arman, Smailova Inna

Table 1: Comparative Analysis of Editing (Human and Socrates) by levels

385 – 403 **Value aspects and their importance in teaching pop music performance**
Kaysidi Ioannis, Kolesnikova Galina

Table 1. Component-Structural Model of Applying Value Aspects in Teaching Pop Vocal Performance.

404 – 433 **Measuring entrepreneurial competencies of creative people of fine and applied arts in Central Asia based on the entrecomp framework**
Yurt Alesya

Table 1. EntreComp Progress Model
Table 2 - Descriptive Statistics of Quantitative Variables by Study Status
Table 3 - Descriptive Statistics of Quantitative Variables
Figure 1. Changes in Entrepreneurial Competencies Before and After the Course "Developing Entrepreneurial Competencies in the Contemporary Art Business" Table 4 – Analysis of the Dynamics of Overall Value
Figure 2 – Analysis of the Dynamics of Overall Value
Figure 3 – Analysis of the Dynamics of Idea Evaluation
Figure 4 – Analysis of the Dynamics of Ethical and Reasoned Thinking
Figure 5 – Analysis of the Dynamics of Opportunity Identification
Figure 6 – Analysis of the Dynamics of Creativity
Figure 7 – Analysis of the Dynamics of Vision
Figure 8 – Analysis of the Dynamics of Self-Awareness and Self-Efficacy
Figure 9 – Analysis of the Dynamics of Motivation and Perseverance
Figure 10 – Analysis of the Dynamics of Resource Mobilization
Figure 11 – Analysis of the Dynamics of Financial and Economic Literacy
Figure 12 – Analysis of the Dynamics of Mobilizing Others

Басуға 29.03.2026 қол қойылды. Пішімі 60x84 1/8. 80 г Svetocopy қағазы. Сандық басылым.
Қаріп түрі Pt Sans, Literaturnaya. Баспа табағы 55,875.
Таралымы 300 дана. Тапсырыс № 13.
«IP Pyramida Pluse» баспаханасында басылды.
Қазақстан Республикасы, Павлодар облысы, Павлодар қаласы, Қайырбаева, 104, 12.

Подписано в печать 29.03.2026. Формат 60x84 1/8. Бумага Svetocopy 80 г. Печать цифровая. Гарнитура Pt Sans, Literaturnaya. Объем 55,875 усл. п. л. (условных печатных листов).
Тираж 300 экз. Заказ № 13.
Отпечатано в типографии «ИП Pyramida Pluse»
Республика Казахстан, Павлодарская область, город Павлодар, Каирбаева, 104, 12.

Signed for printing on 29.03.2026. Format 60x84 1/8. Svetocopy paper 80 g. Digital printing. Typeface Pt Sans, Literaturnaya. Volume 55,875 estimate printed sheets.
Circulation 300 copies. Order No. 13.
Printed in the "IP Pyramida Pluse"
Pavlodar region, Pavlodar City, Kairbaev Str, 104, 12.

Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

CAJAS

since 2016

Индекс 74892

ISSN 2414-4177

0 3