

ISSN 2960-2351 (online)
ISSN 2960-2343 (print)



International Peer-Reviewed Journal

Saryn

Vol. 4

2024

Халықаралық рецензияланатын журнал

Международный рецензируемый журнал



Том 12

Saryn

4 шығарылым
выпуск

2024

Журнал туралы

Saryn – «Өнер және гуманитарлық ғылымдар» бағыты бойынша өзекті зерттеулерді, аударма материалдарын және академиялық мәтіндерге, музыкалық альбомдарға, кинофильмдерге, көрмелерге және басқа да ғылым мен мәдениет туындыларына шолуларды жариялауға бағытталған халықаралық ғылыми рецензияланатын басылым.

Saryn басылымдарының негізгі мақсаты ұлттық мәдениет контекстіндегі өнердің зерттеу және әдіснамалық мәселелерін, дәстүрлердің мәдениетаралық өзара байланысын және олардың қазіргі жай-күйін айшықтайтын және талқылайтын мақалалар. Редакцияға ұсынылған мәліметтер жүйелі сапалық немесе сандық деректерді талдауды қамтитын теориялық және эмпирикалық зерттеулерге; бар білімді айтарлықтай растайтын немесе кеңейтетін қысқаша зерттеу есептері мен жазбаларына; кітаптарға, театр қойылымдарына, музыкалық альбомдар мен концерттерге, кинофильмдерге, көрмелерге және басқада шолуларға бағытталуы мүмкін. *Saryn*-да ғылыми диалогтар құпталады. Журналдың редакциясы авторларды күрделі терминологиядан аулақ болып, халықаралық оқырмандармен байланыс орнатуға қамқорлық жасай отырып, түсінікті және қол жетімді тілде жазуға шақырады.

Saryn-да жарияланған мақала лардың авторлары мәтіндердің мазмұнына, сондай-ақ үшінші тұлғалардың және/немесе мақалаларды жариялау нәтижесінде қасақана емес зиян шегуі мүмкін ұйымдар немесе елдердің ар-намысы, абыройы және іскерлік беделі үшін толық жауапкершілікте болады. Редакцияның пікірі авторлардың пікірімен және мақалалардың мазмұнымен сәйкес келмеуі мүмкін. Дәйексөз келтіргенде автор мен дереккөзге сілтемені көрсету қажет.

Saryn редакциясына түскен барлық мақалалар, оның ішінде жасанды интеллект арқылы жазылған немесе аударылған мәтіндер плагиатты тексеру рәсімінен өтеді және мамандардың екі рет «жасырын» шолуынан кейін жарияланады.

Saryn-да авторлық ғылыми зерттеулер, пікірлер, рецензиялар және сұхбаттар тегін жарияланады. Журнал редакциялық жұмыстарға және мақалаларды жариялауға байланысты барлық шығындарды өз мойнына алады. Редакцияға ұсынылған материалдарды жариялағаны үшін төлем төленбейді.

Журналдың редакциялық саясаты халықаралық ұйымдардың ғылыми жарияланымдар этикасы жөніндегі ұсынымдарына негізделеді: Басылым этика комитеті – Committee on Publication Ethics (COPE), Еуропалық ғылыми редакторлар қауымдастығы – The European Association of Science Editors (EASE).

Saryn журналының редакциясы ынтымақтастықтың әртүрлі форматтарына ашық. Біз кез келген ұсыныстарға қуаныштымыз, оларды редакцияның электронды поштасына жіберуге болады: editor@sarynjournal.kz.

Тарату, индекстеу және мұрағаттау

Saryn халықаралық рецензияланатын журналы оның дүние жүзіне таралуына әсер ететін басылымдардың сапасын жақсарту үшін түрлі шараларды қолға алуда. Бұл саясатты журнал 2013 жылдан бері бірінші жариялануынан ұстанды.

Saryn Будапешттің ашық қолжетімділік бастамасына қосылу арқылы ашық қолжетімділік саясатын ұстанады, бұл автордың жарияланған мақаласын басқа зерттеушілердің іздеуіне және сілтеме жасауына әсер етеді. Сондықтан журналдың өзі де, оның мұрағатталған және баспа көшірмелері сақталатын репозиторийлер де *Saryn* зерттеушілері мен халықаралық қауымдастық арасындағы ғылыми байланыс процесінің маңызды құрамдас бөлігі болып табылады. *Saryn* журналындағы мақалалардың мұрағатталған көшірмелері жоғары оқу орынның екі репозиторийінде сақталады:

1. [Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының электронды кітапханасы.](#)
2. [Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ресми сайтындағы *Saryn* парақшасы.](#)

Журналдың баспа даналары Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының кітапханасында, ҚР Ұлттық кітапханасында сақтаулы. Оқырмандар мен авторлар [sarynjournal.kz](#) журналының ресми сайтындағы «Мұрағаттар» бөлімінде шығарылымдардың электрондық нұсқасымен тегін таныса алады. Мақалалардың PDF-нұсқалары Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0) лицензиясы бойынша қол жетімді.

Saryn (25.01.2024 № 101 бұйрығы) ғылыми қызметтің негізгі нәтижелерін жариялау үшін Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігінің Білім және ғылым саласындағы сапаны қамтамасыз ету комитеті (БжҒСБК) ұсынған басылымдар 2-ші Тізбесіне енгізілді («Өнер және гуманитарлық ғылымдар» бөлімі). Сонымен қатар, *Saryn* ҚДБ (Қазақстандық дәйексөз базасы), ҰМҒТСО (Ұлттық мемлекеттік ғылыми-техникалық сараптама орталығы), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), КиберЛенинкада индекстеледі.

Saryn журналы авторларға жарияланған материалдарды таратуға және оқырман қауымын кеңейтуге, соның ішінде журналдың ресми әлеуметтік желілерінде (Telegram, Instagram, Facebook) мақалаларды жариялау арқылы жан-жақты қолдау көрсетеді. Біз авторларды мақалаларды дүние жүзі бойынша әріптестері мен зерттеушілер арасында белсенді түрде насихаттауға шақырамыз, бұл оқырмандар санын көбейтуге, танымалдылықты арттыруға және *Saryn*-да жарияланған мақалаларды Желіде іздеуге неғұрлым қолжетімді етуге әсер етеді. Қолжазбаларды жосықсыз авторлардың заңсыз иемденуінен қорғау үшін сіз DOI сілтемесін немесе мақаланың түпнұсқасы жарияланған *Saryn* журналының веб-сайтына сілтеме беруіңіз керек. Бұл әзірлеу және жариялау күніне құқығыңызды дәлелдеуге мүмкіндік береді.

Saryn редакция алқасы өз авторларына жарияланған материалдарды бөгде ресурстарда орналастыруға кедергі жасамайды. Журнал авторлары оларды тәуелсіз репозиторийге немесе олармен байланысты дерекқорға жүктей алады. Бірлескен авторлықпен жарияланған мақала, тіпті егер бірлескен авторлар оны басқа ұйымдардың электронды кітапханаларында орналастырса да, репозиторийге орналастырылуы мүмкін. Басқа репозиторийлермен өзара әрекеттесу оқырмандар мен сілтеме жасайтын аудиторияны көбейтуге, әріптестер мен студенттерге зерттеулермен танысуға, пікірлес адамдар мен жаңа мүмкіндіктерге ие болуға мүмкіндік береді.

About the Journal

Saryn is an international peer-reviewed publication, focused on topical studies, translated materials and peer reviews of academic texts, music albums, films, exhibitions and other works of the Art and Humanities field.

The main purpose of *Saryn* is to publish articles that cover and discuss studies and methodological art topics in the context of national culture, cross-cultural interaction of traditions and their current state.

The materials, submitted to the editorial office, may focus on theoretical and empirical studies containing a systematic qualitative or quantitative data analysis; brief research reports and notes that significantly confirm or expand existing knowledge; reviews of books, theater performances, music albums and concerts, films, exhibitions, etc. Dialogues on studies are welcome at *Saryn*. The journal's editorial office asks authors to write in a clear and accessible language, avoiding any complicated terminology and taking care about international readership.

Authors of articles, published in *Saryn*, are fully liable for their text content, as well as for honor, dignity, and business reputation of the third parties, including organizations and/or countries, who may be unintentionally harmed by a publication of any article. The opinion expressed by the editorial board may differ from the viewpoints of the authors and the content of the articles. It is mandatory to indicate the author and the source when citing.

All the articles, submitted to the editorial office of *Saryn*, including texts and translations made by AI, are checked for plagiarism and published after a positive double-blind peer review.

Author's academic studies, reviews, peer reviews and interviews are published in *Saryn* for free. The journal bears all expenses associated with editorial work and articles publication. The materials submitted to the editorial office for publishing are free of royalties.

The journal's editorial policy is based on the recommendations of international organizations on the publication ethics: the Committee on Publication Ethics (COPE), the European Association of Science Editors (EASE).

The editorial office of *Saryn* is open to various formats of cooperation. We welcome any suggestions by electronic mail: editor@sarynjournal.kz.

Distribution, Indexing and Archiving

The international peer-reviewed *Saryn* journal takes all steps to ensure that it is accompanied by high-quality publications, and it can be distributed worldwide. This policy has accompanied the journal since its first publication ten years ago.

Saryn adheres to the open access policy by joining the Budapest Open Access Initiative, which affects the search and citation of the author's published article by other scholars. Therefore, the journal itself and the repositories where it's archived and printed copies are stored are an essential component in communication between *Saryn*'s scholars and international community. The archived copies of the *Saryn* articles are stored in two repositories of the editorial:

1. [The Electronic Library of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.](#)
2. [The *Saryn*'s page on the official website of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.](#)

Printed copies of the journal are kept in the library of Kurmangazy Kazakh National Conservatory and National Library of the Republic of Kazakhstan. Readers and authors may find the electronic version of journal issues for free in the Archives section on the official website, sarynjournal.kz. PDF versions of articles are available for free by Creative Commons License (CC BY-NC-ND 4.0).

Saryn is included in the 2nd List of publications recommended by CQAES (Committee for Quality Assurance in the sphere of Education and Science of the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan) (order No. 101 dated 25.01.2024) for publication of the main results of academic activity (category "Arts and Humanities"). Besides, *Saryn* is indexed by KazCB (Kazakhstan Citation Base), NCSTE (National Center of Science and Technology Evaluation), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), and CyberLeninka.

Saryn fully supports authors for the distribution of published materials and the expansion of the readership, also with the help of publishing the articles on the journal's official social networks (Telegram, Instagram, Facebook). We encourage our authors to actively promote their articles among the colleagues and fellow scholars around the world through academic social networks and other possible ways that can attract readers, to increase awareness and make articles published in *Saryn* more Internet searchable. In order to protect manuscripts from being misappropriated by unscrupulous authors, links to the DOI or to the website of the *Saryn* journal with the original version of the published article should be indicated. This will allow you to prove your rights for the work, and for the date of publication.

The *Saryn*'s editorial board does not prevent its authors from posting published materials on other resources. The journal's authors can upload to an independent database or affiliated one. An article, published in co-authorship, can be placed in a repository, even if the co-authors have placed it in electronic libraries of other organizations. Interaction with other repositories makes it possible to increase readership and citing audience, so the colleagues and students will have the opportunity to acknowledge the studies, to gather associates and get new opportunities.

О журнале

Saryn – международное научное рецензируемое издание, ориентированное на публикацию актуальных исследований, переводных материалов и рецензий на академические тексты, музыкальные альбомы, кинофильмы, выставки и другие произведения науки и культуры по направлению «Искусство и гуманитарные науки».

Основной целью публикаций *Saryn* являются статьи, в которых освещаются и обсуждаются исследовательские и методологические вопросы искусства в контексте национальной культуры, кросс-культурное взаимодействие традиций и их актуальное состояние.

Материалы, представленные в редакцию, могут быть сосредоточены на теоретических и эмпирических исследованиях, содержащих систематический качественный или количественный анализ данных; краткие исследовательские отчеты и заметки, которые существенно подтверждают или расширяют существующие знания; обзоры книг, театральных спектаклей, музыкальных альбомов и концертов, кинофильмов, выставок и другого. В *Saryn* приветствуются научные диалоги. Редакция журнала призывает авторов писать ясным и доступным языком, избегая сложной терминологии и заботясь о коммуникации с международной читательской аудиторией.

Авторы статей, опубликованных в *Saryn*, несут полную ответственность за содержание текстов, а также за честь, достоинство и деловую репутацию третьих лиц и/или организаций или стран, кому может быть причинен неумышленный ущерб в результате публикации статей. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов и содержанием статей. При цитировании обязательно указание ссылки на автора и источник.

Все статьи, поступающие в редакцию *Saryn*, проходят процедуру проверки на плагиат, включая тексты, написанные или переведенные искусственным интеллектом, и публикуются после положительного двойного слепого рецензирования специалистами.

Авторские научные исследования, обзоры, рецензии и интервью в *Saryn* публикуются бесплатно. Журнал берет на себя все расходы, связанные с редакционными работами и публикациями статей. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях международных организаций по этике научных публикаций: Комитета по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов – The European Association of Science Editors (EASE).

Редакция журнала *Saryn* открыта к разным форматам сотрудничества. Мы будем рады любым предложениям, которые можно направить на электронную почту редакции: editor@sarynjournal.kz.

Распространение, индексирование и архивирование

Международный рецензируемый журнал *Saryn* делает все шаги для того, чтобы его сопровождало высокое качество публикаций и он мог быть распространен во всем мире. Эта политика сопровождала журнал с момента его первой публикации в 2013 году.

Saryn придерживается политики открытого доступа, присоединившись к Будапештской инициативе по открытому доступу, что влияет на поиск и цитирование опубликованной статьи автора другими исследователями. Поэтому и сам журнал, и репозитории, где хранятся его архивированные и печатные копии, являются важнейшей составляющей процесса научной коммуникации между исследователями *Saryn* и международным сообществом. Архивные копии статей *Saryn* хранятся в двух репозиториях издателя:

1. [Электронная библиотека Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.](#)
2. [Страница *Saryn* на официальном сайте Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.](#)

Печатные экземпляры журнала содержатся в библиотеке Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, Национальной библиотеке РК. Читатели и авторы могут ознакомиться с электронной версией выпусков бесплатно в разделе «Архивы» на официальном сайте журнала – sarynjournal.kz. PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0).

Saryn включен в Список 2 Перечня изданий, рекомендуемых Комитетом по обеспечению качества в сфере науки и высшего образования (КОКСНВО) Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан (приказ № 101 от 25.01.2024) для публикации основных результатов научной деятельности (раздел «Искусство и гуманитарные науки»). Помимо этого, *Saryn* индексируется в КБЦ (Казахстанской базе цитирования), НЦГНТЭ (Национальном центре государственной научно-технической экспертизы), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), КиберЛенинке.

Журнал *Saryn* всесторонне поддерживает авторов в деле распространения опубликованных материалов и расширения читательской аудитории, в том числе и через публикацию статей в официальных соцсетях журнала (Telegram, Instagram, Facebook). Мы призываем авторов активно продвигать статьи среди своих коллег и исследователей по всему миру через научные соцсети и другие возможные способы, что может привлечь читателей, повысить узнаваемость и сделать опубликованные в *Saryn* статьи более доступными для поиска в Интернете. Для того чтобы обезопасить рукописи от присвоения недобросовестными авторами, следует указывать ссылки на DOI или ссылку на сайт журнала *Saryn*, где опубликована исходная версия статьи. Это позволит доказать свое право на разработку и дату публикации.

Редакционная коллегия *Saryn* не препятствует своим авторам в размещении опубликованных материалов на сторонних ресурсах. Авторы журнала могут загрузить их в независимый репозиторий или базу данных при организации, аффилированной с ними. Статья, опубликованная в соавторстве, может быть размещена в репозитории, даже если соавторы разместили ее в электронных библиотеках других организаций. Взаимодействие с другими репозиториями позволяет увеличить читательскую и цитирующую аудиторию, дает возможность коллегам и студентам ознакомиться с исследованиями, обзавестись единомышленниками и новыми возможностями.

Құрылтайшы:

«Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы» республикалық мемлекеттік мекемесі

Редакциялық кеңес:

Абдулла Акат, PhD, профессор, музыкатану – этномузыкология кафедрасы, Стамбул университетінің Мемлекеттік консерваториясы (Стамбул, Түркия)

Актоты Раимкулова, өнертану докторы, DBA, Халықаралық Түркі мәдениеті мен мұрасы қорының президенті (Баку, Әзірбайжан)

Анна Олдфилд, PhD, доцент, әдебиет және ағылшын тілі кафедрасы, Костал Каролина университеті (Конвей, Оңтүстік Каролина, АҚШ)

Биргит Боймерс, PhD, профессор, театр, кино және теледидар кафедрасы, Аберистуит университеті (Уэльс, Ұлыбритания)

Виолетта Юнусова, өнертану докторы, профессор, шетелдік музыка тарихы кафедрасы, П. И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы (Мәскеу, Ресей)

Ласло Стахо, PhD, қабілетті профессор, оқытушы және ғылыми қызметкер, докторантура мектептері және музыкалық білім беру бөлімі, Ференц Лист атындағы музыка академиясы (Будапешт, Венгрия)

Людмила Николаева, педагогика ғылымдарының кандидаты, доцент, балетмейстерлік өнер кафедрасы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Сауле Утегалиева, өнертану докторы, профессор, музыкатану және композиция кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

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

Юлия Сорокина, PhD, доцент, арт-менеджмент және продюсерлеу кафедрасы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Жарияланым тілдері – қазақ, ағылшын, орыс.

Журнал жылына 4 рет шығарылады.

Мерзімді баспасөз басылымын, ақпараттық агенттікті және желілік басылымды қайта есепке қою туралы 10.03.2023 жылғы No. KZ63VPY00066116 куәлігін Қазақстан Республикасының Ақпарат және қоғамдық даму министрлігінің Ақпарат комитеті берді.

Бастапқы есепке қою күні мен нөмірі: 19.09.2013, № 13880-Ж.

050000, Қазақстан, Алматы қ, Абылай хан даңғылы, 86
email: editor@sarynjournal.kz
sarynjournal.kz

Редакция алқасы:

Галия Бегембетова, *бас редактор* өнертану кандидаты, профессор, музыкатану және композиция кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Дамир Уразымбетов, *бас редакторының орынбасары* өнертану кандидаты, доцент, арт-менеджмент кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Валерия Недлина, *ғылыми редактор* өнертану кандидаты, доцент, музыкатану және композиция кафедрасы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Тоғжан Молдалім, *қазақ тіліне жауапты редактор*, өнер магистрі, жалпы кәсіптік пәндер бөлімі, А. Селезнёв атындағы Алматы хореографиялық училищесі (Алматы, Қазақстан)

Светлана Орлова, *орыс тіліне жауапты редактор* ғылым бөлімі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Гузель Нуримбетова, *ағылшын тіліне жауапты редактор және дизайнер-беттеуші* басшы, баспаға дейінгі дайындық бөлімі (репроорталық), «Интеллсервис» ЖШС (Алматы, Қазақстан)

Фируза Ақылбек, *Алтынай Жұмағали*, *электрондық базалар менеджерлер* Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Founder:

Kurmangazy Kazakhstan National Conservatory Republican State Enterprise

Editorial council:

Abdullah Akat, PhD, Professor, Professor, Musicology – Ethnomusicology Department, Istanbul University State Conservatory (Istanbul, Türkiye)

Aktoty Raimkulova, PhD, DBA, President of International Foundation of Turkic Culture and Heritage (Baku, Azerbaijan)

Anna Oldfield, PhD, Associate Professor, LIS Department, Coastal Carolina University (Conway, South Carolina, USA)

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

László Stachó, Dr Habil., Lecturer & Research Fellow, Department of Music Education and Doctoral School, Liszt Ferenc Academy of Music (Budapest, Hungary)

Lyudmila Nikolayeva, PhD, Associate Professor, Choreographing Art Department, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Saule Utgaliyeva, Doctor of Sciences in Study of Art, Professor, Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Tatiana Portnova, Doctor of Sciences in Study of Art, Professor, Art History Department, Kosygin State University of Russia (Moscow, Russia)

Violetta Yunussova, Doctor of Sciences in Study of Art, Professor, Foreign Music History Department, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow, Russia)

Yuliya Sorokina, PhD, Associate Professor, Art Management and Producing Department, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

The languages of publication are Kazakh, English and Russian.

The journal is published quarterly.

The certificate of re-registration of a periodical, news agency and online publication No. KZ63VPY00066116 dated 10.03.2023 is issued by the Information Committee of the Ministry of Information and Social Development of the Republic of Kazakhstan.

The date and number of initial registration: 19.09.2013, 13880-Zh.

86 Abylai Khan Ave., Almaty, 050000, Kazakhstan
email: editor@sarynjournal.kz
sarynjournal.kz

Editorial board:

Galiya Begembetova, *Editor-in-Chief*
PhD in Arts, Professor, Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

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

Valeriya Nedlina, *Editor*
PhD in Arts, Associate Professor, Musicology and Composition Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Togzhan Moldalim, *Executive Editor of the Kazakh language*
Master of Arts, Department of General Professional Courses, A. Seleznyov Almaty Choreographic School (Almaty, Kazakhstan)

Svetlana Orlova, *Executive Editor of the Russian language*
Science Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Guzel Nurimbetova, *Executive Editor of the English language and Layout Designer*
Head, Prepress Department (Reprocenter), Intelservice LLP (Almaty, Kazakhstan)

Firuz Akyzbek, Altynai Zhumagali, *Index Database Managers*
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Учредитель:

Республиканское государственное учреждение «Казахская национальная консерватория имени Курмангазы»

Редакционный совет:

Абдулла Акат, PhD, профессор, кафедра музыковедения – этномузыкологии, Государственная консерватория Стамбульского университета (Стамбул, Турция)

Актоты Раимкулова, доктор искусствоведения, DBA, президент Международного фонда тюркской культуры и наследия (Баку, Азербайджан)

Анна Олдфилд, PhD, доцент, кафедра литературы и английского языка, Университет Костал Каролины (Конвей, Южная Каролина, США)

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

Виолетта Юнусова, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (Москва, Россия)

Ласло Стахо, PhD, хабилитированный профессор, преподаватель и научный сотрудник, департамент музыкального образования и школы докторантуры, Музыкальная академия имени Ференца Листа (Будапешт, Венгрия)

Людмила Николаева, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра балетмейстерского искусства, Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

Сауле Утегалиева, доктор искусствоведения, профессор, кафедра музыковедения и композиции, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

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

Юлия Сорокина, PhD, доцент, кафедра арт-менеджмента и продюсирования, Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

Языки публикации – казахский, английский, русский.

Журнал выпускается 4 раза в год.

Свидетельство о постановке на переучет периодического печатного издания, информационного агентства и сетевого издания № KZ63VPY00066116 от 10.03.2023 выдано Комитетом информации Министерства информации и общественного развития Республики Казахстан.

Дата и номер первичной постановки на учет: 19.09.2013, № 13880-Ж.

050000, Казахстан, г. Алматы, пр. Абылай хана, 86
email: editor@sarynjournal.kz
sarynjournal.kz

Редакционная коллегия:

Галия Бегембетова, *главный редактор* кандидат искусствоведения, профессор, кафедра музыковедения и композиции, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

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

Валерия Недлина, *научный редактор* кандидат искусствоведения, доцент, кафедра музыковедения и композиции, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Тогжан Молдалим, *ответственный редактор казахского языка* магистр искусств, отделение общепрофессиональных дисциплин, Алматинское хореографическое училище имени А. Селезнева (Алматы, Казахстан)

Светлана Орлова, *ответственный редактор русского языка* отдел науки, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Гузель Нуримбетова, *ответственный редактор английского языка и дизайнер-верстальщик* руководитель, отдел допечатной подготовки (репроцентр), ТОО «Интеллсервис» (Алматы, Казахстан)

Фируза Акылбек, Алтынай Жумагали, *менеджеры электронных баз* Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Мазмұны

14

Кіріспе сөз

20–38

Кадиша Оналбаева, Айжан Калибаева

Әмбебаптылықты іздеу: музыканттардың мамандану призмасы арқылы музыка тарихы

ағылшынша

39–61

Ирина Гавриленко, Айзада НусуповаҚазақстанның 1975–1999 жылдардағы орган өнері: тарих, органология және орындаушылық практика *орысша*

62–80

Светлана Кобжанова, Диляра ШариповаҚазақстанның визуалды мәдениетіндегі трансмедиялық байланыстар: кескіндеме және заманауи көркемдік жобалардағы фотосурет *орысша*

81–110

Балжан НурбосыноваҚазақстанның цифрлық өнер кеңістігіндегі коммуникация семиотикасы (Астана және Алматы қалаларының көрмелері материалында) *орысша*

111–122

Нигяр Шахмурадова

Афаг Гусейнованың зерттеуіндегі әзірбайжан биінің эволюциясы: тақырыпты жылдам меңгеруге арналған практикалық құрал

ағылшынша

123–125

Қосымша

Contents

16	Foreword
20–38	Kadisha Onalbayeva, Aizhan Kalibayeva In search of Versatility: The History of Music Through the Prism of Musicians' Specialization <i>in English</i>
39–61	Irina Gavrilenko, Aizada Nussupova Organ Art of Kazakhstan in 1975–1999: History, Organology and Performing Practice <i>in Russian</i>
62–80	Svetlana Kobzhanova, Dilyara Sharipova Transmedia Connections in Visual Culture: Photography in Painting and Contemporary Art Projects of Kazakhstan <i>in Russian</i>
81–110	Balzhan Nurbossynova Semiotics of Communication in the Digital Art Space of Kazakhstan (Based on Exhibitions in Astana and Almaty) <i>in Russian</i>
111–122	Nigar Shahmuradova The Evolution of Azerbaijani Dance in the Study of Afag Husseinova: A Practical Guide for a Quick Immersion in the Subject <i>in English</i>
126–127	Appendix

Содержание

- 18 **Вступительное слово**
- 20–33 **Кадиша Оналбаева, Айжан Калибаева**
В поисках универсализма: история музыки через призму специализации музыкантов
на английском
- 39–61 **Ирина Гавриленко, Айзада Нусупова**
Органное искусство Казахстана в 1975–1999 годы: история, органология и исполнительская практика *на русском*
- 62–80 **Светлана Кобжанова, Диляра Шарипова**
Трансмедиаальные связи в визуальной культуре: фотография в живописи и проектах современного искусства Казахстана *на русском*
- 81–110 **Балжан Нурбосынова**
Семиотика коммуникации в цифровом арт-пространстве Казахстана (на материале выставок городов Астаны и Алматы)
на русском
- 111–122 **Нигяр Шахмурадова**
Эволюция азербайджанского танца в исследовании Афаг Гусейновой: практическое руководство для быстрого погружения в предмет *на английском*
- 128 **Приложение**

Кіріспе сөз

Қорытындылау дегеніміз – естеліктерге үңілу, жетістіктер шеңберін белгілеу және перспективаларды айқындау. Екі жыл бұрын халықаралық рецензияланатын *Saryn* ғылыми журналы мәселелер тізімін жаңартып, редакциялық саясаты мен редакциялық құрамын жаңартты. Осы уақыт ішінде журнал өнертану және мәдениеттану саласында зерттеулермен айналысатын ғалымдар арасында танымал болды. 2024 жылы *Saryn* Қазақстан Республикасы Ғылым және жоғары білім министрлігі Ғылым және жоғары білім саласындағы сапаны қамтамасыз ету комитетінің басылымдар тізіміне енді. Қыркүйек айында редакция алқасының мүшелері журналды ғаламшардың түкпір-түкпірінен келген ғалымдарға Бакуде музыка және би дәстүрлері жөніндегі халықаралық кеңестің қамқорлығымен өткен Түркі әлеміндегі музыка мен би және дүниежүзілік музыка тарихын зерттеу топтарының бірлескен «Мұра жаңғырығы: музыка мен би мұрасымен танысу» атты симпозиумында ұсынды. *Saryn* редакциясы бұл фактілермен мақтан тұтады.

Екі жыл бойы біз дүние жүзіндегі әріптестерімізбен жұмыс істедік, кеңестік, жетілдірдік, осылай XXI ғасырдың бірінші ширегіндегі кеңістік-уақыт континуумындағы турбуленттілік кезінде ғылыми журналды басып шығарудың нәзік әлеміне қайта-қайта үңілдік. Дегенмен, процестердің үйлесімділігі, алқалық жұмыс және жақсартуға ұмтылыс жұмысты жалғастыру жағдайларын анықтады. Бұл веб-сайтпен жұмыс істеуде және журналды өнертану метамедиумында ілгерілетуде, тіпті дизайнда, біз технологиялық тұрғыдан жетілдірілген макетпен жұмыс істегенде осы жылдың негізгі түсі – Peach Fuzz (шабдалы былғары) қызғылт-шабдалы реңкін таңдауда да көрінді. Бірақ, әрине, бірінші орында Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы шығаратын *Saryn*-да жарияланатын жұмыстардың сапасы мен өзектілігі тұрады. 2024 жылы еліміздің басты музыкалық оқу орны өзінің 80 жылдық мерейтойын үлкен концерттік бағдарламалармен және екі халықаралық ғылыми конференциялармен атап өтті.

Жылдың соңғы төртінші санындағы мақалаларды әртүрлі елдер мен ұйымдардың ғалымдары арасындағы диалогтар, сондай-ақ қалыптасқан және жас зерттеушілер арасындағы диалогтар деп анықтауға болады және музыка, органология, көркем мәдениет, фотосурет, кескіндеме, цифрлық көрмелер мен бидің әмбебаптығы туралы еңбектерді қамтиды.

Кадиша Онолбаева (Алабама) және **Айжан Калибаева** (Алматы) «Әмбебаптылықты іздеуде: музыканттардың мамандану призмасы арқылы музыка тарихы» атты зерттеуінде музыкалық мәдениеттің тарихи дамуына музыканттың шығармашылық қызметінің әмбебаптылық тұрғысынан жаңа көзқарас ұсынылған, ол таланттың жан-жақтылығында, көптігінде және кәсіби қызығушылықтың мәдени кеңдігінде көрінетіндігі атап өтіледі. Қазіргі жағдайда музыканттың әртүрлі қасиетте өзін-өзі танытуы тағы да өзекті бола бастады, бұл шығармашылық өзін-өзі көрсету аясын кеңейтуге мүмкіндік береді. Авторлар ауызша дәстүрді жеткізушілерден жазба дәстүрдің музыканттарына дейінгі психологиялық және когнитивтік-мінез-құлық аспектілерінің айырмашылығымен айқындалатын шығармашылық іс-әрекеттің әмбебаптығының типологиясын ұсынады.

Ирина Гавриленко мен **Айзада Нусупова** (Алматы) Қазақстанның ұлттық орган өнері бойынша бірнеше жыл бұрын бастаған зерттеу жұмыстарын жалғастыруда. Ұлттық орган өнерінің үш құрамдас бөлігі – органология, композиторлық қызмет және орындаушылық олардың мақаласында тұңғыш рет біртұтас мәдени-тарихи парадигма аясында қарастырылады. Ғалымдардың талдау мәселесі – қазақстандық орган мектебінің эволюциясы, қолданыстағы музыкалық аспаптардың құрылымы жағынан жіктелуі, сондай-ақ авторлар орган өнерінің дамуының екінші кезеңіне жатқызатын 1975–1999 жылдардағы ұлттық композиторлардың орган репертуарын зерттеу.

Светлана Кобжанова мен **Диляра Шарипова** (Алматы) «Қазақстанның визуалды мәдениетіндегі трансмедиялық байланыстар: кескіндеме және заманауи көркемдік жобалардағы фотосурет» мақаласында Қазақстанның кескіндеме мектебінің қалыптасу жылдарында және қазіргі қазақ шеберлерінің көркемдік тәжірибелерінде фотографияны мифологиялық коннотациялардың ресурсы және мәдени жадының өзектілігі ретінде түсінуді мақсат етіп қойды. Авторлар фотосурет пен кескіндеменің өзара әрекеттестігі елдің визуалды мәдениетінің бейнелі жүйесінің маңызды сипаттамасы болып табылатынын, бұл құбылысты өнерде жүзеге асырудың әртүрлі кезеңдерінде қарастыруға мүмкіндік беретінін анықтады.

Алдыңғы жұмыспен (тіпті талданып жатқан жұмыстарды қоса алғанда) **Балжан Нурбосынованың** (Астана) «Қазақстанның цифрлық өнер кеңістігіндегі коммуникация семиотикасы (Астана және Алматы қалаларының көрмелері материалында)» мақаласы байланысты. Автордың 2024 жылдың көктемі мен жазында аралаған көрмелерін зерттеуі Қазақстандағы цифрлық бейнелеу өнерінің көрме кеңістіктеріндегі коммуникациялық үдерістерді семиотикалық талдауға негізделген. Автор республиканың заманауи өнерінің көркем бейнелерінің мағыналық диапазонының өзгеруі мен кеңеюін, цифрлық суретшілер мен кураторлардың дәстүрлі өнер мен цифрлық технологиялардың формалары мен материалдарын үйлестірудегі белсенді жұмысын атап өтеді. Б. Нұрбосынова проблемалық аспектілерге де назар аударады: тұтынушылардың цифрлық өнер мазмұны туралы хабардар болмауы; цифрлық суретшілердің жұмыстарын біріктіретін платформалардың және жаңа цифрлық бейнелеу өнерін сыни талдау үшін ашық диалог алаңдарының болмауы.

Нигяр Шахмурадова (Баку) Афаг Гуйсенованың «Әзірбайжан биінің эволюциясы» кітабына шолуды ұсынады. Әзірбайжанның ұлттық биі мен балет өнері аз зерттелген (айтпақшы, қазақстандық сияқты) және қазіргі заманғы Әзірбайжан ғалымының жұмысы талдау нысанасына айналды. Мақала авторы кітаптың өзіне контент-талдау жүргізіп қана қоймай, контекстті де зерттейді – қазіргі зерттеушіге қолжетімді тақырып бойынша ғылыми жұмыстардың дереккөздік шолуын жүргізді. Н. Шахмурадова «кітаптың басты артықшылығы – тілінің қарапайымдылығы мен мазмұнының ықшамдылығы, бұл оқырманға зерттеліп отырған тақырыпты тезірек түсінуге мүмкіндік» беретінін атап өтіп, егер кітапты қайта шығару мүмкіндігі болса, оған терминдер сөздігі, әзірбайжан биінің библиографиясы және өнер саласының ең танымал қайраткерлерінің тізімімен, сондай-ақ мультимедиялық материалдармен толықтыруды ұсынады.

Saryn журналының редакциясы басылымның дамуына зор үлес қосқан авторлар мен рецензенттерге алғысын білдіріп, 2025 жылы олармен және жаңа зерттеушілермен кездесуге үміттенеді. Келесі жылы біз журнал енгізілетін халықаралық базалардың тізімін кеңейтуді, өз саламыздағы өзекті ғылыми мәселелерге назар аударуды жоспарлап отырмыз, және, әрине, «өмірдің тынысын» бақылау да біз үшін өте маңызды.

Дамир Уразымбетов,
редактор

Foreword

To sum up the results means to immerse yourself in memories, to outline the circle of achievements, and to identify prospects. Two years ago, *Saryn* international peer-reviewed journal updated its agenda, editorial policy and editorial staff. Within these years, the journal has become popular among the scholars engaged in arts and cultural studies. In 2024, *Saryn* was included in the list of publications of the Committee for Quality Assurance in the Sphere of Education of the Ministry of Education of the Republic of Kazakhstan. In September, members of the editorial board presented the journal to specialists from different parts of the world at the Joint Symposium of the ICTMD Study Groups on Music and Dance in the Turkic World and Global History of Music, called "Echoes of Heritage: Navigating the Legacy of Music and Dance" held in Baku. The editorial board of *Saryn* is very proud to be part of it.

For two years, we have been working with colleagues from all over the world, consulting, improving, again and again plunging into the tremulous and rather fragile world of publishing a journal on arts and humanities today, a period of turbulence in the space-time continuum of the first quarter of the XXI century. Nevertheless, the coherence of processes, collegial work and an endless desire for improvement determined the conditions to move forward. This was expressed both in building the site, and in the promotion of the journal in the metamedia of art studies, and even in the design, when we worked on a technologically impeccable layout, even including the main color of this year – Peach Fuzz. But, of course, first of all goes the quality and relevance of the articles in *Saryn*, which is published by the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. In 2024, the country's main music institution celebrated its 80th anniversary with great gala concert programs and two international conferences.

The articles of the year-ending fourth issue can be defined as dialogues between scholars from different countries and organizations, as well as interaction between researchers who are at their start line and the succeeded ones. These works are about the universalism of music, organology, art culture, photography, painting, digital exhibitions and dance.

Kadisha Onalbayeva (Alabama) and **Aizhan Kalibayeva** (Almaty) in the study "In Search of Versatility: The History of Music Through the Prism of Musicians' Specialization" present an opinion on the historical development of musical culture from the point of view of universalism of a musician's creative activity, which manifests itself in the versatility of talent, multiplicity and cultural breadth of his professional interests. In modern conditions, the self-realization of a musician in various qualities becomes relevant again. That allows the field of creative self-expression to expand. The authors propose a typology of the universalism of creative activity, due to differences in psychological and cognitive-behavioral aspects from speakers of oral traditions to musicians of the written tradition.

Irina Gavrilenko and **Aizada Nussupova** (Almaty) continue their research work on the national organ art of Kazakhstan, which they started several years ago. For the first time the three components of the national organ art – organology, composing and performance – are considered in their article in the context of a single cultural and historical paradigm. The subject of the authors' analysis is the evolution of the Kazakh organ school, the classification of existing musical instruments from the standpoint of their structure, as well as the study of the organ repertoire of national composers in the period 1975–1999, designated by the authors as the second stage of the development of organ art.

In the article "Transmedia Connections in Visual Culture: Photography in Painting and Contemporary Art Projects of Kazakhstan" **Svetlana Kobzhanova** and **Dilyara Sharipova** (Almaty) try to understand photography as a resource for mythological connotations and actualization of cultural memory in the formative years of the painting school of Kazakhstan and in the artistic practices of modern Kazakh masters. The authors have revealed that the interaction of photography and painting is an important characteristic of the figurative system of the visual culture of the country, which allows us to consider this phenomenon at various stages of its embodiment in art.

Partly related to the previous work (including even the works that are being analyzed) is the article by **Balzhhan Nurbossynova** (Astana) "Semiotics of Communication in the Digital Art Space of Kazakhstan (Based on Exhibitions in Astana and Almaty)." The research of the exhibitions visited by the author in the spring and summer of 2024 is based on a semiotic analysis of communication processes at the exhibition sites of digital visual art in Kazakhstan. The author notes the change and expansion of the semantic range of artistic images of contemporary art of the republic, the active work of digital artists and curators on the combination of forms and materials of traditional art and digital technologies. B. Nurbossynova

also pays attention to problematic aspects: insufficient consumer awareness of the content of digital art; the absence of platforms combining the works of digital artists, and open dialogue platforms for critical analysis of the new digital visual art.

Nigar Shahmuradova (Baku) presents a review of Afag Husseinova's book "The Evolution of Azerbaijani Dance." Azerbaijani national dance and ballet art (as well as Kazakh ones, by the way) have been little studied, and the work of a modern scholar from Azerbaijan is becoming the subject of analysis. The author of the article not only conducted a content analysis of the book itself, but also studied the context through the source review of scientific works available on the topic. Shahmuradova emphasizes that "the main advantage of the book is the accessibility of language and conciseness of presentation, which allows you to quickly immerse yourself in the subject being studied," and also suggests to republish the book, and to expand it with a terms dictionary, a bibliography of Azerbaijani dance, a list of the most significant figures of art in Azerbaijan, as well as multimedia materials.

The editorial board of *Saryn* journal is grateful to all the authors and reviewers who have made a great contribution to the development of the publication, and hopes to meet them as well as newcomers in upcoming 2025. Next year we plan to expand the list of international databases to include the journal. We'll pay attention to current issues in its field and, of course, keep our eyes on the ball, which, in my opinion, we have been able to do until today.

Damir Urazymbetov,
Editor

Вступительное слово

Подводить итоги – значит погрузиться в воспоминания, очертить круг достижений, обозначить перспективы. Два года назад международный рецензируемый научный журнал *Saryn* актуализировал повестку, обновил редакционную политику и редакционный состав. За это время журнал стал популярным в сфере ученых, занимающихся исследованиями в области искусствоведения и культурологии. В 2024 году *Saryn* вошел в перечень изданий Комитета по обеспечению качества в сфере науки и высшего образования Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан. В сентябре члены редколлегии презентовали журнал ученым из разных точек планеты на Совместном симпозиуме исследовательских групп по музыке и танцам в тюркском мире и всемирной истории музыки, который назывался «Отголоски наследия: знакомство с наследием музыки и танца» и состоялся под эгидой Международного совета по традициям музыки и танца в Баку. Редакционная коллегия *Saryn* гордится этими фактами.

В течение двух лет мы работали с коллегами по всему миру, советовались, улучшали, снова и снова погружаясь в трепетный и достаточно хрупкий мир издания научного журнала сегодня – в период турбулентности в пространственно-временном континууме первой четверти XXI века. Тем не менее слаженность процессов, коллегиальная работа и неизбежное стремление к совершенствованию определяли условия для продолжения работы. Это проявлялось и в работе с сайтом, и в продвижении журнала в метамедиуме искусствоведения, и даже в дизайне, когда мы трудились над технологически совершенной версткой, включив в нее главный цвет этого года – розово-персиковый оттенок Peach Fuzz (персиковый пух). Но, конечно, на первом месте – качество и актуальность публикуемых работ в *Saryn*, который издает Казахская национальная консерватория имени Курмангазы. В 2024 году главный музыкальный вуз страны отметил свой 80-летний юбилей грандиозными концертными программами и двумя международными научными конференциями.

Статьи завершающего год четвертого номера можно определить как диалоги ученых из разных стран и организаций, а также как диалоги состоявшихся и молодых исследователей. Это работы об универсализме музыки, органологии, художественной культуре, фотографии, живописи, цифровых выставках и танце.

Кадиша Онолбаева (Алабама) и **Айжан Калибаева** (Алматы) в исследовании «В поисках универсализма: история музыки через призму специализации музыкантов» представляют взгляд на историческое развитие музыкальной культуры с точки зрения универсализма творческой деятельности музыканта, который проявляется в многогранности таланта, множественности и культурной широте его профессиональных интересов. В современных условиях вновь актуальной становится самореализация музыканта в разных качествах, что позволяет расширить область творческого самовыражения. Авторы предлагают типологию универсализма творческой деятельности, обусловленную различиями психологических и когнитивно-поведенческих аспектов от носителей устных традиций до музыкантов письменной традиции.

Ирина Гавриленко и **Айзада Нусупова** (Алматы) продолжают свою исследовательскую работу о национальном органном искусстве Казахстана, которую начали несколько лет назад. Три компонента национального органного искусства – органология, композиторская деятельность и исполнительство – в их статье впервые рассматриваются в контексте единой культурно-исторической парадигмы. Предметом анализа ученых становится эволюция казахстанской органной школы, классификация существующих музыкальных инструментов с позиций их строения, а также исследование органного репертуара национальных композиторов в период 1975–1999 годов, обозначенный авторами как второй этап развития органного искусства.

В статье «Трансмедиальные связи в визуальной культуре: фотография в живописи и проектах современного искусства Казахстана» **Светлана Кобжанова** и **Диляра Шарипова** (Алматы) ставят своей целью осмысление фотографии как ресурса для мифологических коннотаций и актуализации культурной памяти в годы становления живописной школы Казахстана и в художественных практиках современных казахских мастеров. Авторами выявлено, что взаимодействие фотографии и живописи является важной характеристикой образной системы визуальной культуры страны, что позволяет рассматривать этот феномен на различных стадиях его воплощения в искусстве.

Отчасти с предыдущей работой (в том числе даже с работами, которые анализируются) связана и статья **Балжан Нурбосыновой** (Астана) «Семиотика коммуникации в цифровом арт-пространстве Казахстана (на материале выставок городов Астаны и Алматы)». Ее исследование выставок, посещенных автором весной и летом 2024 года, строится на семиотическом анализе коммуникационных процессов на выставочных площадках цифрового визуального искусства Казахстана. Автор отмечает изменение и расширение семантического ряда художественных образов современного искусства республики, активную работу цифровых художников и кураторов над сочетанием форм и материалов традиционного искусства и цифровых технологий. Б. Нурбосынова уделяет внимание и проблемным аспектам: недостаточной информированности потребителя о содержании цифрового искусства; отсутствию платформ, объединяющих произведения цифровых художников, и открытых диалоговых площадок для критического разбора нового цифрового визуального искусства.

Нигяр Шахмурадова (Баку) представляет рецензию на книгу Афаг Гуйсеновой «Эволюция азербайджанского танца». Азербайджанский национальный танец и балетное искусство (как, кстати, и казахстанские) мало исследованы, и работа современного ученого из Азербайджана становится предметом аналитики. Автор статьи не только провела контент-анализ самой книги, но также и изучила контекст – источниковедческий обзор доступных для современного исследователя научных трудов по теме. Н. Шахмурадова подчеркивает, что «главным достоинством книги является доступность языка и лаконичность изложения, что позволяет быстро погрузиться в изучаемый предмет», и предлагает также при возможности переиздания книги расширить ее словарем терминов, библиографией азербайджанского танца, перечнем наиболее значимых деятелей искусства Азербайджана, а также мультимедийными материалами.

Редакция журнала *Saryn* благодарит всех авторов и рецензентов, сделавших большой вклад в развитие издания, и надеется встретиться с ними и новыми исследователями в 2025 году. В следующем году мы планируем расширить список международных баз, куда войдет журнал, уделить внимание актуальным научным вопросам по своему направлению и, конечно, «держать руку на пульсе», что до сегодняшнего дня нам, на мой взгляд, удавалось.

Дамир Уразымбетов,
редактор

UDC 78.07 + 78.03
DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.219

Kadisha Onalbayeva

Doctor of Philosophy (PhD), Professor of Music, Director of Piano Studies,
University of Mobile (Alabama, USA)

ORCID ID: 0009-0005-3361-4361
email: konalbayeva@umobile.edu

Aizhan Kalibayeva*

Doctoral Candidate, Musicology and Composition Department,
Kurmangazy Kazakh National Conservatoire (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0002-8021-496X
email: aizhanakalibayeva@gmail.com

Cite: Onalbayeva, Kadisha, and Aizhan Kalibayeva. "In search of Versatility: The History of Music Through the Prism of Musicians' Specialization." *Saryn*, vol. 12, no. 4, 2024, pp. 20–38. DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.219.

The authors' final version of the manuscript has no conflict of interests.

Received by editorial: 24.07.2024
Passed the review: 23.10.2024
Accepted to publish: 30.10.2024

Article

In search of Versatility: The History of Music Through the Prism of Musicians' Specialization

* Corresponding author

email: aizhanakalibayeva@gmail.com



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

Keywords: versatility of creative activity, versatility of a musician, division of types of creative activity, musical professionalism.

Abstract. The article presents a new look at music history from the versatility of the musician's creative activity point of view, which manifests itself in the diversity of his talent, the multiplicity and cultural breadth of his creative interests. In the field of creative activity, versatility was an integral property of professional musicians both in various cultural traditions and in Western European music until the 18th century.

The research methodology is based on a combination of a comprehensive value method and comparative analysis, which helps to form a holistic idea of the creative versatility in a broad aesthetic, cultural, social, historical and scientific context. The phenomenon of combining the activities of a composer and a pianist in a modern context encourages the study from the standpoint of musical sociology. The exploration of piano style justifies the use of the provisions and approaches of the performance interpretation theory.

In modern conditions, the musician's self-realization in various traits is once again becoming relevant, which allows for the expansion of the field of creative self-expression and stimulates innovative thinking. Versatility of a creative person is influenced by the aspects of the ethnic worldview and is closely connected with oral proficiency, in which the original syncretism of creativity serves as the foundation for combining functions and expressing diversity. A long process of separating different musical types of activity was influenced by various historical, sociocultural and aesthetic factors. It is associated with two specialization sources – *the authorship personification of the oral tradition bearer* and *the standardization of the sacred music performance*, which subsequently led to the emergence of notation. The article also proposes a typology of the versatility of creative activity, due to the differences in psychological and cognitive-behavioral aspects: *the syncretic type* (oral tradition bearer), in which the roles of the composer and performer closely bound and can't be separated, and *the synthetic type* associated with personal desires and motives (musicians of the written traditions).

The results of the conducted study have shown that the final separation of the musical activity functions has not been fully achieved, and probably will not happen in the future due to the psychological nature of the musical process and creativity.

Contribution of the authors

Kadisha Onalbayeva – responsible for the initial conceptualization of the study, correcting the outline of the article, systematizing the material.

Aizhan Kalibayeva – forming the theoretical basis of the study, writing the main text of the article, preparing References.

UDC 78.07 + 78.03
DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.219

Кадиша Оналбаева

Философия докторы (PhD), музыка профессоры, Мобайл университеті өнер мектебінің фортепиано бөлімінің деканы (Алабама, АҚШ)

ORCID ID: 0009-0005-3361-4361

email: konalbayeva@umobile.edu

Айжан Сериковна Калибаева*

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының докторанты (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0002-8021-496X

email: aizhanakalibayeva@gmail.com

Мақала

Дәйексөз үшін: Оналбаева, Кадиша және Айжан Калибаева. «Әмбебаптылықты іздеу: музыканттардың мамандану призмасы арқылы музыка тарихы». Saryn, т. 12, № 4, 2024, 20–38 б.
DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.219.
(Ағылшынша)

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

Редакцияға түсті: 24.07.2024

Рецензиядан өтті: 23.10.2024

Басылымға қабылданды: 30.10.2024

Әмбебаптылықты іздеу: музыканттардың мамандану призмасы арқылы музыка тарихы

* Жауапты автор

email: aizhanakalibayeva@gmail.com

Тірек сөздер: шығармашылық қызметтің әмбебаптылығы, музыканттың әмбебаптылығы, шығармашылық қызмет түрлерінің бөлінуі, музыкалық кәсіпқойлық.

Аңдатпа. Мақалада музыкалық мәдениеттің тарихи дамуына музыканттың шығармашылық қызметінің әмбебаптылық тұрғысынан жаңа көзқарас ұсынылған, ол таланттың жан-жақтылығында, көптігінде және кәсіби қызығушылықтың мәдени кеңдігінде көрінеді. Музыкалық орындаушылық қызмет саласында әмбебаптылық XVIII ғасырға дейін әртүрлі мәдени дәстүрлерде де, батыс еуропа музыкасында да музыканттардың ажырамас қасиеті болды.

Зерттеу әдістемесі кең эстетикалық, мәдени, әлеуметтік, тарихи және ғылыми контексттерде шығармашылықтың әмбебаптылығы туралы тұтас түсінік қалыптастыруға көмектесетін кешенді құндылық әдісі мен салыстырмалы талдаудың үйлесіміне негізделген. Композитор мен пианисттің қызметін қазіргі контекстте біріктіру құбылысы әмбебаптылықты музыкалық әлеуметтану тұрғысынан зерттеуге мүмкіндік береді. Фортепиано стилін зерттеу орындаушылық интерпретация теориясының ережелері мен тәсілдерін тартуды негіздейді.

Қазіргі жағдайда музыканттың өзін-өзі әртүрлі қасиеттерде тануы өзекті бола бастады, бұл шығармашылық өзін-өзі көрсету аясын кеңейтуге мүмкіндік береді және инновациялық ойлаудың көрінісін ынталандырады. Шығармашылық тұлғаның әмбебаптығы этникалық дүниетанымның ерекшеліктерімен анықталады және ауызша кәсіпқойлықпен тығыз байланысты, онда шығармашылықтың бастапқы синкретизмі функциялар мен әмбебаптылықтың көріністерін біріктіруге негіз болды. Музыкалық іс-әрекет түрлерінің ұзақ бөліну үдерісі әртүрлі тарихи, әлеуметтік-мәдени және эстетикалық факторлардың әсерінен болды және мамандандудың екі бастауымен байланысты – *ауызша дәстүрлерді ұстаушының авторлығын даралау* және кейіннен нотацияның пайда болуына әкелетін *сакралды музыканың орындалуын стандарттау*. Мақалада сонымен қатар психологиялық және когнитивті мінез-құлық аспектілерінің айырмашылығына байланысты шығармашылық іс-әрекеттің әмбебаптылықтағы типологиясы ұсынылады: композитор мен орындаушының рөлдері бір-бірімен тығыз байланысты және бөлінбейтін *синкретикалық тип* (ауызша дәстүрді ұстаушылар) және жеке тілектер мен мотивтермен байланысты *синтетикалық тип* (жазбаша дәстүр музыканттары).

Зерттеулердің нәтижелері музыкалық іс-әрекеттің функцияларын түпкілікті бөлуге толық қол жеткізілмегенін және музыкалық үдеріс пен шығармашылықтың психологиялық сипатына байланысты болашақта болмауы мүмкін екендігін көрсетті.

Авторлардың қосқан үлесі

К. Оналбаева – зерттеудің бастапқы концепциясын құру, мақала жоспарын жөндеу, материалды жүйелеу.

А. С. Калибаева – теориялық негізіне үлес қосу, мақаланың негізгі мәтінін жазу, пайдаланылған дереккөздердің тізімін дайындау.

UDC 78.07 + 78.03
DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.219

Кадиша Оналбаева

Доктор философии (PhD), профессор музыки, декан фортепианного отделения Школы искусств Алабамы Университета Мобайл (штат Алабама, США)

ORCID ID: 0009-0005-3361-4361
email: konalbayeva@umobile.edu

Айжан Сериковна Калибаева *

Докторант кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-8021-496X
email: aizhanakalibayeva@gmail.com

Статья

В поисках универсализма: история музыки через призму специализации музыкантов

Для цитирования: Оналбаева, Кадиша, и Айжан Калибаева. «В поисках универсализма: история музыки через призму специализации музыкантов». *Saryn*, т. 12, № 4, 2024, с. 20–38.
DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.219.
(На английском)

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

Поступила в редакцию: 24.07.2024
Прошла рецензирование: 23.10.2024
Принята к публикации: 30.10.2024

* Корреспондирующий автор
aizhanakalibayeva@gmail.com

Ключевые слова: универсализм творческой деятельности, универсализм музыканта, разделение видов творческой деятельности, музыкальный профессионализм.

Аннотация. В статье представлен новый взгляд на историческое развитие музыкальной культуры с точки зрения универсализма творческой деятельности музыканта, который проявляется в многогранности его таланта, множественности и культурной широте его профессиональных интересов. В сфере музыкально-исполнительской деятельности универсализм являлся неотъемлемым свойством музыкантов как в различных культурных традициях, так и в западноевропейской музыке до XVIII века.

Методология исследования основана на сочетании комплексного ценностного метода и сравнительного анализа, помогающего составить целостное представление об универсализме творчества в широком эстетическом, культурном, социальном, историческом и научном контекстах. Феномен совмещения деятельности композитора и пианиста в современном контексте располагает к изучению универсализма с позиций музыкальной социологии. Исследование фортепианного стиля оправдывает привлечение положений и подходов теории исполнительской интерпретации.

В современных условиях вновь актуальной становится самореализация музыканта в разных качествах, что позволяет расширить область творческого самовыражения, стимулирует проявление новаторского мышления. Универсализм творческой личности обусловлен особенностями этнического мировоззрения и тесно связан с устным профессионализмом, в котором изначальный синкретизм творчества создал основу для совмещения функций и проявления универсализма. Длительный процесс разделения видов музыкальной деятельности происходил под влиянием различных исторических, социокультурных и эстетических факторов и связан с двумя истоками специализации – *персонализацией авторства носителя устных традиций* и *стандартизацией исполнения сакральной музыки*, приведшей впоследствии к возникновению нотации. В статье также предлагается типология универсализма творческой деятельности, обусловленная различиями психологических и когнитивно-поведенческих аспектов: *синкретический тип* (носители устных традиций), в котором роли композитора и исполнителя тесно взаимосвязаны и не разделяются, и связанный с личными желаниями и мотивами *синтетический тип* (музыканты письменной традиции).

Результаты проведенных исследований показали, что окончательное разделение функций музыкальной деятельности не достигнуто полностью и, вероятно, не произойдет в будущем вследствие психологической природы музыкального процесса и творчества.

Вклад авторов

К. Онолбаева – концептуализация исследования, корректировка плана статьи, систематизация материала.

А. С. Калибаева – формирование теоретической базы исследования, написание основного текста статьи, оформление списка использованных источников.

Introduction

Versatility of a creative personality is a complex phenomenon that has piqued the interest of researchers in composition and performing arts. It is recognized as one of the most significant characteristics of a musician with a diverse background, allowing him to master the varied, multifunctional nature of musical activity. This quality enables a musician:

- to apply the knowledge, skills, and abilities gained during the learning process to various areas of musical and creative activity;
- to perform various professional functions, master related specialties;
- to adapt to rapidly changing socio-economic conditions.

All these features give him an opportunity to express himself in society in a variety of ways that are in demand in today's social interactions, cultural priorities, and educational needs.

In search for an explanation for the phenomenon of versatility in musicians' activities, let us first turn to its history. A look at the history of music through the prism of specialization and division of "responsibilities" transforms established scientific points of view in relation to a number of dyads and triads generally accepted in musicology. "Sacred and secular art", "professional music and folklore", "oral and written professionalism", and even the well-known musical-sociological triad "composer-performer-listener" do not seem to be clear-cut opposites, and the relationships between their parts do not always make sense in a straight line.

The categorization of musical activities is primarily linked to the emergence of the author's musical tradition as a form of individual composer's initiative, that is, the formation of the "composer's" figure in its modern understanding, functionally separated from the figure of the "performer". In its modern context, this evolution of the "composer" is functionally distinct from the figure of the musician-performer. This intricate and multifaceted process occurred within a unique artistic context, shaped by a multitude of general historical, sociocultural, and aesthetic influences. Stretching over millennia, covering different eras and civilizations, it comes to its logical conclusion in the European written compositional tradition. But once they have reached the peak of specialization, musicians do not lose sight of the versatility inherent in musical activity. Modern social institutions, as well as musical and cultural paradigms, only integrate and transform it further.

At the origins of "composing" lie two concepts located at different poles: on the one hand, the concept of personalized authorship, which develops within the framework of professionalism in oral traditions (mainly secular music-making). On the other, the idea of a unified interpretation of sacred primary sources, which led to the emergence of musical writing; and then, through secularization, the formation of a European type of professionalism in the written tradition. They became a unique reflection of the artistic and historical transition from oral to written tradition, from a collective to an individual model of authorship. This transition was carried out in the context of "parallelism, which involved the simultaneous development of two types of musical creativity, interaction, and mutual influence of two cultures (written and improvisational)" (Saponov 36). Yelena Alkon, the researcher who established the categories of "oral-written" and "written-oral" musical traditions, affirms that different types of traditions, coexisting

in parallel, are never completely separate (163). This interaction observes various ways of combining composing and performing musical creativity, thereby demonstrating the versatility of creative activity.

The emergence of "composing" as a cultural phenomenon can be attributed to the growing autonomy of music as an art form, the differentiation between composition and performance, and the evolution of authorial writing norms. The history of versatility illustrates the division of musical activities functions, encompassing:

- the formation of different types of media;
- the emergence of professionalism in oral and written traditions;
- the further specialization within written traditions, specifically the division between the creator and performer of music.

Bearers of Oral Traditions

Versatility has always been a phenomenon of multifaceted self-realization among musicians, dating back to the syncretism of creative activity in primitive society. Arnold Sokhor notes that, at this stage of human development, a functional division of means of communication has already emerged. If articulate speech offered numerous advantages in terms of communication, music played a more significant role in organizing joint labor and ritual processes, as well as creating an emotional impact on its participants to cultivate spiritual qualities. As the early communal (tribal) system fell apart, music became its own type of art. This was the start of "a long process of its gradual 'maturation' within the practical activities of people and the complex of proto-art, which at the same time hid the germs of music, dance, poetry, and other forms of art within itself" (Sokhor 50). Regarding music's communicative function, Genrikh Orlov notes that "it was unthinkable to separate music from the situation in which it arose and received meaning, or to 'transplant' it into a situation of a different symbolic meaning. What anthropologists usually call the 'social function' of music is nothing more than a manifestation of the organic living unity of music with its life context and natural environment" (185).

For a significant period in human history, musical activity was syncretic; it did not distinguish between the traditional "composers" and "performers," nor did it recognize the "listener" as a distinct category. According to Yedige Tursunov, "in Paleolithic society, all members of the primitive community were required to know well what we now call folklore and be able to perform it. Under these conditions, folklore creativity was collective in the full sense of these words" (15). Presumably, one of the first turning points, back in prehistoric times, was the emergence of the institution of shamanism. Shamans are the first bearers of traditions, combining the functions of author and performer of music, clearly opposed to the rest of society (listeners). In confirmation, we can cite the statement of Vladimir Solyarsky: "A shaman is not only a priest and a doctor, but also an adviser, a soothsayer, a representative of mysterious knowledge, the best storyteller, singer, and accordionist. Therefore, shamanism is... a combination of religious cult, primitive science, medicine, music, and poetry" (150). On the one hand, the shamanic tradition demonstrates versatility; however, the introduction of the shamanic institution separated the role of the tradition bearer from the listener

for the first time. This dialectical relationship between these two aspects of a musician's activity (specialization and combination of functions) continues to this day.

Our study suggests that shamanism was one of the first specializations in music and other human activities. As functions began to separate from this syncretic type of shaman, other types of carriers gradually emerged: performers-*akyns*, storytellers-musicians, and, in subsequent centuries, professionals of oral instrumental and song traditions. As a result, the separation of the musician's functions was inevitable. At the same time, the original syncretism predetermined the possibility of combining functions with professional versatility at any historical stage. As knowledge developed and accumulated, the need for further division of functions arose.

Assigned Authorship of an Unassigned Text

Later (until the middle of the 19th century), in the context of oral traditions, secular professionalism (both at court and among people) spread widely, which subsequently formed the institution of fixed authorship. The musical culture of the Arab Caliphate, Central Asia, Iran, India, China, Japan, and medieval Europe is distinguished by the oral transmission of traditions and monodic forms. It also involves the development of national and international systems of musical thinking, which incorporate well-defined modes, genres, intonation, and composition structures such as *mughams*, *maqoms*, *ragas*, and others. Violetta Yunusova asserts that in the East's classical music "the creative process's performing nature manifests in the synthesis of activities to create and perform music... All creative individuals whose names remain in the history of classics were necessarily performers" (16). Tatyana Sergeyeva also notes that a common custom among outstanding musicians was to demonstrate multifaceted talent and combine the musical field with other areas of activity. As she mentions, "According to Al-Isfahani, an outstanding musician of that time, as a rule, was not only a singer but also a performer on one or more instruments; in addition, he was gifted in composing prose and poetry; and, finally, his integral quality was multifaceted talent and broad culture" (Sergeyeva 182). Simultaneously, people record the names of outstanding author-performers in their memory, even in the absence of a fixed authorship of musical texts or a functional division of musicians' activities. For example, the names of the bearers of traditions are known: Abu-l-Hasan Ali Ibn Nafi (789–857), widely known as Ziryab (*Blackbird*), the founder of the Western Arab classical musical school. In Kazakh music, a similar example can be the figure of the semi-legendary personality Ket-Buga Zhyrau (1150–1225), a storyteller, composer-*kuishi*, and founder of the ancient literary art of the Kazakhs, whose name is associated with the creation of the *kui* "Aksak kulan" (*Lame Kulan*). Despite the oral transmission of the *kui* legend for 8 centuries, as well as various regional versions of this story, the name of the author of the *kui*, Ket-Buga, remained in the memory of the people. Surely, during his lifetime, he created more than one *kui* and *saryn*, but the melodies themselves have not reached us, but only the name of their creator.

It should be noted that preserving the names of music creators does not directly contribute to opus culture or the separation of the musical text from its author, i.e., performance itself. Even the exact form of musical notation does not guarantee

authorship, as in the European tradition of the New Age, or limit the use of this text by other authors or alienate artistic creation from tradition. This is supported by the "migration" of contrafactum techniques from oral traditions to written ones. We cite Mikhail Saponov's statement, which confirms this: "An original individual author's melody in someone else's mouth and someone else's playing permeates with familiar motivic formulas and decorations, not destroyed by them, but simply translated into a general professional language, gaining the opportunity for rapid dissemination and popularization as a new tune" (221). Regarding the Eastern classical music, V. Yunusova notes: "The interpretation of the 'author's text' is quite free. Any subsequent musician must introduce the appropriate elements, decorations, connections, and so on. The author quickly gets co-authors, and after some time, his name 'dissolves' among the number of gifted creative personalities who performed this classic sample. The author's text becomes a canonical, anonymous text..." (17).

A similar situation developed with the personification of the artist in the knightly and urban musical and poetic cultures of the European Middle Ages. According to M. Saponov, "during this period, amateur and semi-professional forms of chivalric music making, such as troubadours, trouvères, and minnesingers, were actively developing, alongside the creativity of urban artisans, such as mastersingers. 'Folk professionals' also appeared: storytellers, traveling artists – jugglers, mimes, minstrels, spielmanns, and buffoons. In their art, the author's creativity worked in harmony with both performance (usually by one person) and perception" (51). Researcher Tamara Jumaliyeva discovers resemblance of the improvisational art of European troubadours and minstrels with the creativity of Kazakh *akyns*, which "allows us to draw an analogy and talk about the similarities between cultural artistic phenomena of Eastern and Western civilization and the presence of extraordinary and original examples of comparable universal phenomena" (174).

Sacred Music: Pinned Text with (Un)pinned Authorship

Simultaneously, in a separate context, within the realm of the priestly tradition, the concept of precisely establishing a musical text arises. This concept not only becomes the primary catalyst for the emergence of a personified music creator known as the "composer", but also leads to the division of roles between composer and performer. Initially, the musical culture of the European Middle Ages developed in line with Christian spiritual traditions, within which the concept of individual authorship was unacceptable. Medieval music, not isolated as an independent form of artistic creativity, acted in inextricable unity with performance practice, simultaneously fulfilling spiritual and practical functions. The musical author served as a mediator and interpreter in the sacred sphere, and strict canonical rules determined his ethical position: "The composer (author) pursued an anonymous or universal truth. Like Christian 'personalism' in general, the author's personal achievement consisted in achieving the greatest adequacy to the Absolute and, consequently, the greatest and most valued trans personality, characterized by triumphant and confident humility. Thoughts and words ascended directly or indirectly to a single, divine source. They ultimately had one master. In this sense, the concept of authorship did not exist" (Batkin 33).

Later, the centralization of religious cults led to the need for standardized chants and elements of worship within religious rites, which subsequently became the reason for the isolation of the aesthetic function of music, intended only for listening. As a result, the first systems of written recording of music (cuneiform and alphabetic) appeared, although the dominant form of its preservation and dissemination remained oral. As is known, modern notation originated in Christian practices of recording tunes. As the cult's geography expanded, not only a single (Latin) language was required, but also a unified system of worship, including music. Like any cult, Christianity came about through the unification of chants and created several systems of non-mutual fixation. The original Gregorian chant was written using a non-linear, non-neutral notation, which led to the development of linear square notation in the 12th century.

Irina Konovalova notes that "the tradition of commenting on and interpreting sacred texts, which dominated medieval culture, significantly influenced the development of individual authorship" (293). Church musicians held the belief that enhancing monodic tunes within the early polyphonic genres was not a prohibited practice. This means that processing Gregorian chant in the Western European tradition was a strong push toward the development of written music as a profession. This professionalism slowly spread outside of the church because the system itself was so universal. Written texts not only helped to preserve intonation and linguistic expressiveness, but they also served as a communicative element and a factor in expanding cultural memory.

In addition, in the depths of Europe's spiritual traditions, there was a division between the creator of music and the performer, resulting in a special type of medium with a fixed authorship and a separate function of the performer. Thus, medieval musical creativity, which is the art of processing polyphonic melodies, led to the perpetuation of both the musical work and the name of the interpreter of the canonical text. Individual authors are gradually replacing the anonymous form of creativity by carefully arranging nameless canonical samples alongside their own unique creations. The realm of spiritual creativity links this to the rethinking and exploration of the subjective principle.

Alienation of the Text in Secular European Music and the Autonomization of "Composing" and "Performing" Institutions

Note that in musical activity, the division of functions and the crystallization of authorship are not linear processes. Thus, M. Saponov traces the relics of oral professionalism up to the 20th century. The general cultural trend of the 17th and 18th centuries, associated with the reorientation of art towards personality, partly caused the major shift that separated composers from performing musicians; under the influence of the philosophical ideas of the New Age, secular art flourished in the musical culture of Europe. New genres are emerging, designed specifically for listening: opera, instrumental concertos, suites, sonatas, and symphonies. The public becomes an independent component of musical culture, separating perception from creativity and performance. The Renaissance witnessed the emergence of the "new" in man, the realm of emotions and passions, prompting his art, particularly music, to explore new ways to express these feelings. According to Svetlana Shubina, "it is in this context that such culturally significant 'violations' of strict style become clear: on the one hand,

the mixing of imitation and invention; on the other hand, the Renaissance 'ease of style' – the free and subtle expression of individuality – force the text itself (style!) to express not so much specific content as the author's 'self'" (9).

In addition, the internal development of medieval practices – church, minstrel, and amateur music-making that developed during the Renaissance – led to the need to create new musical texts, their mass distribution, and their replication through music printing. In turn, the activities of music publishers significantly contributed to the isolation of the composing function within the musical profession and the establishment of a new European art model, closely associated with the practices of individual authors and composers. Svetlana Ivanova remarked that "note printing attracted public attention to the figure of the composer, to a new understanding of the role and functions of the composer in the conditions of the emerging European musical art, associated with the self-sufficiency of music, with the written nature of culture, with the phenomenon of the concert, author's works, and tendencies to divide figures of the composer, performer, and listener" (14).

The first changes appeared in the era of classicism, which stimulated the growth of individual self-awareness among composers. These include the public institution of commissioning works, which includes the opportunity to become famous thanks to one's writing talent and receive a monetary reward; the activities of court theaters; and the development of music printing. In addition to receiving payment for their compositions, composers also earned income from positions at courts that required universal skills, from publishing their own compositions, and from teaching. Contrary to previous centuries, there is a growing use of the term "composer" to refer to composing musicians, yet their composing activities remain largely undifferentiated from other related musical activities.

Researcher Natalya Zhaivoronok distinguishes two eras in the history of European instrumentalism: the "era of playing creators" and the "era of creative virtuosos," pointing out that the leading musicians of the pre-Romantic era mainly focused their attention on composing, although they were brilliant at mastering individual instruments and sometimes several (J. S. Bach – organist, harpsichordist; W. A. Mozart – violinist, keyboard player; L. van Beethoven – pianist). By the middle of the 19th century, in connection with the processes of musical and social practice, as well as the development of salon and concert music, the performing principle became paramount and even determined the public image of a particular creator (Zhaivoronok 8). In this regard, the problem of musical performance can be considered in relation to the individualization of the composer's style. The composer's "inventions" in the field of virtuoso technique served as a means of attracting audiences. Perhaps the key impetus for the development of virtuoso performance was the new socio-economic conditions associated with the transition of society to a bourgeois-capitalist system.

For the new public, music no longer served as an organic component and a pillar of the communal way of life. It became an object of purely aesthetic contemplation. About this dramatic change in cultural life, P. G. Lang writes: "Public concert life began in earnest in the time of L. Beethoven. Numerous musical institutions, choral societies, orchestras, conservatories, and music festivals that appeared in the first third of the 19th century heralded the advent of a rich new musical life. The scale of this activity created

a need for an army of performing musicians, and composers, who in earlier times took care of the performance of their works themselves, were no longer able to meet this need: the composer and the performer separated, and the second gained independence" (967).

Of course, the renewed cultural situation favored the development of the composer's profession in many ways. It was a significant step forward compared to previous eras, despite numerous contradictions and negative aspects. But the same cultural situation gave performers, first and foremost, more status. For listeners who found themselves at the concert, the art of virtuosos was more visible, and therefore worthy of admiration, than the art of composers.

Note that "composing" did not shape a musician's performance as an independent function in parallel or simultaneously. The performer-interpreter cult is a relatively recent phenomenon in history. The performer's social, moral, and professional responsibility has especially increased since the end of the 18th and mid-19th centuries, when the performing arts "finally" separated from the compositional art and became independent and widespread. The personal individualism of the 19th century redefined the creative process for musicians, eliminating arbitrary combinations that had previously emerged due to the musicians' official roles in previous centuries. In the new conditions, the quality of creative versatility has become, first and foremost, the result of the musician's creative will, his desire for self-affirmation, the expression of his tastes, preferences, goals and aspirations, motivational attitudes, and internal needs. Similar to musicians from earlier eras, virtuosos fused the roles of performer and composer, yet the virtuoso principle significantly shaped their compositional work during the 1800s and 1840s. The 19th century saw a revival of the universal figure of the composer-performer of his own works, albeit with new modifications. On this basis, Aleksandr Alekseyev called this type of musician "virtuoso composers" and even "composers virtuoso" who act as propagandists of their own compositions (36). At the same time, the musician's high level of performance training became an integral part of his professionalism, which was a characteristic feature of the romantic era.

Two Types of Musical Versatility

Let us note that, despite all the similarities in the musical activities of oral tradition and romantic virtuosos, the ways of combining the functions of creator and performer differ significantly in cognitive-behavioral aspects. In the first case, they never separate; in the second, they rarely coincide and exist in different time conditions. Thus, we identify two forms of musical versatility:

- *syncretic (a synchronous combination of performer and composer)*. This type primarily includes bearers of oral traditions. Syncretic versatility takes on various forms in modern culture (not just mass culture).
- *synthetic (a diachronic combination of performer and composer)*. Musicians born into written traditions are representatives of this type, combining or not combining various functions at will.

One person can simultaneously combine both types of versatility. For instance, one can compare a "synthetic" virtuoso composer to a "syncretistic" universal musician when they improvise "on the fly" without intending to further fix the text. Thus, virtuoso composers

of the 19th century preferred to perform their music in person rather than publish their works. On the one hand, the desire to keep their art secret from other performers and remain unique explains this. On the other hand, such a practice of "live" performance on the concert stage is associated with the mastery of spontaneous imagination – the improvisation of musical works. Thus, it is right to say that there is no insurmountable boundary between the above types of versatility; the same musician can realize syncretic and synthetic types in different situations.

The Fate of Versatility After the Beginning of the 20th Century

The 20th century can be characterized as one of the most difficult, dramatic, and extraordinary, but at the same time productive, periods in terms of scientific progress and the intensity of development in the humanitarian sphere. In the 20th century, the complexity of the cultural system under the influence of globalization, along with the relationship between composer and performer, led to a new round of development in the problems of versatility. An obvious manifestation of these processes is, on the one hand, the emergence of a "universalist composer", universal in different senses (not only in the musical sense); on the other hand, going beyond the boundaries of classical "musical work", with a gravitation towards the phenomenon of open form and the demands of greater creative emancipation from the performer.

In the 20th century, musicians combined their functions through diverse activities. Firstly, the scale of the era gives rise to encyclopedic personalities, versatile not only in music but also in other, sometimes non-related fields. This is what makes many discoveries possible, inspired by the diverse interests of creators. The pathos of changing eras, new times, and new technologies, especially in the post-war years, again make the type of musician-encyclopedist relevant (O. Messiaen – performer, composer, teacher, theorist, theologian, ornithologist, orientalist; K. Stockhausen – composer, theorist, philosopher; I. Xenakis – composer, architect). The usual forms of combining the activities of a musician – composer-conductor (G. Mahler, R. Strauss, P. Boulez, Tan Dun, and others) are also preserved. At the same time, the 20th century introduced new features into the image of a "person who plays music," a performer, and an interpreter of musical works that performers of previous eras did not possess.

A breakthrough into the area of new syntax inevitably entailed a revision of the means of recording new musical material. The crisis of traditional notation, in which the composer could not adequately display the information he needed on music paper and the performer could not adequately reproduce it, led experimental composers to a compromise: they began to use a relatively inaccurate notation, which would provide greater freedom to the interpreter. Examples include the works of H. Cowell (*Mosaic Quartet*, 1935), E. Brown (*December*, 1952, *Four Systems for pianists*, 1954), J. Cage (*Imaginary Landscape No. 5*, 1952), and many others.

Furthermore, versatility is associated with going beyond the boundaries of musical art to create various kinds of syncretic actions, which is a common idea for many creators as a return to ritual. The tendency to recreate individual characteristic features of the mystery play, perceived as models, emerged in the works of many composers of the 20th century. Among the iconic figures are A. Scriabin, I. Stravinsky, K. Orff,

K. Stockhausen, O. Messiaen, N. Korndorff, V. Martynov, and others. Rituality has become one of the foundations of the so-called "instrumental theater" of the 20th century, which is based on the tendency to synthesize arts as well as an intra-genre classification that changes the functions of each object of the communicative chain "composer – performer – listener". As an example, we can highlight such works as *Autumn Music* (1975) for four performers by K. Stockhausen, *Anniversaries* (1979) for four drummers by S. Gubaidulina, and *Phantom Opera* (1995) by Tan Dun. According to researcher Sitora Davlatova, this trend is known as "neorituality" or "new ritualism", where composers focus more on conveying the worldview of their participants, the nature of ritual consciousness, and the experienced emotion than on presenting the structure and other characteristics of the ritual (118). Angelina Alpatova refers to such manifestations of archaic syncretism in creative concepts and images of composers' works as a phenomenon of modern culture, referring to it as "neo-archaic". This term implies "the revival of the archaic with the help of the latest sound expressive means and musical instruments" (Alpatova 155).

The phenomena of "open" text, ritualism, and neo-archaism presented new requirements for combining the functions of creator and performer and creating special conditions for creative self-realization. All of these forms of versatility are associated with A. Sokolov's concept of "new syncretism", represented by phenomena that do not fit into the traditional system of concepts and categories. In his opinion, the crisis of written culture in the 20th century and the emergence (rebirth on a new basis) of various forms of non-literate culture today are associated with the problem of a special kind of syncretism. "Analysis of the text is simply impossible due to... the absence of the text itself... All the 'basic' concepts of musicology, such as piece, composition, musical text, and performance interpretation, cease to function" (Sokolov 249). In such cases, the subject of discussion should no longer be a musical text (it does not exist!) but a collective creative act, an action that, due to a variety of circumstances, achieves or does not achieve its intended goal – spiritual merging with the "universum". The concept of "intuitive music" eliminates almost all the usual categories related to music, right down to the Art category. The concept asserts syncretic integrity in its worldview, yet it requires artificial stimulation to maintain it.

Musical art once again turns to understanding its fundamental principles: the phenomenon of sound, the phenomena of musical time and space, and the problems of interaction between performers. Their rethinking inevitably entails significant changes in all social institutions developed by the musical culture of recent centuries, including a reevaluation of the institution of "composing". Vladimir Martynov writes about this: "Turning to attempts to overcome seriality, we will see that all of them (modern composers) are in one way or another connected either with the destruction of the idea of a musical text, or with the destruction of the idea of a work as an integral and closed opus, or with the destruction of the idea of the subject as an author. From this perspective, we must acknowledge that Stockhausen and Cage, despite being composers, actively strive to undermine the concept of the text, the concept of the work, and the concept of authorship in their compositions. This implies that, despite their personal preferences, both Stockhausen and Cage embody an assault on the concept of composition, and their actions serve as a stark indication of the end of the era of composers" (142).

In light of the versatility problem, the "new syncretism" of the 20th century emerged as a new chapter in the history of musical activity, marking a significant return to the syncretic origins of art at a new level, which included the merging of creator and performer into a single individual. All this leads to the formation of a new type of syncretic universal musician based on a neo-syncretistic plan. By mastering improvisation skills and creating conditions for "open text", they strive to overcome the barriers that have arisen between these functions, recognizing their separateness. At the same time, "new syncretism" as a conscious attitude in the work of academic composers is not at all syncretism in mass art.

Speaking of versatility in oral and written traditions, one cannot help but dwell on the issue of combining a musician's activities in such musical and creative forms as jazz and other styles of pop music. With the rise of mass culture, a trend emerged that blurred the boundaries between composer, performer, and listener, thereby returning to the oral forms of music and the non-written nature of recording. On the other hand, an unfixed text tends to update itself with each new repetition, a phenomenon particularly evident in jazz music, which is an oral-written musical system. Jazz only uses partial musical notation during certain preparatory stages of work, and the final result fundamentally lacks full musical expression. V. Martynov emphasizes the significance of rejecting the musical text, stating that the primary characteristics of jazz and rock are not melody, harmony, or rhythm, but rather the concepts of sound, sound production, and articulation. These three components, according to the researcher, cannot have a musical expression or serve as the object of composer operations, as jazz cannot be "composed" but rather "played" (Martynov 178). It is no coincidence that I. Stravinsky argued that "jazz performance is more captivating than jazz compositions" (46).

The traditional categories of European music proved to be inapplicable to the phenomenon of improvisation, which is inseparable from composition and performance. Therefore, according to Dmitry Livshits, the widespread definition of improvisation as the creation of a work in the process of its performance is not accurate. The researcher, based on the thesis about the meaningfulness of the process, gives a definition: improvisation is the creation of music in the process of playing music, or, in other words, the creation of a text without fixing it (Livshits 11). One of the specific features of mass music is the nature of the relationship between the participants in artistic communication: the author (composer), performer, and listener. In contrast to academic music, the role and function of the author (composer) in mass music, as well as the issue of authorship in general, are highly flexible and subject to a variety of circumstances. Anatoly Tsucker asserts that "mass musical art does not emphasize the author's personality, but rather elevates the performer's role significantly. It does not matter who composed the music for the perceiving audience; what is important is its real, visually felt existence, i.e., the performance itself. It is no coincidence that composers working in the field of mass music are increasingly performing their own compositions, and the type of author-performer is occupying an increasingly important place in this area of music-making" (13). In other words, the performer becomes an actual co-author, and music, even individually authored and created by composers, is ultimately still born as anonymous, according to the laws of collective creativity. The researcher

draws an analogy with folklore, talking about the categories of mass music that include improvisation, multivariance, a lack of adequate written recording, and often "orality" in general.

Today, pop music occupies a leading position in the world of mass musical culture and belongs to the secondary genres of mass art, where collective creativity passes through the prism of the composer's concept. Modern pop music creation is a vast, continuous production process that minimizes individual authorship. Producers, sound engineers, and arrangers, who possess financial, economic, or technological levers and opportunities like television, radio channels, and recording studios, elevate not only creators but also other participants in the creative process to leading positions. Jimmy Page often quotes, "Our music is the folk music of the technological age," in reference to popular music. At the same time, this so-called "musical engineering" becomes another form of versatility. In general, mass art has signs of versatility, going back to both oral traditions and academic music.

Conclusion

The separation of musical functions has not yet occurred and will never happen due to the psychology of creativity and the musical process, according to the researchers. Moreover, building a successful career and gaining fame is possible through the syncretism of the oral tradition, which transforms into the versatility of the written tradition, as this variety is the manifestation of true musical talent. Existing practice and history from the last third of the 20th century and modern times indicate that the diversity of creative activity exists to this day. First of all, among composers who still combine performing with composing.

The history of versatility reveals the emergence of various types of performance and composition activities today, including syncretic, synthetic, and new syncretistic activities. However, this does not provide insight into the mechanisms underlying multifunctionality. Despite all the similarities in creative activity, for any musician who has the skills of composing music, improvising, and reproducing musical text, it is obvious that different cognitive mechanisms are involved. We should seek the reasons for combining different types of musical activities in human evolution, the psychology of creativity, and the sociological and cultural aspects of human life, a generalization of which lies beyond this article's scope.

References

- Alekseyev, Alexander. *Istoriya fortepiannogo iskusstva: uchebnik [History of Piano Art: Textbook]*. St. Petersburg, Planeta muzyki, 2020. (In Russian)
- Alkon, Yelena. "K voprosu o 'pis'mennom' i 'ustnom' v muzykal'nykh traditsiyakh Zapada i Vostoka." ["To the Question of 'Written' and 'Oral' in the Musical Traditions of the West and the East."] *Izvestiya Vostochnogo instituta*, no. 3, 1996, pp. 161–166. (In Russian)
- Alpatova, Angelina. *Arkhaika v mirovoy muzykal'noy kul'ture [Archaic in World Musical Culture]*. Moscow, Ekon-Inform, 2009. (In Russian)
- Batkin, Leonid. *Ital'yanskoe Vozrozhdenie v poiskakh individual'nosti [Italian Renaissance in Search of Individuality]*. Moscow, Nauka, 1989. (In Russian)
- Davlatova, Sitora. "Otrazhenie sufiyskogo rituala v kompozitorskom tvorchestve (k probleme neoritual'nosti)." ["Reflection of the Sufi Ritual in Composer's Work (to the Problem of Non-Rituality)."] *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art Criticism] Manuscript*, no. 3 (89), 2018, pp. 115–122. (In Russian)
- Ivanova, Svetlana. *Kompozitor: ocherki po istorii professii [Composer: Essays on the History of the Profession]*. 2006. Moscow, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, PhD thesis's abstract. (In Russian)
- Jumaliyeva, Tamara. *Kazakhskie akyny: Vostok – Zapad, v kontekste kul'turnogo prostranstva [Kazakh Akyns: East – West, in the Context of Cultural Space]*. Almaty, 2010. (In Russian)
- Konovalova, Irina. "The Composer Phenomenon in a Historical Retrospect of an Authorship Idea Formation in European Musical Culture of the Middle Ages". *Linguistics and Culture Review*, vol. 5 (S2), 2021, pp. 284–302. DOI: 10.37028/lingcure.v5nS2.1353.
- Lang, Paul. *Music in Western Civilization*. New York, W. W. Norton and Company, 1969.
- Livshits, Dmitry. *Fenomen improvizatsii v dzhaze [The Phenomenon of Improvisation in Jazz]*. 2003. Nizhny Novgorod, Glinka Nizhny Novgorod Conservatory, PhD thesis's abstract. (In Russian)
- Martynov, Vladimir. *Konets vremeni kompozitorov [Composer's End Time]*. Moscow, Russkiy put, 2002.
- Orlov, Genrikh. *Drevo muzyki [Music Tree]*. Washington, N. A. Frager & Co, St. Petersburg, Sovetskiy kompozitor, 1992. (In Russian)
- Saponov, Mikhail. *Menestrel'i. Kniga o muzyke srednevekovoy Evropy [Minstrels. A Book About the Music of Medieval Europe]*. Moscow, Klassika-XXI, 2004. (In Russian)
- Sergeyeva, Tatyana. "Pridvornaya traditsiya na srednevekovom arabskom Vostoke (na materiale srednevekovykh istochnikov)." ["Court Tradition in the Medieval Arab East (Based on Medieval Sources)."] *Muzykal'naya Akademiya*, no. 3, 2008, pp. 180–187, www.mus.academy/articles/pridvornaya-traditsiya-na-srednevekovom-arabskom-vostoke. Accessed 13 July 2024. (In Russian)
- Shubina, Svetlana. *K voprosu ob oppozitsii svetskikh i dukhovnykh zhanrov v muzykal'noy kul'ture vozrozhdeniya (messa i madrigal): rukopis' [On the Issue of the Opposition of Secular and Spiritual Genres in the Musical Culture of the Revival (Mass and Madrigal): Manuscript]*. Almaty, 2008.

- Sokolov, Aleksandr. *Muzykal'naya kompozitsiya XX veka. Dialektika tvorchestva. Issledovanie [Musical Composition of the 20th Century. The Dialectic of Creativity. Study]*. Moscow, Kompozitor, 2007. (In Russian)
- Solyarskiy, Vladimir. *Sovremennoe pravovoe i kul'turno-ekonomicheskoe polozhenie inorodtsev Priamurskogo kraya [Modern Legal and Cultural and Economic Status of Foreigners in the Amur Region]*. Khabarovsk, PH of the Office of the Amur Governor-General, 1916. (In Russian)
- Sokhor, Arnold. *Sotsiologiya i muzykal'naya kul'tura [Sociology and Musical Culture]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1975. (In Russian)
- Stravinskiy, Igor. *Publitsist i sobesednik [Publicist and Interlocutor]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1988. (In Russian)
- Tsuker, Anatoly. "K probleme avtorstva v massovoy muzyke." ["To the Problem of Authorship in Mass Music."] *Yuzhno-Rossiyskiy muzykalnyy almanakh*, no. 4 (41), 2020, pp. 11–18. DOI: 10.24411/2076-4766-2020-14002. (In Russian)
- Tursunov, Yedige. *Vozniknovenie baksy, akynov, seri i zhyrau [The Emergence of Baksy, Akyns, Sery and Zhyrau]*. Astana, Foliant, 1999. (In Russian)
- Yunusova, Violetta. *Tvorcheskiy protsess v klassicheskoy muzyke Vostoka [Creative Process in the Classical Music of the East]*. 1995. Moscow, Russian Institute of Art Studies, Doctor of Art History thesis's abstract. (In Russian)
- Zhaivoronok, Natalia. *Muzichne vikonavstvo yak fenomen muzichnoi kul'turi [Musical Performance as a Phenomenon of Musical Culture]*. 2006. Kyiv, Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Art History dissertation. (In Ukrainian)

UDC 786.6

DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.241

Ирина Анатольевна Гавриленко*

Магистр искусств, старший преподаватель, заведующая кафедрой специального фортепиано Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-9378-0701

email: irinasundaygavrilenko@gmail.com

Айзада Сайфуллаевна Нусупова

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции, декан факультета вокала и дирижирования Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-7669-5492

email: nusaiz@mail.ru

Статья

Для цитирования: Гавриленко, Ирина, и Айзада Нусупова. «Органное искусство Казахстана в 1975–1999 годы: история, органология и исполнительская практика». *Saryn*, т. 12, № 4, 2024, с. 39–61. DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.241.

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

Поступила в редакцию: 19.06.2024

Прошла рецензирование: 09.10.2024

Принята к публикации: 10.12.2024

Органное искусство Казахстана в 1975–1999 годы: история, органология и исполнительская практика

* Корреспондирующий автор

email: irinasundaygavrilenko@gmail.com



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

Ключевые слова: орган, органное искусство Казахстана, органология, этапы развития, исполнительство.

Аннотация. Орган, несмотря на преобладание современных творческих экспериментов, продолжает привлекать внимание как профессиональных музыкантов, так и любителей музыки. Органное искусство предлагает уникальный опыт, сохраняя свое значение в музыкальной культуре современного Казахстана.

Три компонента национального органного искусства – органология, композиторская деятельность и исполнительство – ранее не рассматривались в рамках единой культурно-исторической парадигмы и не подвергались комплексному научному анализу и глубокому художественному осмыслению.

Становление и развитие органной школы Казахстана включает в себя три этапа (1967–1974, 1975–1999, 2000 – по настоящее время). В данной статье подробно рассматривается второй этап (1975–1999) развития органной культуры в республике. Особое внимание уделяется эволюции казахстанской органной школы, классификации существующих музыкальных инструментов с позиций их строения, а также исследованию органного репертуара национальных композиторов с учетом многообразия жанров и стилевых закономерностей.

Процесс интеграции органного искусства в казахскую музыкальную культуру требовал особого подхода, так как национальная музыка исторически была ориентирована на инструменты с совершенно иным звучанием, такие как домбра, кобыз и жетыген. В этой связи отечественные композиторы стремились создать оригинальные органные произведения, объединяющие европейское полифоническое письмо с мелодическими и ритмическими структурами, характерными для казахской народной музыки и ее инструментария.

Для решения обозначенного круга проблем в исследовании определяющей стала методология, включающая исторический, аналитический и жанрово-стилевой методы, обобщение архивных данных. Предпринят комплексный подход к обобщению пройденного органной культурой пути в XX столетии во всем многообразии важнейших тенденций и течений.

Актуальность исследования обусловлена не только редкостью подобных работ в контексте избранного региона, но и неизменным интересом к органному наследию как элементу межкультурного диалога. Материал статьи определяется возможностью применения полученных выводов и результатов в научных исследованиях по истории органного исполнительства, инструментоведению, истории казахской музыки, а также в творческой деятельности исполнителей и композиторов Казахстана.

Благодарности. Авторы выражают благодарность архиву Казахской национальной консерватории имени Курмангазы и Центральному государственному архиву кинофотодокументов и звукозаписи за предоставленные материалы, а также профессору органного класса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, заслуженному артисту Казахстана Габиту Тулеутаевичу Несипбаеву за консультирование.

Вклад авторов

И. А. Гавриленко – разработка методической составляющей исследования; изучение и обработка архивных данных, касающихся процесса установки органов в Казахстане, личных дел органистов, писем в административные органы, подготовка и доработка исследовательской части текста и литературного обзора, написание текста.

А. С. Нусупова – исследование, разработка и формирование концепции исследования; критический анализ; постановка цели и задач исследования; написание и редакция текста, анализ научной литературы; концептуализация результатов, оформление статьи.

UDC 786.6

DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.241

Ирина Анатольевна Гавриленко*

Өнер магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының арнайы фортепиано кафедрасының меңгерушісі және аға оқытушысы (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0001-9378-0701

email: irinasundaygavrilenko@gmail.com

Айзада Сайфуллаевна Нусупова

Өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының профессоры, вокал және дирижерлеу факультетінің деканы (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0001-7669-5492

email: nusaiz@mail.ru

Мақала

Дәйексөз үшін: Гавриленко, Ирина, және Айзада Нусупова. «Қазақстанның 1975–1999 жылдардағы орган өнері: тарих, органоология және орындаушылық практика». *Saryn*, т. 12, № 4, 2024, 39–61 б. DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.241. (Орысша)

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

Редакцияға түсті: 19.06.2024

Рецензиядан өтті: 09.10.2024

Басылымға қабылданды: 10.12.2024

Қазақстанның 1975–1999 жылдардағы орган өнері: тарих, органоология және орындаушылық практика

* Жауапты автор

email: irinasundaygavrilenko@gmail.com

Тірек сөздер: орган, Қазақстанның орган өнері, орган жасау, даму кезеңдері, орындаушылық.

Аңдатпа. Орган заманауи шығармашылық сараптамалар басым болуына қарамастан, кәсіби музыканттардың да, музыка әуесқойларының да назарын аударуды жалғастыруда. Орган өнері қазіргі Қазақстан музыкалық мәдениетіндегі маңыздылығын сақтай отырып, бірегей тәжірибе ұсынады. Органология, композиторлық қызмет және орындаушылық сияқты ұлттық орган өнерінің үш компоненті осы уақытқа дейін біртұтас мәдени-тарихи парадигма аясында қарастырылмаған және жан-жақты ғылыми талдау мен терең көркемдік түсінік қалыптаспаған.

Қазақстан орган мектебінің қалыптасуы мен дамуы үш кезеңнен тұрады (1967–1974, 1975–1999, 2000 – осы уақытқа дейін). Осыған орай, бұл мақалада республикадағы орган мәдениетін дамытудың екінші кезеңі (1975–1999 жылдар) егжей-тегжейлі қарастырылады. Қазақстандық орган мектебінің даму жолына, қолданыстағы музыкалық аспаптарды олардың құрылымы тұрғысынан жіктеуге, сондай-ақ жанрлар мен стиль заңдылықтарының алуан түрлілігін ескере отырып, ұлттық композиторлардың орган репертуарын зерттеуге ерекше назар аударылады. Орган өнерін қазақ музыкалық мәдениетіне интеграциялау үдерісі ерекше көзқарасты талап етті, өйткені ұлттық музыка тарихи тұрғыдан домбыра, қобыз және жетіген сияқты мүлде басқа дыбысты аспаптарға бағдарланған. Осыған байланысты отандық композиторлар еуропалық полифониялық жазуды қазақ халық музыкасы мен оның аспаптарына тән әуезді және ырғақты құрылымдармен біріктіретін бірегей орган шығармаларын жасауға ұмтылды. Зерттеудегі осы мәселелерді шешу үшін тарихи, талдаулық және жанрлық-стильдік әдістерді, мұрағаттық деректерді жалпылауды қамтитын әдістеме қолданылды. XX ғасырдағы барлық маңызды тенденциялар мен ағымдардан өткен орган мәдениетінің жолын жалпылау үшін жүйелі көзқарас қабылданды.

Зерттеудің өзектілігі таңдалған аймақ контекстіндегі мұндай жұмыстардың сирек болуымен ғана емес, сонымен қатар мәдениетаралық диалог элементі ретінде орган мұрасына деген тұрақты қызығушылықпен де байланысты. Мақала материалы органның орындаушылық тарихы, аспаптану, қазақ музыкасының тарихы бойынша ғылыми зерттеулерде, сондай-ақ Қазақстан орындаушылары мен композиторларының шығармашылық қызметінде қолдану мүмкіндігімен анықталады.

Алғыс. Авторлар Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының мұрағатына және Орталық мемлекеттік кино-фотоқұжаттар мен дыбыс жазбалар мұрағатына ұсынылған материалдары үшін, сондай-ақ Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының орган сыныбының профессоры, Қазақстанның еңбек сіңірген әртісі Г. Т. Несіпбаевқа кеңестері үшін алғыс білдіреді.

Авторлардың қосқан үлесі

И. А. Гавриленко – зерттеудің әдістемелік құрамын әзірлеу, Қазақстандағы органдарды орнату процесіне, органисттердің жеке істеріне, әкімшілік ұйымдарға арналған хаттарға қатысты мұрағаттық деректерді зерделеу және өңдеу, мәтіннің зерттеу бөлігін және әдеби шолуды дайындау және пысықтау, мәтінді жазу.

А. С. Нусупова – зерттеу тұжырымдамасын әзірлеу және қалыптастыру, сыни талдау, зерттеудің мақсаты мен міндеттерін белгілеу, мәтінді жазу және өңдеу, ғылыми әдебиеттерді талдау; нәтижелерді тұжырымдау, мақаланы ресімдеу.

UDC 786.6
DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.241

Irina Gavrilenko*

Master of Arts, Senior Lecturer, Head of the Special Piano Department,
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0001-9378-0701

email: irinasundaygavrilenko@gmail.com

Aizada Nussupova

PhD in Arts, Professor, Musicology and Composition Department, Dean of the Vocal
and Conducting Faculty, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0001-7669-5492

email: nusaiz@mail.ru

Cite: Gavrilenko, Irina, and Aizada Nussupova.
"Organ Art of Kazakhstan in 1975–1999:
History, Organology and Performing Practice."
Saryn, vol. 12, no. 4, 2024, pp. 39–61.
DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.241.
(In Russian)

*The authors' final version of the manuscript
has no conflict of interests.*

Received by editorial: 19.06.2024

Passed the review: 09.10.2024

Accepted to publish: 10.12.2024

Article

Organ Art of Kazakhstan in 1975–1999: History, Organology and Performing Practice

* Corresponding author

email: irinasundaygavrilenko@gmail.com

Keywords: organ, organ art of Kazakhstan, organ building, stages of development, performance.

Abstract. The organ, despite the predominance of modern creative experiments, continues to attract the attention of both professional musicians and music lovers. Organ art offers a unique experience, preserving its importance in the musical culture of modern Kazakhstan.

The three components of the national organ art including organology, composing and performance have not previously been considered within a single cultural and historical paradigm and have not been subjected to comprehensive scientific analysis and deep artistic understanding.

The organ school of Kazakhstan has passed through three stages of formation and development (1967–1974, 1975–1999, 2000 – until now). This article thoroughly examines the second stage (1975–1999) of the development of organ culture in the republic. Particular attention is paid to the evolution of the Kazakh organ school, and the classification of existing musical instruments from the standpoint of their structure, as well as the study of the organ repertoire of national composers, taking into account the diversity of genres and stylistic patterns.

The process of integrating organ art into Kazakh music culture required a special approach. It was caused by the fact that national music has historically been orientated towards instruments with a completely different sound, such as *dombra*, *kobyz* and *zhetigen*. In this regard, local composers endeavored to create original organ works by merging European polyphonic writing with melodic and rhythmic structures inherent to Kazakh folk music and its instrumentation.

To solve the designated range of issues in the study, a methodology that includes historical, analytical and genre-style methods, as well as the generalization of archival data, has become decisive. A comprehensive approach has been taken to generalize the path traversed by organ culture in the twentieth century in all the diversity of the most important trends and directions.

The relevance of the study is conditioned not only by the rarity of such works in the context of the selected region, but also by the continuing interest in the organ heritage as an element of intercultural dialogue. The material of the article is determined by the possibility of applying the conclusions and results obtained in scientific research on the history of organ performance, instrumentology, history of Kazakh music, as well as in the creative activity of performers and composers of Kazakhstan.

Acknowledgements. The authors express their gratitude to the Archive of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory and the Central State Archive of Film and Photographic Documents and Sound Recordings to the materials provided, and also to Gabit Nesipbayev, Professor of the Organ class at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Honored artist of Kazakhstan, for valuable advice.

Contribution of the authors

Irina Gavrilenko – development of the methodological component of the study; investigation and processing of archival data concerning the installation of the organs in Kazakhstan, personal files of organists, letters to administrative authorities; preparation and revision of the research part of the text and literary review; writing the text.

Aizada Nussupova – research, development and formation of the study concept; critical analysis; setting the goals and objectives of the study; writing and editing the text, analysis of scientific literature; conceptualization of the results, design of the article.

Введение

Органное искусство, аккумулируя в себе национальные культурные традиции и техническое мастерство, является своеобразным мостом между прошлым и настоящим. Исторически сложилось, что орган, олицетворяя монументальность и единство в многообразии, всегда выступал в качестве важного звена между материальным и духовным началом. Благодаря богатой звуковой палитре и способности воспроизводить множество музыкальных эффектов, данный инструмент предстает неотъемлемой частью мирового культурного наследия. В настоящее время органное искусство остается востребованным, несмотря на доминирование технического прогресса, включающего создание электронных инструментов.

В эпоху тотальной цифровизации орган предстает как символ гармонии. Вызывая глубокий отклик у слушателей, его звучание наполняет пространство концертных залов и церквей. Обладая необычайным богатством звука, орган позволяет проникновенно исполнять не только классическую музыку, но и современные композиции. Органное искусство Казахстана вбирает в себя три основные области – инструментарий, композиторское творчество и исполнительство. Настоящая работа посвящена изучению одного из этапов его развития в период с 1975 по 1999 год, обзору органного наследия отечественных композиторов, а также выявлению этнического своеобразия избранных сочинений.

В этой связи вопросы органологии приобретают немаловажное значение, так как процесс создания и поддержания инструментов в должном состоянии является самостоятельной наукой. Органостроители в поисках достижения совершенного звучания скрупулезно подбирают материалы и настраивают его. Современные технологии и традиции, выступая в неразрывном тандеме, способствуют сохранению музыкального наследия органного искусства. Вопросы органостроения на протяжении многих лет выступают объектом изучения разных исследователей, охватывая период от его появления (Hagel) и дальнейшего развития (De Peque Leoz; Gribenski) до самых новейших инноваций в области строения (Harlow, et al).

Исследования в этой области затрагивают не только технические аспекты конструирования органа, но и его влияние на эволюцию музыкальной практики, а также на звучание и восприятие музыки в разных исторических контекстах. Понимание того, как менялись материалы, механизмы и архитектурные особенности органа, позволяет глубже осознать его роль в музыкальной культуре и исполнительской практике. Например, работа Рэндалла Харлоу в соавторстве с Маттиасом Петерссоном, Робертом Эком, Федерико Визи и Стефаном Остерсье подчёркивает важность современных методов моделирования и цифровых технологий для создания органных инструментов, что открывает новые горизонты для композиторов и исполнителей, стремящихся к поиску оригинальных звуковых решений.

На протяжении многих веков орган вдохновлял композиторов на создание сочинений. Обладая насыщенной звуковой палитрой, он открывает перед художниками широкие возможности выражения чувств и мыслей. Исследуя

потенциал инструмента в различных жанровых канонах и стилевых направлениях, казахстанские авторы вносят свой вклад в его актуализацию в современной музыкальной культуре. Органное творчество композиторов Казахстана широко представлено не только оригинальными сочинениями, но и транскрипциями, аранжировками, а также опусами, в которых орган выступает как равноправный участник ансамбля.

Появление органной музыки в республике закономерно связано с 1967 годом, с моментом установки первого органа в Большом зале Алма-Атинской государственной консерватории имени Курмангазы. Изучив процесс становления органной школы Казахстана, опираясь на главные вехи в каждом из векторов развития – органологию, композиторское творчество, исполнительскую деятельность, – считаем целесообразным разделить более чем полувековой путь поступательного движения исследуемого явления на три этапа. Для первого этапа (1967–1974) характерно доминирование тенденций в освоении тембровой палитры нового инструмента в исполнительской и слушательской среде, а также создание органного репертуара, состоящего преимущественно из обработок и переложений.

Второй этап охватывает промежуток с 1975 по 1999 год. Важными событиями этого времени являются появление крупной формы (концерты, сонаты, вариации), установка в 1988 году в Казахской государственной филармонии имени Жамбыла органа симфонического типа и возникновение новых ярких личностей в исполнительском искусстве.

Третий этап, начавшийся с 2000-х годов, продолжается по сегодняшний день. Он определяется установкой органов в столице Казахстана (2005 и 2007), укреплением позиций органного исполнительства в стране в целом и появлением композиций для экспериментальных инструментальных ансамблей. Отечественными композиторами создаются органные сочинения, синтезирующие классическое звучание инструмента с новейшими элементами и музыкальными стилями. К примеру, в органных циклах «Прелюдия, хорал и фуга» Бакира Баяхунова и «Три пьесы» Жунуса Джумабекова зачастую встречаются кластеры, тремоло (иногда – аккордовое), глиссандо и сонористические эффекты, связанные с поиском новых тембровых красок и новаторских акустических решений. Это проявляется в чередовании тональных эпизодов с атональными, комбинировании регистровых и артикуляционных способов звукоизвлечения и активном применении черт пуантилизма.

Кроме того, в национальном композиторском творчестве исключительное концептуальное и историческое значение приобретает опыт творческого переосмысления жанрового разнообразия, драматургической специфики и структурных особенностей казахского фольклора, что обеспечивает уникальную комбинацию национального и современного в музыке.

Как известно, казахский фольклор, отличающийся богатством жанров, включает героические эпосы (сюжетные поэмы о подвигах батыров), лирические песни (жыры), а также обрядовые и бытовые песни. Все они содержат в себе самобытные этнокультурные характеристики. Эти формы выражения передают как повседневные, так и мифологические аспекты жизни казахов, их историческое и социальное развитие.

Драматургия казахского музыкального фольклора, особенно проявляющаяся в использовании повторов, аллегорий и символизма, также находит свое отражение в органном искусстве Казахстана. Эти элементы усиливают эмоциональное воздействие и философскую глубину музыкальных произведений. В органной музыке отечественных композиторов элементы национального фольклора воплощаются посредством адаптации традиционных мелодий и ритмов для органа, создавая неповторимое сочетание европейской музыкальной формы и казахской традиции. Мотивы из народных песен и эпических произведений трансформируются в оригинальные органные композиции. Подобное сочетание подчеркивает глубокую связь между национальной идентичностью и современным музыкальным искусством.

Структура казахского фольклора часто характеризуется цикличностью и многогранностью. В музыкальных произведениях это проявляется в переменном метроритме, мелодике и использовании казахских инструментов – домбры или кобыза. Как отмечает исследователь Эверетт, «научные труды и восприятие музыки, как правило, закрепляют бинарную оппозицию “Восток – Запад”, усиливая музыкальные стереотипы и привычные ярлыки» (Everett 330).

Бесспорно, взаимодействие Востока и Запада на различных уровнях оказало огромное влияние на отечественную органную музыку и привнесло в нее новаторские черты. Наиболее ярко это проявилось в области музыкального языка и гармонии. Как считают музыковеды Кетегенова и Нусупова, «характерными оказались приемы, подсказанные казахской монодией, – это многослойные кварто-квинтовые созвучия, плагальность, аккорды безтерцовой системы домбрового типа, а также широкое использование тонических органных пунктов и принцип вариантных преобразований аккордов, создающих перспективы для ладогармонического варьирования. Найденные средства и открыли широкие перспективы в дальнейшем развитии музыкального языка» (36).

Ярким примером взаимодействия различных типов музыкального профессионализма является Первая симфония «Жигер» Газизы Жубановой, посвященная отцу, выдающемуся композитору, музыковеду, академику Ахмету Жубанову. После издания данного произведения в Москве в 1976 году («Советский композитор») была осуществлена запись с дирижером, народным артистом Казахской ССР Фуатом Мансуровым. Философско-психологический контекст, заложенный в программности произведения, отвечает общим тенденциям советской музыки, когда на первый план выходит человек-мыслитель. Автор обращается к вопросам жизни и смерти, связи настоящего с прошлым. Г. Жубанова демонстрирует оригинальность в использовании фольклора. Вдохновлённая национальной тематикой, она активно задействует орган в симфонии «Жигер», который вносит глубину и многослойность в общее звучание произведения, органично сочетаясь с казахскими мотивами.

Проблема взаимодействия музыкальных традиций Востока и Запада в симфонии «Жигер» решается на нескольких уровнях. В первую очередь на уровне мелодики. В качестве тематизма в симфонии использованы шесть кюев известного казахского кюйши Даулеткерей: «Жігер», «Жұмабике», «Бұл-бұл», «Салық өлген», «Топан»

и «Құдаша». Кюи осмыслены на новом философском уровне, так как поднимаются вопросы, касающиеся общечеловеческих ценностей. Цитирование сопровождается сложным графическим оформлением кюев. Газиза Ахметовна свободно сочетает избранные мелодические интонации с хроматизмом и приемами полистилистики, характерными для европейской музыки.

На ладогармоническом уровне автор совмещает различные ладовые структуры, обращаясь к полимодальности и политональности. Взаимодействие восточной и западной традиций в симфонии рельефно отражается на уровне музыкальной формы. Евгений Трёмбовельский отмечает: «Композитор, изнутри расширяя народную тематическую основу, искусно реализует заложенные в ней предпосылки цикличности» (150).

Важно, что взаимосвязь Востока и Запада обнаруживается в симфонии «Жигер» и на более высоком, концептуальном уровне. Г. Жубанова стремится выразить в музыкальном полотне произведения особенности восточного мировосприятия, заключающиеся не в преодолении трудностей, как это принято в классических европейских симфониях (завязка, развитие, кульминация и развязка), а в преобладании созерцательности над конфликтной драматургией.

Таким образом, данное исследование представляет собой попытку систематизации и анализа богатого и разнообразного наследия органной музыки Казахстана, подчеркнув его связь с национальными историческими и культурными аспектами и способствуя наилучшему пониманию этого уникального музыкального явления. Избранный период обладает исключительными характеристиками; следовательно, описание ключевых моментов в эволюции современной отечественной органной культуры представляется важным и своевременным.

Материалы и методы

Органное творчество Казахстана представляет собой уникальное сочетание традиций Востока и Запада, что характеризуется сложным переплетением различных музыкальных стилей и приёмов. Органное наследие республики, включающее в себя элементы казахской народной музыки, существенно отличается от западноевропейской органной традиции. Поэтому требует особого взгляда на его изучение.

Работа посвящена классификации этапов развития органного искусства, включая органологию, композиторское творчество и исполнительство, а также выявлению закономерностей и новаторства, сделавших органную музыку важной составляющей культурного наследия республики.

При исследовании обозначенной проблемы привлечен комплексный подход для применения разнообразных методов исследования: исторического, аналитического, жанрово-стилевого. Для систематизации знаний об отечественной органной музыке используется базовый для музыкознания историко-ретроспективный метод, который позволяет проследить эволюцию явления в последовательности его генезиса, становления и развития. Это открывает возможность изучить особенности казахской органной музыки, а также обосновать влияние культурных и исторических факторов на её развитие. Данный метод

также включает анализ архивных документов¹, записей и биографических сведений органистов и композиторов. Метод анализа связан с исследованием особенностей музыкального языка, мелодики, гармонии и ритма, а также структуры и композиционных приемов в органной музыке отечественных авторов. Подобный ракурс способствует пониманию, как восточные и западные средства музыкальной выразительности сочетаются и взаимодействуют друг с другом в рамках органной музыки Казахстана. Жанрово-стилевой – содержит рассмотрение жанровых и стилистических аспектов. Особое внимание сосредоточено на постижении национального своеобразия органной музыки Казахстана, включающей использование народных мотивов и стилей.

В качестве музыкального материала был привлечен обширный пласт произведений казахстанских композиторов. К ним относятся:

- пьесы для соло органа Оскара Гейльфуза, Александра Луначарского, Александра Романова, Аиды Исаковой, Серика Еркимбекова;
- сочинения крупной формы: Концертино для кыл-кобыза, органа и струнного оркестра и Pastoral для органа, флейты и оркестра Куата Шильдебаева; Соната для органа и четырех литавр А. Исаковой.

Результаты

Второй этап развития органного искусства республики приходится на 1975–1999 годы. Все три магистральные линии – органология, исполнительское мастерство и композиторское творчество – обогащаются новыми чертами. Дальнейший рост исследуемых направлений определяется организацией процедуры производства инструментов и их установкой в республике, функционированием органных классов, активной концертной деятельностью и появлением новых произведений для органа.

Важной частью становления органной культуры в республике явилась деятельность казахстанских композиторов. В этот период четко обозначились три

1 1. Архив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Оп. 11. Ед. хр. 3404. Св. 307.

2. Центральный государственный архив кинофотодокументов и звукозаписи МКИ РК. – Первый орган в Казахстане. Город Алма-Ата. Первый концерт органной музыки в концертном зале Института искусств имени Курмангазы: установка органа группой специалистов из ГДР, торжественное открытие зала, фрагменты концерта. «Советский Казахстан» № 38 («Казахфильм», 1967).

3. Центральный государственный архив кинофотодокументов и звукозаписи МКИ РК. – Концерт студентов Института искусств имени Курмангазы («Казахтелефильм», 1971).

4. Центральный государственный архив кинофотодокументов и звукозаписи МКИ РК. – Концерт органа с оркестром («Казахтелефильм», 1971, режиссер Касым Ахметов).

5. Центральный государственный архив кинофотодокументов и звукозаписи МКИ РК. – Играет Владимир Тебенихин («Казахтелефильм», 1986, режиссер А. Федулов).

основных вектора органной музыки – обработки, сольные произведения крупной формы и сочинения, где орган выступает в качестве участника ансамбля. Продолжая развиваться по этим жанровым направлениям, композиторское творчество на данном этапе обретает собственные отличительные черты. Репертуар пополняется органными переложениями Габита Несипбаева, создаются новые оригинальные произведения крупной формы, что обуславливает органичный переход ко второму периоду. Это время знаменуется появлением опусов, где орган выступает в качестве равноправного участника ансамбля.

Следует также подчеркнуть новаторские эксперименты казахстанских композиторов в области темброкolorистических исканий, которые смело сочетают в своих произведениях звучание органа с национальными инструментами, что сообщает произведениям характерный специфический колорит.

Среди привлекавших отечественных композиторов свойств инструмента следует подчеркнуть тембровые характеристики и возможности регистровки, открывавшие совершенно новые перспективы для реализации творческих замыслов. В плане динамических особенностей орган, обладая необычайной гибкостью, позволяет исполнять как *pianissimo*, так и *fortissimo*. Его появление в Казахстане побудило авторов к созданию значительного количества сочинений, на первых этапах в основном классико-романтического типа, а позднее – неоклассического и даже авангардного.

К первому типу можно отнести Сонату А. Луначарского (1976) и Концерт для органа О. Гейльфуса (1976), в которых органично сочетаются богатство музыкального языка, свобода высказывания, эмоциональная выразительность с логичностью и стройностью формы. Особенностью избранных произведений являются глубина передаваемых переживаний и разнообразие художественных приемов. В указанных произведениях музыкальный образ передан через комплекс выразительных средств. Важнейшее значение приобретают мелодия, ладогармонический склад, интонация и структура. Артикуляция вбирает в себя динамические, агогические и тембровые средства и мыслится композиторами как неотъемлемый элемент системы музыкального языка. Сказанное очевидно в изложении главных и побочных партий в экспозиционных и разработочных разделах формы. В данных опусах заметно преобладание линейного голосоведения, графичности изложения музыкальной ткани.

Черты неоклассицизма обнаруживаются в таких произведениях, как «Приношение к портрету Баха» А. Романова (1985) и *Pastoral* для органа, флейты и оркестра К. Шильдебаева (1998). В них отчетливо выражены полифонизация фактуры, графичность изложения, обращение к строгим классическим формам и рационалистическая ясность мышления.

Современные композиционные приемы письма представлены в Сонате для органа и четырех литавр А. Исаковой (1989), Импровизации для органа А. Исаковой (1987), Концертино для кыл-кобыза, органа и струнного оркестра К. Шильдебаева (1979) и *Fugion meditation* С. Еркимбекова (1998). В них колоритно раскрываются богатые звуковые возможности органа, в частности способность имитировать не только звуки многих музыкальных инструментов, но и пение птиц, шум деревьев.

В создании отечественного репертуара важное значение имело плодотворное сотрудничество композиторов и исполнителей, которое позволило последним глубже понять и трактовать музыкальный текст, что привело к более осознанной и выразительной трактовке сочинений. Так, органисты, взаимодействуя напрямую с композиторами, лучше передавали нюансы и эмоциональный подтекст при исполнении произведений. Примером подобного сотрудничества может служить творческое взаимодействие между К. Шильдебаевым и Владимиром

Тибенихиным (Концертино для кыл-кобыза, органа и струнного оркестра, 1979), А. Романовым и Алией Карасаевой («Приношение к портрету Баха», 1985), С. Еркимбековым и Г. Несипбаевым (Fugion mediaton, 1998), Гульжан Узенбаевой и Ириной Гавриленко (Вариации для органа, 2020) Бакиром Баяхуновым и И. Гавриленко (Прелюдия, хорал и фуга, 2022) в создании органных творений. Так, обратная связь от исполнителей предоставляет композиторам ценную информацию о технических возможностях органа. Ведь в мировой концертной практике не существуют двух одинаковых органов, каждый из них неповторим. Поэтому так важно знать возможности конкретного инструмента, для которого создается произведение. Нередко органисты предлагают нестандартные решения, идеи или техники игры, которые, в свою очередь, вдохновляют композиторов на новаторские композиционные поиски.

Таким образом, диалог между авторами и исполнителями способствует постоянному обновлению и развитию музыкального языка, делая его более гибким и адаптированным к современным веяниям и техническим новшествам. Казахские исполнители не только воплощают замысел композитора, но и активно участвуют в творческом процессе, что повышает их профессиональную значимость и мастерство.

Органые сочинения демонстрируют широкий жанровый диапазон творческих исканий отечественных авторов. Это различные виды концертных произведений – концерты, концертино, фантазии, кантаты и развернутые программные сочинения.

В целом в этот период орган был окончательно признан не только как самостоятельный концертный, но и ансамблевый инструмент. Наличие необычных комбинаций инструментов (органа с кыл-кобызом, домброй, сыбызгы, флейтой, литаврами), применяемых казахскими авторами, обозначило новые горизонты в сфере темброкolorистических исканий.

В Концертино для кыл-кобыза, органа и струнного оркестра К. Шильдебаева убедительно представлен опыт в области синтезирования тембров инструментов восточной и западной традиций. Исследователь Татьяна Харламова считает, что «одной из характерных особенностей композиторского творчества стало совмещение национального и европейского инструментария на основе сакральных функций (например, кыл-кобыза и органа)» (30). Орган и кыл-кобыз, обладая особым семантическим значением в двух разных культурах, гармонично дополняют звучание друг друга, тем самым способствуют воплощению авторского замысла. В основном орган выполняет функцию аккомпанемента, гармонически поддерживает главную тему у кыл-кобыза, акустически заполняя пространство зала. При этом его яркие тембровые и технические возможности сообщают ансамблю с кыл-кобызом уникальное звучание, создавая глубокий межкультурный музыкальный диалог. Здесь наглядно отражен синтез западного и традиционного казахского музыкального мышления.

Национальное начало рельефно показано в музыкальной ткани Концертино: в партии кыл-кобыза отчетливо слышны элементы кюя «Кертөлғау», в сольных эпизодах органа – характерные для казахской мелодики интонационные мотивы. Одновременно поиски путей претворения кюевого тематизма, структурных

особенностей традиционной инструментальной музыки в Концертино К. Шильдебаева ведут к новациям в композиционных методах и обогащению современной музыкальной практики через слияние национальных мотивов и современных музыкальных подходов. Как отмечают Кетегенова и Нусупова, «найденные средства существенно обогатили и освежили колорит звучания и в тесной взаимосвязи с другими приемами, например, полифоническими средствами, фактурой, формой изложения точно и тонко отразили ладоинтонационную особенность казахской монодии» (36).

Национальная тематика, восходящая к казахскому фольклору, находит в Концертино К. Шильдебаева оригинальное воплощение. Она привносит новые черты: импровизационность и вариационность, которые сообщают произведению известную свободу в построении музыкальной мысли. Эти элементы не только обогащают структуру композиции, но и позволяют исполнителям демонстрировать техническое мастерство и выразительные способности, что значительно углубляет эмоциональное воздействие на слушателя. Кроме того, использование импровизационных и вариационных приемов делает каждое исполнение уникальным, предоставляя возможность для творческой интерпретации.

В области органостроения продолжают успешно функционировать два инструмента, установленные в Алма-Атинской консерватории: концертный (1967) и учебный (1971) органы фирмы Alexander Schuke.

Примечательно, что помимо светского направления, активно действующего с момента зарождения органной культуры в Казахстане, второй этап характеризуется рождением новой тенденции – сферы духовного органного исполнительства. Основанием для этого послужило возникновение органов в римско-католических соборах городов Казахстана (см. табл. 1).

Таблица 1. Органы, появившиеся в Казахстане на втором этапе развития (1975–1999 годы) в сфере духовного исполнительства.

Город, местонахождение инструмента	Год установки	Фирма-производитель	Страна-производитель	Новый/ранее используемый
Караганда, Римско-католический приход Святого Иосифа	?/1978 ²	Неизвестно	Литва	Ранее исп.
Актобе, Римско-католический приход Доброго Пастыря	?/1979	Неизвестно	Литва	Неизвестно
Кокшетау, Римско-католический приход Святого Антония Падуанского	1948/1999	Ludwik Saganowski	Польша	Ранее исп.
Караганда, Монастырь ордена Босых Кармелиток	?/1999	Walcker	Германия	Ранее исп.

Большим достижением в процессе становления национальной органной культуры стало появление в 1988 году нового органа симфонического типа.

2 Символ «?» обозначает, что орган не нов и его настоящий возраст неизвестен. Вторая дата (через символ «слэш») указывает на год, когда орган был привезен в республику.

В отличие от уже существующих на тот момент органов в стране инструмент фирмы Rieger-Kloss, установленный в здании Казахконцерта (ныне Казахская государственная филармония имени Жамбыла), представлял собой вид органа, исполнительский потенциал которого по своим динамическим, тембровым и регистровым характеристикам – колоссальной широте динамического диапазона, богатству звуковых красок, тонально-сонорному охвату – был сопоставим с возможностями большого симфонического оркестра.

Исполнительская деятельность органистов Казахстана на втором этапе (1975–1999) получила заметное развитие. Этому способствовало появление новых имен: Алия Карасаева (ученица Владимира Тебенихина), будучи первой отечественной женщиной-органисткой, получила базовое образование в Алма-Атинской государственной консерватории и продолжила его в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского у профессора Леонида Исааковича Ройзмана. Большим событием явилось начало педагогической деятельности Габита Несипбаева, выпускника МГК имени П. И. Чайковского и ученика Л. И. Ройзмана, в Алма-Атинской государственной консерватории. Систематические выступления музыканта на сцене Казахской государственной филармонии имени Жамбыла значительно обогатили и разнообразили культурную жизнь города (см. [рис. 1](#)).



Рис. 1. Урок в Московской консерватории. Л. И. Ройзман, Г. Т. Несипбаев, Д. А. Салиева, В. А. Миллер. Фото из личного архива Г. Т. Несипбаева. 1984–1985.

Таким образом, органное искусство, будучи частью западной музыкальной традиции, заняло достойное место в Казахстане.

3 Первый подобный инструмент появился в г. Актобе, в Римско-католическом приходе Доброго Пастыря в конце 80-х годов XX века. Следом предстали еще три инструмента, ориентированные на сопровождение богослужений: в Римско-католическом приходе Святого Иосифа (г. Караганда, конец 1980-х), в Монастыре Пресвятой Троицы и Непорочного -->

Обсуждение

Область духовной органной музыки в республике, возникнув в конце XX века, развивается и по сегодняшний день³. Однако светская составляющая

исполнительства представляет наиболее важную часть отечественной органной культуры. Импульсом к ее развитию послужило появление в республике нового органа симфонического типа в 1988 году.

Обладая большим звуковым диапазоном и расширенным составом регистров, орган чехословацкой фирмы Rieger-Kloss имел на тот момент солидный потенциал для успешного развития органного искусства в Казахстане. Установленный первоначально на сцене Казахконцерта, который в начале 2000-х годов поменялся зданиями с Казахской государственной филармонией имени Жамбыла, орган был переинтонирован лишь однажды, в 2003 году.

Процесс заказа и установки филармонического инструмента был сопряжен с трудоемкой подготовительной организационной работой, связанной с проведением В. И. Тебенихиным, ведущим концертирующим органистом Казахстана, переговоров и утверждением диспозиции органа. Установка нового органа стала огромным событием в культурном пространстве республики. Внушительное количество гастролей зарубежных музыкантов, регулярные концерты отечественных органистов – всё это стало неотъемлемой частью органной жизни Алматы.

Концертная практика обрела новый импульс к дальнейшему росту. Так, в Алматы с концертами и мастер-классами регулярно приезжали известные органисты из России и Европы – Артуро

Сакетти (Италия), Надежда Бакеева (Россия), Олег Янченко (Россия), Гарри Гродберг (Россия), Леонид Ройзман (Россия) и многие другие. Эти мероприятия привлекали внимание слушателей, способствуя культурному обмену и активизации исполнительской деятельности. Среди учеников В. Тебенихина, достойно представлявших его класс, отметим Евгения Ванглера, Баян Турдалиеву, Махпuru Жунусову, Алмаса и Байгали Серкебаевых, Евгения Перебеева.

Уровень исполнительства рос на протяжении всех этапов развития музыкального искусства. Г. Несипбаев по праву считается первым органистом в республике, кто ввел в практику проведение тематических концертных органных циклов в филармонии. К примеру, им было исполнено 15 концертных программ, охвативших весь обширный органной репертуар Иоганна Себастьяна Баха. В мировой

--> Зачатия ордена Босых Кармелиток (г. Караганда, конец 1990-х) и в Римско-католическом приходе Святого Антония Падуанского (г. Кокшетау, конец 1990-х).

В результате к концу XX века в Казахстане в лоне католической церкви функционировали четыре инструмента. К сожалению, большинство документов о происхождении органов и времени их установки было утеряно. По этой причине многие детали, связанные с историей их появления, оказались недоступны для изучения. Известно, что все вышеперечисленные инструменты были привезены из европейских стран, органы были не новые и, соответственно, требовали реставрации и тщательного ухода.

Ввиду отсутствия благоприятных климатических условий для поддержания рабочего состояния инструментов остро встала проблема наличия органных мастеров по уходу, ремонту и настройке инструментов. Однако не всегда это представлялось возможным. Нередко за органом ухаживали служители церкви или монастыря. Зачастую во время богослужений на инструменте играли прихожане, не имеющие профессионального музыкального образования.

В результате сложившихся обстоятельств в настоящее время эти органы находятся в упадническом состоянии. У некоторых из них демонтирована педаль, то есть педальные клавиши отсутствуют. В рабочем состоянии находятся лишь несколько регистров из всей диспозиции. Отметим, что все четыре инструмента имеют пневматическую трактуру с эффектом запаздывания звука, что особенно ярко отражается в церковной акустике.

исполнительской практике можно назвать лишь несколько имен известных органистов, которым удалось воплотить данный амбициозный проект в реальность. Среди них назовем современных русских органистов: Евгению Лисицыну, Александра Фисейского и Константина Волостнова. В этой связи осуществленный замысел Г. Несипбаева может оцениваться как значимое и весомое событие в становлении органного искусства Казахстана.

На данный момент музыкант владеет огромным органным репертуаром, вбирающим в себя не только многочисленные произведения барокко, но и сочинения мастеров романтического периода, советских авторов и пьес современных композиторов, в том числе и казахстанских. Его педагогическая деятельность в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, успешно продолжающаяся на протяжении вот уже более 30 лет, также приносит плодотворные результаты в деле подготовки профессиональных специалистов.

Особо следует отметить композиторскую деятельность Г. Несипбаева. Что касается жанрового разнообразия, то область органных обработок пополняется его работами. В 1990-е годы он создает переложения казахских и киргизских народных песен – «Три песни Абая», «Две фантазии на темы песен Ахана-Серэ», а также адаптирует для органа звучание «Казахского вальса» Латыфа Хамиди. Данные миниатюры впоследствии станут достойным украшением концертов органиста не только в республике, но и за рубежом.

Появляются новые сочинения крупной формы для соло органа: Соната А. Луначарского (1976), Концерт для органа О. Гейльфуса (1976), «Приношение к портрету Баха» А. Романова (1985), Импровизация для органа А. Исаковой (1987) и Fugion meditation С. Еркимбекова (1998). Создание крупной формы знаменует собой, на наш взгляд, новую веху в развитии, которая демонстрирует глубину художественных замыслов казахстанских композиторов. Очевидно, что они стремятся воплотить картины реальной действительности, показать проблемы мирового масштаба, отражающие столкновение и развитие противоположных начал. Данным сочинениям свойственно диалектическое развитие, где непременно присутствуют нарастание напряжения, возникновение конфликта и его разрешение.

Также именно во втором этапе впервые рождаются произведения, где орган используется в составе различных ансамблей. Яркими примерами могут служить Концертино для кыл-кобыза, органа и струнного оркестра К. Шильдебаева (1979), Соната для органа и четырех литавр А. Исаковой (1989), а также Pastoral для органа, флейты и оркестра К. Шильдебаева (1998).

Заключение (выводы)

Отечественная органная музыка, будучи частью мировой музыкальной культуры, неизменно связана с историческими, культурными и социальными контекстами региона, где она развивалась. Казахстан, с его многовековой историей и уникальным культурным многообразием, представляет собой яркое явление для изучения органного искусства. Избранная сфера не ограничивается только исполнительством, но включает в себя исследование истории органостроения и эволюции музыкальных композиций, а также взаимодействие музыкальных традиций Востока и Запада.

Творческие искания казахстанских композиторов в области музыкального языка и современной техники письма и достижения органистов на концертной эстраде определили данную сферу как значимую не только для отечественной культуры, но и для мирового музыкального пространства. Очевидно, что разнообразные влияния европейской и национальной традиций оказали плодотворное воздействие на развитие органного искусства республики и позволяют считать его неотъемлемой частью культурного диалога.

Подытоживая, необходимо отметить, что в органном искусстве рассматриваемого периода произошли кардинальные изменения. Второй этап развития органного искусства Казахстана характеризуется возникновением нескольких тенденций. Первая – связана с увеличением числа органов, что обусловлено ростом количества католических церквей и их благосостояния. Если в первом периоде насчитывалось только два органа (оба в Алма-Атинской консерватории – концертный и учебный), то во втором – появилось еще пять инструментов: четыре в римско-католических церквях (Караганда, Актобе, Кокшетау) и один концертный орган в Алма-Атинской филармонии. Таким образом, концертная ветвь органного искусства рубежа XX века стала функционировать не только в городе Алматы, но и в Караганде, Актобе и Кокшетау.

Вторая тенденция отмечена рождением новых имен в исполнительстве. Примечательно, что во втором этапе появились первые профессиональные национальные кадры. Благодаря целенаправленной и продуманной педагогической деятельности В. Тебенихина несколько выпускников-пианистов консерватории имели возможность получить специальное образование органиста. Яркие имена этого времени – Владимир Тебенихин, Алия Карасаева и Габит Несипбаев – составили триаду органного искусства Казахстана второй половины XX века, достойно представляя казахстанскую органную школу не только в республике, но и за ее пределами.

В развитии композиторского органного творчества обозначились специфические черты. Обогатив органной репертуар обработками песен различных народов в первом этапе, органное творчество композиторов Казахстана пополнилось сольными опусами и произведениями с участием органа в ансамбле. Так был осуществлен своеобразный «прорыв» в сторону расширения жанрового диапазона и углубления в национальную специфику. При всём многообразии воплощения произведения для органа отечественных композиторов обнаруживают сходные устойчивые черты: проявление программности, жанровой характерности, элементы сюитности и вариационности в композиции. Вместе с тем в концертных сочинениях подчеркивается техническая сложность и виртуозность солирующей партии. Концертные произведения фантазийно-поэзного типа представляют собой в большинстве случаев одночастную композицию с ярким программным заглавием.

Поиски казахстанских авторов, осмысление специфики органного звучания и стремление объединить закономерности европейского музыкального письма с особенностями национальных традиций в органной музыке в период его становления наметили новые пути развития композиторского творчества на рубеже столетий. В указанный период в арсенал казахской музыкальной классики был

введен новый вид национального искусства – органное искусство, основанное на глубоком усвоении народно-национальных основ. В результате в республике успешно прошел процесс его адаптации.

Исследование органного искусства Казахстана в контексте избранного исторического периода с рассмотрением трех компонентов органной культуры – органологии, исполнительской практики и композиторской деятельности – открывает широкий спектр научных перспектив и позволяет получить глубокое понимание развития органной традиции в стране. Такой подход способствует не только системному осмыслению отдельных составляющих органной культуры, но и выявлению взаимосвязей, которые определяли специфику органного искусства на разных этапах его существования. Перспективы дальнейшего исследования заключаются в изучении следующего этапа, охватывающего период с 2000-х годов по настоящее время, а также особенностей исполнительской интерпретации органных сочинений артистов разных поколений, поскольку изучение сходств в различных трактовках одного и того же произведения является особенно важным и актуальным.

Список источников

Архив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Оп. 11. Ед. хр. 3404. Св. 307.

Гавриленко, Ирина, и Айзада Нусупова. «К проблеме становления национального органного искусства Казахстана (1967–1974 гг.)». *Керуен*, т. 77, № 4, 2022, с. 293–308. DOI: 10.53871/2078-8134.2022.4-24.

Джумакова, Умитжан. *Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности*. Астана, Фолиант, 2003, 232 с.

Играет Владимир Тебенихин. («Казахтелефильм», 1986, режиссер А. Федулов). Центральный государственный архив кинофотодокументов и звукозаписи. Ф. 1986. Оп. 4. Арх. 4952.

«Казахская национальная консерватория имени Курмангазы. 2004». Фильм Анатолия Пухальского. *YouTube*, загружено Анатолий Пухальский, 23 июля 2022, youtu.be/_QxZVYt77cl. Дата доступа 20 июля 2021.

Кетегенова, Нургиян, и Айзада Нусупова. «К вопросу о национальном своеобразии гармонии в казахской музыке». *Хрестоматия по гармонии (на примере произведений композиторов Казахстана)*. На казахском и русском языках. (К 70-летию КНК имени Курмангазы). Алматы, Жания-Полиграф, 2015, 432 с.

Концерт органа с оркестром. («Казахтелефильм», 1971, режиссер Касым Ахметов). Центральный государственный архив кинофотодокументов и звукозаписи. Ф. 1971. Оп. 4. Арх. 4943.

Концерт студентов Института искусств имени Курмангазы. («Казахтелефильм», 1971). Центральный государственный архив кинофотодокументов и звукозаписи. Ф. 1971. Оп. 2. Арх. 2155.

Латышова, Лариса. «Органый инструментарий в Казахстане: хронология, функциональность и технические характеристики». *YouTube*, загружено Larissa Latyshova, 27 февраля 2021, youtu.be/BPJOSn9vkdс. Дата доступа 20 июля 2024.

Моисеева, Мария. *Органное искусство Испании эпохи Высокого Возрождения и барокко*. 2010. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, диссертация кандидата искусствоведения, 285 с.

Несипбаев, Габит. «Секция органа». *Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, 60 лет*. Алматы, ASU anima, 2004, с. 57–63.

Первый орган в Казахстане. Город Алма-Ата. Первый концерт органной музыки в концертном зале Института искусств имени Курмангазы: установка органа группой специалистов из ГДР, торжественное открытие зала, фрагменты концерта. «Советский Казахстан» № 38 («Казахфильм», 1967). Центральный государственный архив кинофотодокументов и звукозаписи. Ф. 1967. Оп. 1. Арх. 1834.

Трембовельский, Евгений. «О цитировании и национальной сути симфонии "Жигер"». *Жизнь в искусстве. Композитор Газиза Жубанова*. Сборник статей, воспоминаний, отзывов: к 75-летию со дня рождения композитора. Редактор-составитель Нургиян Кетегенова. Алматы, Өнер, 2003, с. 142–152.

Харламова, Татьяна. *Стилевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана*. 2019. Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки, диссертация кандидата искусствоведения, 234 с.

Чебуркина, Марина. *Французское органное искусство Барокко: музыка, органостроение, исполнительство*. 2013. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, диссертация доктора искусствоведения, 874 с.

Шахназарова, Нелли. *Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма*. Москва, Советский композитор, 1983, 153 с.

De Peque Leoz, Iñigo. "Organ Building in Bilbao in the Nineteenth Century: Documentary Contributions." *Revista de Musicologia*, vol. 41, no. 2, 2018, pp. 539–565. DOI: 10.2307/26554764.

Everett, Yayoi. "From Exoticism to Interculturalism: Counterframing the East-West Binary." *Music Theory Spectrum*, vol. 43, no. 2, 2021, pp. 330–338. DOI: 10.1093/mts/mtab001.

Gribenski, Fanny. "Powerful Sounds for Troubled Times: Church, State, and the Organ in Nineteenth-Century France." *Journal of Musicology*, vol. 41, no. 1, 2024, pp. 41–72. DOI: 10.1525/jm.2024.41.1.41.

Hagel, Stefan. "Inside the Hydra: Taking the Ancient Water Organ Seriously." *Greek and Roman Musical Studies*, vol. 11, no. 1, 2023, pp. 52–81. DOI: 10.1163/22129758-bja10055.

Harlow, Randall, et al. "Global Hyperorgan: A Platform for Telematic Musicking and Research." *NIME*, 2021. DOI: 10.21428/92fbeb44.d4146b2d.

References

- Cheburchina, Marina. *Francuzskoe organnoe iskusstvo Barokko: muzyka, organostroenie, ispolnitel'stvo [French Baroque Organ Art: Music, Organ Building, Performance]*. 2013. Moscow, Moscow State Conservatory, PhD Thesis. (In Russian)
- De Peque Leoz, Iñigo. "Organ Building in Bilbao in the Nineteenth Century: Documentary Contributions." *Revista de Musicologia*, vol. 41, no. 2, 2018, pp. 539–565. DOI: 10.2307/26554764.
- Jumakova, Umitzhan. *Tvorchestvo kompozitorov Kazahstana 1920–1980-h godov. Problemy istorii, smysla i cennosti [Creativity of Composers of Kazakhstan in the 1920s–1980s. Problems of History, Meaning and Value]*. 2003, Astana, Foliant. (In Russian)
- Everett, Yayoi. "From Exoticism to Interculturalism: Counterframing the East-West Binary." *Music Theory Spectrum*, vol. 43, no. 2, 2021, pp. 330–338. DOI: 10.1093/mts/mtab001.
- Gavrilenko, Irina, and Aizada Nussupova. "K probleme stanovlenija nacional'nogo organnogo iskusstva Kazahstana (1967–1974 gg.)." ["On the Problem of the Formation of National Organ Art in Kazakhstan (1967–1974)."] *Keruen*, vol. 77, no. 4, 2022, pp. 293–308. DOI: 10.53871/2078-8134.2022.4-24. (In Russian)
- Gribenski, Fanny. "Powerful Sounds for Troubled Times: Church, State, and the Organ in Nineteenth-Century France." *Journal of Musicology*, vol. 41, no. 1, 2024, pp. 41–72. DOI: 10.1525/jm.2024.41.1.41.
- Hagel, Stefan. "Inside the Hydra: Taking the Ancient Water Organ Seriously." *Greek and Roman Musical Studies*, vol. 11, no. 1, 2023, pp. 52–81. DOI: 10.1163/22129758-bja10055.
- Harlow, Randall, et al. "Global Hyperorgan: A Platform for Telematic Musicking and Research." *NIME*, 2021. DOI: 10.21428/92fbeb44.d4146b2d.
- Igraet V. Tebenihin [Played by V. Tebenikhin]*. The Central State Archive of Film and Photographic Documents and Sound Recordings, F. 1986. Reg. 4. Arch. 4952. (In Russian)
- "Kazahskaja nacional'naja konservatorija im. Kurmangazy" k 60-letnemu jubileju ["Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy": To the 60th Anniversary]. Directed by Anatoly Pukhalsky. YouTube, uploaded by Anatoly Pukhalsky, 23 July 2022, youtu.be/_QxZVYt77cl. Accessed 20 July 2021. (In Russian)
- Ketegenova, Nurgiyana, and Aizada Nussupova. "K voprosu o nacional'nom svoeobrazii garmonii v kazahskoj muzyke." ["On the Question of the National Identity of Harmony in Kazakh Music."] *Hrestomatija po garmonii (na primere proizvedenij kompozitorov Kazahstana na kazahskom i ruskom jazykah)*. (K 70-letiju KNK im. Kurmangazy) [A Textbook on Harmony (On the Example of the Works of Composers of Kazakhstan in Kazakh and Russian Languages)]. (To the 70th Anniversary of the Kurmangazy KNC)]. Almaty, Janiya-Polygraph, 2015. (In Russian and Kazakh)
- Kharlamova, Tatiana. *Stilevyje tendencii v instrumental'nom tvorcestve sovremennyh kompozitorov Kazahstana [Stylistic Trends in the Instrumental Work of Modern Composers of Kazakhstan]*. 2019. Magnitogorsk, M. Glinka Magnitogorsk State Conservatory (Academy), PhD Thesis. (In Russian)
- Koncert organa s orkestrom [Organ Concert with Orchestra]*. The Central State Archive of Film and Photographic Documents and Sound Recordings, F. 1971. Reg. 4. Arch. 4943. (In Russian)
- Koncert studentov instituta iskusstv im. Kurmangazy [Concert of Students of the Kurmangazy Institute of Arts]*. The Central State Archive of Film and Photographic Documents and Sound Recordings, F. 1971. Reg. 2. Arch. 2155. (In Russian)

Latyshova, Larissa. "Organnyj instrumentarij v Kazahstane: hronologija, funkcional'nost' i tehicheskie harakteristiki." ["Organ Instruments in Kazakhstan: Chronology, Functionality and Technical Characteristics."]. *YouTube*, uploaded by Larissa Latyshova, 27 February 2021, youtu.be/BPJ0sH9vkdc. Accessed 20 July 2021. (In Russian)

Moiseyeva, Mariya. *Organnoe iskusstvo Ispanii jepohi Vysokogo Vozrozhdenija i barokko [Organ Art of Spain of the High Renaissance and Baroque]*. 2010. Moscow, Moscow State Conservatory, PhD Thesis. (In Russian)

Nesipbayev, Gabit. "Sekciya organa." ["Organ Section."] *Kazahskaja nacional'naja konservatorija imeni Kurmangazy, 60 let [Kurmangazy Kazakh National Conservatory, 60 Years Old]*. Edited and compiled by Gabit Nesipbayev, Almaty, ASU anima, 2004, pp. 57–63. (In Russian)

Pervyj organ v Kazahstane. g. Alma-Ata. Pervyj koncert organnoj muzyki v koncertnom zale instituta iskusstv im. Kurmangazy, ustanovka organa gruppoy specialistov iz GDR, torzhestvennoe otkrytie zala, fragmenty koncerta [The First Organ in Kazakhstan. Alma-Ata. The first concert of organ music in the concert hall of the Institute of Arts named after Kurmangazy, installation of the organ by a group of specialists from the GDR, the grand opening of the hall, fragments of the concert]. The Central State Archive of Film and Photographic Documents and Sound Recordings, F. 1967. Reg. 1. Arch. 1834. (In Russian)

Shakhnazarova, Nelly. *Muzyka Vostoka i muzyka Zapada: Tipy muzykalnogo professionalizma [Music of the East and Music of the West: Types of Music Professionalism]*. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1983. (In Russian)

Trembovsky, Yevgeny. "O citirovanii i nacional'noj suti simfonii 'Zhiger'." ["On Quoting and the National Essence of the Symphony 'Zhiger'."] *Zhizn' v iskusstve. Kompozitor Gaziza Zhubanova [Life in Art. Composer Gaziza Zhubanova]*. Collection of articles, memoirs, reviews: on the 75th anniversary of the composer. Edited and compiled by Nurgijyan Ketegenova, Almaty, Oner, 2003, pp. 142–152. (In Russian)

UDC 7.01
DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.203

Светлана Жумасултановна Кобжанова*

Кандидат искусствоведения, заместитель директора по науке Государственного музея искусств РК имени А. Кастеева, заслуженный деятель Казахстана (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-6691-8023

email: svetlanakobzhanova@mail.ru

Диляра Сафаргалиевна Шарипова

Кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор, заведующая отделом изобразительного искусства Института литературы и искусства имени М. О. Ауэзова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-8432-7339

email: dilyarazam@mail.ru

Статья

Трансмедиальные связи в визуальной культуре: фотография в живописи и проектах современного искусства Казахстана

Для цитирования: Кобжанова, Светлана, и Диляра Шарипова. «Трансмедиальные связи в визуальной культуре: фотография в живописи и проектах современного искусства Казахстана». *Saryn*, т. 12, № 4, 2024, с. 62–80.
DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.203.

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

Поступила в редакцию: 17.05.2024

Прошла рецензирование: 21.07.2024

Принята к публикации: 08.09.2024

* Корреспондирующий автор

email: svetlanakobzhanova@mail.ru



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

Ключевые слова: фотография, живопись, культурная память, современные художественные практики, постколониальное, постпамять, идентичность.

Аннотация. Сегодня архивная фотография Казахстана XIX – начала XX века вызывает пристальное внимание специалистов и широкой общественности. История взаимоотношений живописи и фотографии, использование последней в создании шедевров изобразительного искусства Казахстана становятся значимыми проблемами современного отечественного искусствознания.

Целью статьи является осмысление фотографии как ресурса для мифологических коннотаций и актуализации культурной памяти в годы становления живописной школы Казахстана и в художественных практиках современных казахских мастеров. В связи с поставленной целью задачи статьи определяются как рассмотрение использования фотографии в изобразительном искусстве советского периода и ее роль в отражении трансформации быта и появления новых героев; исследование фотографии как инструмента современных художественных практик; выявление особенностей работы с фотографией в творчестве современных живописцев.

Основным методом исследования является искусствоведческий анализ избранных произведений. Для осмысления живописи сталинского периода и проявления в ней идеологического дискурса эпохи используется структурно-семиотический метод. Выявление особенностей апроприации архивной фотографии современными художниками как рефлексии коллективной травмы повлекло за собой обращение к постколониальным направлениям исторического знания. Роль фотографии осмысляется с позиции визуальных исследований и изучения памяти, позволяющих раскрыть использование этого медиа для репрезентации прошлого.

Выявлено, что взаимодействие фотографии и живописи является важной характеристикой образной системы визуальной культуры Казахстана, что позволяет рассматривать этот феномен на различных стадиях его воплощения в искусстве. Обращение к фотографии периода тоталитаризма дало возможность художникам установить связь с исчезающим обликом прошлого для визуализации архетипов национального мышления в работах соцреалистического бытового жанра.

Современная визуальная культура отражает процессы осознания травматического опыта советского периода. Постоянная работа постпамяти, основанная на апроприации архивных фотографий и произведений советской фотографической школы, стала одним из подходов к формированию публичной истории, не связанной с мифологизированием и идеологией, запустив процесс самоидентификации. «Возвращение» к фотографии путем формального сближения живописной картины и кадра и процесс живописной реконструкции исчезнувших городских видов с помощью старых снимков служат основой для актуализации культурной памяти и усиления идентификационных стратегий.

Вклад авторов

С. Ж. Кобжанова – работа с архивами, анализ материалов, написание основного текста статьи, перевод аннотации.

Д. С. Шарипова – разработка концепции статьи, написание аннотации, стилистическая редакция текста статьи, оформление списка использованных источников.

UDC 7.01
DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.203

Светлана Жумасултановна Кобжанова*

Өнертану кандидаты, Ә. Қастеев атындағы ҚР мемлекеттік өнер музейі директорының ғылыми істер жөніндегі орынбасары, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0001-6691-8023

email: svetlanakobzhanova@mail.ru

Диляра Сафарғалиевна Шарипова

Өнертану кандидаты, қауымдастырылған профессор, М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының бейнелеу өнері бөлімінің меңгерушісі (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0002-8432-7339

email: dilyarazam@mail.ru

Мақала

Дәйексөз үшін: Кобжанова, Светлана, және Диляра Шарипова. «Қазақстанның визуалды мәдениетіндегі трансмедиялық байланыстар: кескіндеме және заманауи көркемдік жобалардағы фотосурет». *Saryn*, т. 12, № 4, 2024, 62–80 б. DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.203. (Орысша)

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

Редакцияға түсті: 17.05.2024

Рецензиядан өтті: 21.07.2024

Басылымға қабылданды: 08.09.2024

* Жауапты автор

email: svetlanakobzhanova@mail.ru

Қазақстанның визуалды мәдениетіндегі трансмедиялық байланыстар: кескіндеме және заманауи көркемдік жобалардағы фотосурет

Тірек сөздер: фотосурет, кескіндеме, мәдени жады, заманауи көркемдік тәжірибелер, постколониялық, постжады, сәйкестілік.

Аңдатпа. Бүгінгі таңда мамандар мен қалың жұртшылық XIX ғасыр мен XX ғасыр басындағы Қазақстанның мұрағаттық фотосуретіне аса назар аударады. Кескіндеме мен фотосурет арасындағы қарым-қатынас тарихы, Қазақстанның бейнелеу өнерінің жауһарларын жасаудағы соңғысын пайдалану қазіргі заманғы отандық өнертанудың маңызды мәселелеріне айналууда.

Мақаланың мақсаты – фотосуретті мифологиялық коннотациялар үшін ресурс ретінде түсіну және Қазақстанның кескіндеме мектебінің қалыптасу жылдарында және қазіргі қазақ шеберлерінің көркемдік тәжірибелерінде мәдени жадыны өзектендіру. Қойылған мақсатқа байланысты мақаланың міндеттері кеңестік кезеңдегі бейнелеу өнерінде фотосуреттің қолданылуын және оның күнделікті өмірдегі өзгерістер мен жаңа кейіпкерлердің пайда болуын көрсетудегі рөлін қарастыру; фотосуретті заманауи көркемдік тәжірибенің құралы ретінде зерттеу; қазіргі суретшілердің шығармаларындағы фотосуретпен жұмыс істеу ерекшеліктерін анықтау.

Зерттеудің негізгі әдісі – таңдаулы шығармаларды өнертанулық талдау. Сталиндік кезеңнің кескіндемесін түсіну және онда дәуірдің идеологиялық дискурсын көрсету үшін құрылымдық-семиотикалық әдіс қолданылады. Қазіргі заманғы суретшілердің мұрағаттық фотосуреттерді иемдену ерекшеліктерін ұжымдық жарақат рефлексиясы ретінде анықтау тарихи білімнің постколониялық бағыттарына жүгінуге әкелді. Фотосуреттің рөлі визуалды зерттеу және жақты зерттеу тұрғысынан тұжырымдамаланған, бұл өткенді бейнелеу үшін осы медианы пайдалану идеясын ашуға мүмкіндік береді.

Фотосурет пен кескіндеменің өзара қатынасы Қазақстанның визуалды мәдениетінің бейнелі жүйесінің маңызды сипаттамасы болып табылатыны анықталды, бұл құбылысты өнерде бейнелеудің әртүрлі кезеңдерінде қарастыруға мүмкіндік береді. Тоталитаризм дәуіріндегі фотосуретке бет бұру суретшілерге әлеуметтік-реалистік тұрмыстық жанрдағы шығармаларда ұлттық ойлау архетиптерін елестету үшін өткеннің жоғалып бара жатқан бейнесімен байланыс орнатуға мүмкіндік берді.

Қазіргі визуалды мәдениет кеңестік кезеңдегі жарақаттық тәжірибені түсіну үдерістерін көрсетеді. Кеңестік фотографиялық мектептің мұрағаттық фотосуреттері мен шығармаларын иемденуге негізделген постжадтың тұрақты жұмысы өзін-өзі анықтау үдерісін бастай отырып, мифологияландыру және идеологиямен байланысты жоқ қоғамдық тарихты қалыптастырудың тәсілдерінің біріне айналды. Кескіндеме мен кадрды ресми түрде жақындастыру арқылы фотосуретке «оралу» және ескі кадрлар арқылы жойылып кеткен қала көріністерін кескіндемелік қайта құру үдерісі мәдени жады жаңарту және сәйкестендіру стратегияларын күшейту үшін негіз болды.

Авторлардың қосқан үлесі

С. Ж. Кобжанова – мұрағатпен жұмыс жасау, материалдар талдау, мақаланың негізгі мәтінін жазу, аңдатпаны аудару.

Д. С. Шарипова – мақаланың концепциясын құрастыру, аңдатпаны жазу, мақала мәтінін стильдік өңдеу, пайдаланылған дереккөздердің тізімін дайындау.

UDC 7.01
DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.203

Svetlana Kobzhanova*

PhD in Arts, Deputy Director for Science, Abilkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0001-6691-8023

email: svetlanakobzhanova@mail.ru

Dilyara Sharipova

PhD in Arts, Associate Professor, Head of the Fine Arts Department, M. Auezov Institute of Literature and Arts (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0002-8432-7339

email: dilyarazam@mail.ru

Cite: Kobzhanova, Svetlana, and Dilyara Sharipova. "Transmedia Connections in Visual Culture: Photography in Painting and Contemporary Art Projects of Kazakhstan." *Saryn*, vol. 12, no. 4, 2024, pp. 62–80. DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.203. (In Russian)

The authors' final version of the manuscript has no conflict of interests.

Received by editorial: 17.05.2024

Passed the review: 21.07.2024

Accepted to publish: 08.09.2024

Article

Transmedia Connections in Visual Culture: Photography in Painting and Contemporary Art Projects of Kazakhstan

* Corresponding author
email: svetlanakobzhanova@mail.ru

Keywords: photography, painting, cultural memory, modern artistic practices, postcolonial, post-memory, self-identification.

Abstract. In the present day, archival photography of Kazakhstan from the 19th to the early 20th century attracts keen attention from experts and the general public. The history of the interaction between painting and photography, as well as the latter's use in creating visual art masterpieces of Kazakhstan, have become significant issues in contemporary domestic art studies.

The aim of this article is to comprehend photography as a resource for mythological connotations and the actualization of cultural memory during the formative years of the painting school of Kazakhstan and in the artistic practices of contemporary Kazakh masters. In order to achieve this goal, the objectives of this article are to: 1) consider the use of photography in the visual arts during the Soviet period and its role in reflecting transformations in everyday life and the emergence of new heroes; 2) study photography as a tool in modern artistic practices; 3) identify the features of using photography in the works of contemporary painters.

The primary method of the study lies in art and historical analysis of selected works. To understand the painting of the Stalinist period and the manifestation of the ideological discourse of the era within it, a structural-semiotic method is employed. The examination of the unique ways of the appropriation of archival photographs by contemporary artists into their work as a means of exploring collective trauma has prompted a shift towards postcolonial perspectives in historical knowledge. The significance of photography is explored through the lens of visual inquiry and the exploration of memory, providing insights into the utilization of this medium for capturing the essence of the past. It has been discovered that the interaction between photography and painting is a crucial aspect of the visual culture in Kazakhstan, enabling the examination of this phenomenon at different stages of its artistic development. During the period of totalitarianism, the use of photographs from previous years allowed to make a connection with the fading nature of the past, providing the necessary "tactics" for visualizing the archetypes of national thought in the socialist realist genre of everyday life.

Contemporary visual culture reflects the acknowledgement of the traumatic experience during the Soviet period. Ongoing work on post-memory, based on the appropriation of archival photographs and works of the Soviet photographic school, has become one of the approaches to shape public history not tied to mythologizing and ideology, and initiating a process of self-identification. The "return" to photography through the combination of a painted canvas and a photographic frame, as well as process of reconstructing lost cityscapes using old photographs, serves as a basis for preserving cultural memory and reinforcing identification strategies.

Contribution of the authors

Svetlana Kobzhanova – work with archives, analysis of the materials, writing the main text of the article, translation of the abstract.

Dilyara Sharipova – concept development of the article, writing the abstract, stylistic editing of the text, compiling the used references.

Введение

Тиражирование российской имперской фотографии XIX – начала XX века, запечатлевшей ландшафты, архитектурные памятники, повседневную жизнь разных этносов Центральной Азии, в социальных сетях, создание специальных сайтов, на которых она демонстрируется, вызвало неподдельный интерес и энтузиазм огромного количества пользователей. Искренняя радость от обретения конкретных ликов прошлого возводит сегодня историческую фотографию в ранг искусства, которое дарит сильные эмоции и хранит драгоценные крупницы национального наследия. Это подвигает и исследователей обратить самое пристальное внимание на процессы появления визуальных образов, на историю взаимоотношений живописи и фотографии, проследить использование последней в создании шедевров изобразительного искусства Казахстана.

Актуальность статьи связана и с необходимостью применения достижений визуальных исследований для понимания широкого социокультурного контекста живописи Казахстана XX века и современных визуальных практик.

Цель работы – сфокусировавшись на воздействии фотографии на другие медиа, попытаться осмыслить ее роль в отечественном визуальном искусстве, рассмотрев ее как ресурс для мифологических коннотаций и актуализации культурной памяти в годы становления живописной школы Казахстана и в художественных практиках современных отечественных мастеров.

Источниками для научной работы стали классические произведения живописной школы Казахстана из фондов Государственного музея искусств РК имени А. Кастеева, фотографии из фондов Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН и Центрального государственного архива РК, а также картины и проекты современных художников Казахстана, затрагивающие темы памяти и исторической травмы.

Данная статья является первым искусствоведческим исследованием, непосредственно затрагивающим проблематику роли фотографии в живописи Казахстана XX–XXI вв. К исследованию взаимосвязи различных визуальных практик мы уже обращались в статье, раскрывающей единые стратегии в современной живописи и кинематографе (Шарипова и Кобжанова). Важными для нашей работы стали результаты научно-исследовательского проекта МОН РК «Визуальная антропология и история образов казахстанской культуры XIX – начала XXI века: эволюция и обретение субъектности» (Абылхожин, и др.). В статье мы опирались на исторические труды, посвященные изучению становления и развития колониальной фотографии Центральной Азии, и исследования визуальных антропологов, рассматривающие этот материал, а также современные фотографические практики в контексте постколониального дискурса (Прищепова; Абашин; Ушакин). Значимыми для осмысления феномена фотографии и ее апроприации художниками стали исследования, связанные с изучением теории фотографии (Васильева). При интерпретации визуального блока были применены семиотические модели образа, разработанные Р. Бартом (Барт), и описание П. Бурдьё фотографического поведения с позиций социологии и антропологии как социальных практик (Bourdieu).

Изучение современной живописи и contemporary art основывалось на концепциях, разработанных теоретиками memory studies, которые позволили понять логику описания прошлого через современность, выявить проблематику утраты и проработки травматического опыта нашего народа в искусстве (Nora; Хирш).

Результаты и дискуссия

В творчестве народного художника Казахской ССР Абылхана Кастеева, первопроходца казахской живописи, мастера-самоучки, фотография сыграла большую роль. Как и другие самодеятельные художники – Анри Руссо или Нико Пиросмани, – он активно использовал фотографию. Примером такого способа работы является одно из самых известных произведений мастера, вошедших в число шедевров казахского искусства. Речь идет о картине «Доеение кобылиц» (1936).

Художник монтирует два вида: воспроизводит конкретную сценку доения кобылиц, а фоном делает грандиозную панораму, центром которой становится дом кочевника – юрта. Как выяснила одна из авторов этой статьи С. Кобжанова, существует конкретный визуальный источник этого полотна – фотография «Город Троицк. № 37. Из Киргизской степи. Доеение кобыл» (см. рис. 1), которую почти полностью повторил А. Кастеев. Единственное отличие – это небольшие



Рис. 1. «Город Троицк. № 37. Из Киргизской степи. Доеение кобыл». Фотография на почтовой открытке. Издание Ф. И. Загорского.



Рис. 2. А. Кастеев. «Доеение кобылиц». 1936. Холст, масло, 69x89. Государственный музей искусств РК имени А. Кастеева.

композиционные изменения с целью сделать акцент на длинной череде юрт, усиление этого образа благодаря переносу в другое медиа (см. рис. 2).

Живописец как будто смотрит на родной мир в двойном ракурсе. С одной стороны, как художник, создающий реалистическую живопись, он просто использует данную фотографию, воспроизводя приметы будней. С другой – показывает пространство, опираясь на совершенно иные традиции и корни, переиначивающие пейзаж в соответствии с национальной моделью мира.

Здесь, если воспользоваться методологией Мишеля де Серто (330), можно высказать предположение, что А. Кастеев прибегал к тактике «браконьерства», присваивая себе «метанарратив» в виде официальной фотографии. Необходимо отметить, что для художника, который сам писал в анкете Союза художников «самоучка», крайне важным становилось достичь в своих полотнах реалистического

отражения действительности в рамках задаваемой стратегии государственной пропаганды, но при этом он позволил себе создать новое поле, вкладывая в произведение собственные значимые идеи и индивидуальные переживания. Во многом это возможно отнести к тактике, которая применяется «слабыми» для создания свободного пространства личности во «враждебном» окружении, полностью сформированном институтами власти. С современных позиций мы рассматриваем его работу через описанный Р. Бартом *punctum* (46) как непредсказуемый сбой в восприятии, ведущий к сдвигу в смысловой основе.

А. Кастеев конструировал образ своей Родины, его пейзажи стали чем-то вроде «места памяти» – утраченного прошлого, которое может исчезнуть из коллективных воспоминаний (Nora 26). В его творчестве высвечивалась основная мифопоэтическая константа номадического типа мышления: образ «своего», защищенного пространства, извлеченного из хаоса волей художника. А. Кастеев проговаривал через живопись истины, никак не связанные с актуальными лозунгами ломки старого мира, он писал о неизменности природы и родного очага, о солидарности и братстве народа, внося в мир катаклизмов советской действительности порядок и смысл.

Народный художник Казахской ССР Абрам Маркович Черкасский писал заказной портрет великих Жамбыла Жабаева и Дины Нурпеисовой (1946), основываясь на фотографиях 1938 года (см. рис. 3, 4). Эта обычная практика работы не с натуры, а по фотографиям привела к созданию произведения, объединившего в себе основные жанры – портрет, пейзаж, натюрморт, выполненного на высоком профессиональном живописном уровне. Художник повторил композиционную схему одного из снимков с дастарханом, но убрал все бытовые детали и включил величественный горный пейзаж в качестве фона. Он преобразил картину, отчетливо выявив главное: мы видим не просто видных деятелей, вышедших из народа, – перед нами сидят титаны, провидцы, действия и произведения которых далеки от повседневной логики и мелкой суеты будничной жизни.



Рис. 3. Дина Нурпеисова и Жамбыл Жабаев. 1938. Центральный государственный архив РК.



Рис. 4. А. Черкасский. «Дина Нурпеисова и Жамбыл Жабаев». 1946. Холст, масло, 196,5x220. Государственный музей искусств РК имени А. Кастеева.

Герои полотна, не теряя индивидуальные черты, острую характерность, достигнутые с помощью использования фотографического материала, в то же время обретают монументальность, величие, становясь соразмерными грандиозному пейзажу, разворачивающемуся сразу за спиной Дины Нурпеисовой и Жамбыла. Подчеркивая величие человеческого и природного, отсутствие границы между ними, А. Черкасский умело использует категорию возвышенного, соответствующую канонам его времени, берущую свое начало из романтических традиций. Изображенные персонажи отсылают и к мифологеме рая, обретения бессмертия, и к архетипам Мудрого старца и Матери, к дарителям знания и мудрости молодым, помогающим им пройти инициацию и стать сознательными членами социалистического общества, воплощая основной мотив соцреалистического произведения (Clark). А. Черкасский, таким образом, визуализирует мифологические матрицы, на которые опирался советский дискурс для пропаганды и взращивания советских людей. Однако благодаря необыкновенной живописной свободе, сложной ритмике цвета и опоре на реальный документ – фотографию – эти матрицы преобразуются в убедительное и захватывающее повествование о любимых, почитаемых лидерах нации, выходя за рамки массовой продукции соцреализма.

Фотографии рубежа XIX–XX вв. из этнографических собраний, возникшие как результат продвижения колониальной политики царской России, оформляли доктрину, в которой Другой – туземец, житель голых степей – должен стать объектом обязательных манипуляций с помощью просветительской, модернизационной и т. п. программ для победоносной поступи империи.

Они активно цитируются сегодня художниками Казахстана, которые относятся к диаметрально противоположным художественным движениям. Эти фото становятся частью интертекстуальной игры, в которую играют и мастера салонной фигуративной живописи, рассчитанной на коммерческий успех у широкой публики, и представители актуального искусства. И те и другие в сравнении с источниками используют новые медиа. Например, живописец Казбек Ажибеков – масло и холст, а автор современных объектов Сауле Сулейменова – полиэтиленовые пакеты («Целлофановая живопись», 2014).

Говоря о своей картине, дублирующей фотографию трех молодых невест из коллекции 1875 года, С. Сулейменова подчеркнула, что «это и есть, по моему мнению, деколонизация – научиться нести себя миру с достоинством, не пытаться выглядеть как представители метрополии, не стараться быть лучше, чем есть, не пытаться сделать надрезы на глазах, чтобы сделать их похожими на европейские» (Рыскулова). Эмоциональное определение автора вызывает большое сомнение. Использование архивного документа в качестве «реди-мейда» для трансформации его воображением художника в современное произведение не делает последнее пост- или деколониальным искусством. Более того, рассматриваемые вещи вписываются в рамки стратегии современных художников Казахстана (например, работы востребованных и известных Ербосына Мельдибекова, Саида Атабекова), которые, включаясь в проекты, где повестка частично определяется западными институциями, действуют, на наш взгляд, в границах той же политики ориенталистской репрезентации, о которой писал Э. Саид (Саид). Никакой

«освободительной» акции, будь то инверсия, китчевое осмеяние и прочие распространенные способы современных западных художников, которые привели бы к дезэкзотизации своих героинь, С. Сулейменова не проводит. Дублированные с помощью целлофана девушки продолжают восприниматься как экзотические музейные реликвии. Культурная дистанция, заданная еще фотографиями «Туркестанского альбома» (1871–1873) и их продолжателями, определяющая суть колониального взгляда, по нашему убеждению, остается неизменной.

Значимость работы с фотографиями, которая ведется художницей с 2007 года и связана с ее стремлением обратиться к разным аспектам экзистенциального существования современного человека, на наш взгляд, лежит в другой области, близкой постколониальной. Огромным достижением С. Сулейменовой является то, что она сфокусировалась на долго скрываемых лицах «темного» прошлого нашей истории.

Апроприация архивных фотографий для создания собственных произведений на их основе, которую предпринимает С. Сулейменова, является важной, трудной и нужной сегодня работой постпамяти. Теория постпамяти разрабатывалась Марианной Хирш на основе травматического прошлого, исторических трагедий, по поводу которых пытаются рефлексировать поколения, отделенные от этих событий большим промежутком времени. М. Хирш определяет постпамять как «тип отношений, который "поколение после" выстраивает с личной, коллективной и культурной памятью тех, кто жил до них, с переживанием и опытом, что они "помнят" посредством историй, изображений и поступков, среди которых они выросли» (22).

По нашему мнению, живописец Серикбай Альжанов, работая в примитивистском направлении и не ставя перед собой задачи деколониальной критики, идет гораздо дальше представителей contemporary art в трансформации колониального образа и насыщения произведения новыми смыслами.

Примитивизм является сознательной, хорошо продуманной игрой профессионала в самодетельного художника. С. Альжанов копирует незамутненные канонами и правилами мышление наивного художника, его любовь к красоте и значимости изделий прикладного искусства, активное стремление показать их, как на витрине, расположить удобно и в лучшем ракурсе.

Работая под самодетельного художника, придерживаясь примитивистского направления, С. Альжанов, как и А. Кастеев, использует фотографию. В своей картине «Мелодия» (2002) он ориентируется на снимок «Семиреченская область. Киргиз-музыкант. Виртуоз» (см. [рис. 5](#)). Музыкант у Альжанова, вырванный из обстановки фотоателье и помещенный в интерьер юрты, предстает не как образчик туземца, а раскрывается как полноценный персонаж прошлого. Как отмечал С. Абашин, «имперская фотография служила средством своеобразного научного изыскания. С ее помощью, в частности, классифицировали местных жителей, выделяя и располагая в определенном порядке расовые, национальные, религиозные, социальные и профессиональные отличия. Образы людей вырывались из локального контекста, превращались в типажи народностей или каких-то других социальных групп. Такая классификация позволяла узнавать и осваивать окраину, что служило,

конечно, и задаче ее подчинения» (122). С. Альжанов усложняет образ фотографической фиксации. Типаж обретает характер, Дом и обрастает воображаемой историей, которую ему придумал автор. Учитывая, что в советское время о кобызе как сакральном инструменте баксы, о самих шаманах, которые были зачислены в разряд мелких мошенников, говорить, даже в рамках специальных исследований, не было принято, архивные фото позволяют нам сегодня получить много ценной информации о духовной культуре казахов, о шаманских практиках (Прищепова 68).



Рис. 5. «Семиреченская область. Киргиз-музыкант. Virtuoz». 1880-е гг. Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН. Фото Н. Ордэ.

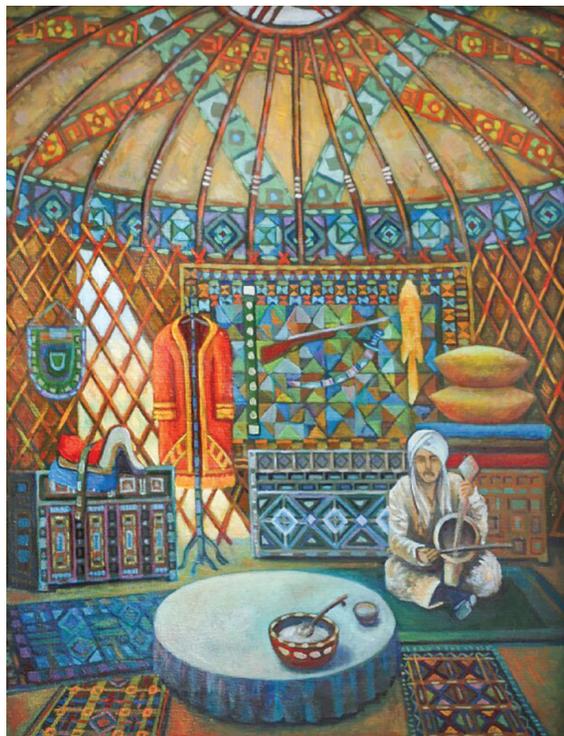


Рис. 6. С. Альжанов. «Мелодия». 2002. Холст, масло. Собственность художника.

В рассматриваемом полотне (см. рис. 6) цитата из фотоснимка как свидетельство реального события и фантастическое торжество взметнувшихся, словно синие струи фонтана, баскуров, сплетающихся с кипящим красным цветом, создают эффект слияния земного и небесного. Еще один источник С. Альжанова – «Мираж в степи» Павла Кузнецова, увлеченного в начале 1910-х годов новым «амплуа» художника-ориенталиста, на примере которого, кстати, можно рассуждать о колониальном взгляде, оглядываясь на то удивительное упорство, с каким великий русский живописец, воспевавший степь, называл юрту кошарой, да и полотно «Спящая в кошаре» до сих пор не переименовано, хотя в Русском музее хранится кузнецовская картина на тот же мотив с правильным названием «В степи (Лежащая в юрте)».

Несмотря на этнографическую описательность, формальные качества картины С. Альжанова – строгая фронтальность, симметрия, плавный ритм, чистое сияние цвета – настраивают зрителя на торжественный лад, на понимание значительности происходящего. Музыкант-виртуоз, как было указано в фотографии, преобразуется

в магическую фигуру. Пространство юрты приобретает сакральный характер, соответствующий музыке кобыза. Акцентирование вечности, рукотворности мира, в котором висящий шапан и юноша, играющий на кобызе, идентичны и входят в общий список перечисленных предметов, ведет к тому, что все нарядные вещи, заполнившие юрту, становятся полноправными участниками обряда, получения небесной благодати құт от священного инструмента.

Таким образом, у С. Сулейменовой и С. Альжанова через восстановление связи времен на смену экзотической привлекательности колониальных фото приходит эстетическая, происходит осознание великой красоты прошлого и при всей неприглядности быта, нищеты и бедности – понимание идеальной телесности изображенных героев, связанной с достоинством и внутренней силой запечатленных на них людей. Без любых признаков ностальгии, присущей современным живописным полотнам о казахском быте.

Сегодня архивные снимки вызывают сильную эмпатию не только на личном, но и на широком общественном уровне, способствуя социальной солидарности поколения, для которого отраженный в фотографии мир выходит за пределы недавних семейных воспоминаний. Поэтому эти снимки становятся значимым инструментом современных художников для создания собственных интерпретаций истории, выступая в качестве опорных точек воскрешения прошлого, а также триггеров, способных подтолкнуть к осознанию своей идентичности.

Множественную апроприацию – одновременное использование коллективных снимков советского периода и опыта их осмысления в перестроечной фотографии – для создания собственной концепции демонстрирует проект арт-дуэта ЗИТАБЛЬ (Зита Султанбаева и Абликим Акмуллаев) «Яйцеголовые» 2009 года (см. [рис. 7, 8](#)).

В проекте отыгрывается стирание памяти на снимках сталинского периода, когда из семейных фотографий или коллективных снимков вырезались лица репрессированных. Художники вместо белых пятен изображают яйца, намекая на принцип инкубатора в процессе воспитания «гомо советикуса». Отметим, что идея автора источника апроприации – знаменитого представителя Минской художественной школы Игоря Савченко – была более масштабной: он стремился



Рис. 7. И. Савченко. «На следующий день». Из цикла «Без лица». 1990. Фото предоставлено с официального сайта автора igor-savchenko.com.



Рис. 8. З. Султанбаева, А. Акмуллаев. Проект «Яйцеголовые». 2009. Фотоколлаж. Фото с сайта vlast.kz.

выявить человеческую сущность вообще, докопаться до нутра советской личности и, разъяв прошлое, дистанцироваться от него. В своих циклах И. Савченко, как отмечает визуальный антрополог С. Ушакин, собрал инструментарий приемов, делающих «"готовую" историю доступной для изменений и открытой для интервенций» (125).

Отметим, что решение авторов проекта «Яйцеголовые» близко интерпретации, предложенной одним из кураторов выставки И. Савченко, с которой сам автор категорически не был согласен, представляя серию как «напоминание о тех, кого стирали из советской истории», а также – о «потребности удалять из архивов любые свидетельства, включая и произведения искусства, которые могли бы подтвердить существование в прошлом тех, кого позже сделали "персоной нон грата"» (Ушакин 123). Проект-воспоминание, созданный художниками с педализацией одной ясной и легко считываемой идеи, занял свое место в общем движении раскрытия белых пятен истории Советского Казахстана и в поиске путей отражения и преодоления исторической травмы, вызванной сталинским террором.

Проблематика памяти и забвения получила свое воплощение в живописном проекте Евгения Фридлина «Ретропейзажи Алма-Аты» (2019). Здесь ставилась противоположная цель – приравнять живопись к документальному снимку, реконструировав с ее помощью старый город.

Схожими по задачам возвращения «воздуха времени» являются интернет-сообщества в Фейсбуке «Ностальгия по Алма-Ате» и «Алма-Ата – потерянный рай», в которых публикуются фотографии старой Алма-Аты, идет подписка против сноса памятников архитектуры, бурные общественные дискуссии против застройки скверов и т. д. Самыми популярными, судя по реакции, становятся фотографии зданий, которые, несмотря на протесты общественности, методично уничтожаются в городе.

На сегодняшний день такой подход к реконструкции истории стал одним из популярных трендов. Существует множество клубов реконструкторов, члены которых каждые выходные переодеваются в костюмы определенной эпохи, чаще всего воспроизводя крупные битвы.

Помимо любительских форм проведения досуга есть блестящие образцы работы с памятью в современных практиках, как например перформанс-резнактмент известного британского художника, лауреата премии Тёрнера Джереми Деллера, который реконструировал «Битву при Оргриве» – жестокое столкновение между шахтерами и полицейскими, которое произошло в Лондоне во время забастовок против политики Маргарет Тэтчер в 1984 году.

Проект Е. Фридлина является подобной формой сохранения прошлого. Две особенности, которые сразу же отличают работы, представленные в этом проекте, – это взгляд в «упор» и поэтизация советского классицизма.

Максимально сближая позицию наблюдателя с «портретируемым» зданием, он добивается мгновенного неосознанного погружения зрителя в прошлое. В отличие от бодрящей свежести и случайности кадра импрессионизма его прежних работ в новых произведениях художник экономно и скупно использует выразительность цвета и фактуры. Виды города становятся графически

выразительными. Это не инсценировка на тему старой Алма-Аты, а сдержанная работа с фотографией и документом. Такое письмо и такой ракурс настраивают на интенсивное переживание, ощущение личного соучастия в происходящем на холсте.

Что касается второй характеристики, то, конечно же, Алма-Ата и в 1930-е, и в последующие годы была столицей, в которой опора на классический порядок оставалась стилеобразующей тенденцией. Сегодня город теряет свои неповторимые черты. Естественной реакцией художника становится бессознательный или осознанный выбор неизменного, к примеру, архитектуры, в которой все гармонично и понятно, все ориентировано на человеческий модуль; искусства, олицетворяющего собой эпоху абсолютного покоя и уверенности в его непоколебимости. Классика дает эту спасительную опору.

Е. Фридлин сталкивается с особенной эстетикой мира прошлого, который исчезает на глазах, и разрабатывает эту тему именно как восстановление «мест памяти», предложенных П. Нора, с учетом того, что коммеморативная практика не является, по мнению французского исследователя, застывшим феноменом, а постоянно реактуализируется, вновь создается (Nora 20).

Проект Е. Фридлиной – прекрасный пример актуализации культурной памяти о городе. Как и уже упомянутые сайты и проекты, он, во-первых, связывает разных людей в единые сообщества. Кроме того, огромное количество новых алматинцев, приехавших из разных городов страны, в том числе и сам Фридлин, работающий в культурной столице и живущий в Павлодаре, через эти живописные воспоминания, прикоснувшись к ним, воочию представив заложенную в городском пространстве опцию «место памяти», обретают бэкграунд столичных жителей, городское наследие, которое так ценят и любят родившиеся в Алма-Ате, достигая определенной преемственности через этот культурный опыт. В данном случае можно говорить об активном участии зрителя в постижении материала, осознании процесса коммеморации.

Если С. Сулейменова использует фотографию для высвечивания своей «казахскости», так и здесь мы вновь обнаруживаем логическую связь памяти и самоидентификации. Общая память о городе через ведуты, через изображение знаковых мест старой столицы, через избранную оптику, акцентирующую мотив присутствия зрителя в городском пейзаже, и самое главное – Алма-Ата как мироощущение, которое должно быть понято и принято другими поколениями, предоставляет ключ к восприятию себя членом единой общности, становится важным средством для формирования идентичности «алматинец», чувства солидарности с большой группой.

Еще одним примером взаимодействия разных медиа в современном искусстве является картина Вячеслава Цейтлина, выполненная для участия в конкурсе «Независимость, завещанная предками» (2016) (см. [рис. 9](#)). В этом случае живописец использует принципы фотографии, композиционно разместив образы героев по принципу «виньеток»: центральную часть пространства холста занимают портреты-лики деятелей Алаш Орды. Это произведение, на наш взгляд, спорно по своим художественно-выразительным качествам, однако может рассматриваться

как показательный пример стремления освоить приемы разных медиа для полноценного отражения исторической проблематики в современной живописи. Рассматривая основные исторические вехи страны, В. Цейтлин размещает их в нижней части холста, словно кадры киноленты. В пространстве работы причудливо сочетаются древние петроглифы, сакские артефакты, архитектурные памятники XX–XXI вв., духовные святые Казахстана, запуск ракеты и т. д. Языком живописи художник повествует о прошлом и будущем страны. Над всем изображением парит шанырак как символ нашего общего дома.



Рис. 9. В. Цейтлин. «Алаш Орда. Прошлое народа». 2016.
Холст, масло. 150x200. Собственность художника.

Характерным является то, что если образ Первого президента Республики Казахстан на инаугурации не подвергся трансформации, то образы деятелей Алаш Орды были переосмыслены художником. Групповые и документальные черно-белые фотографии алашординцев стали основой осмысления деятельности каждого участника исторического движения. Неслучайно их портреты выполнены на фоне четко вычерченной карты Казахстана. Художник стремился в картине, сделанной по фотографическому шаблону виньетки, передать живые эмоции персонажей. Каждый лик наделен неповторимым характером, автор не идеализирует портретируемых, а изображает обычных людей, сплоченных единой великой целью. Решая задачу показать в небольшом по размеру живописном полотне масштабную историческую картину, обладающую и разъяснительным, и мобилизующим характером, В. Цейтлин прибегает к канонам коллективной фотографии, демонстрации объединенных в единую группу людей. Это не просто композиционный ход. Художник использует основную – социальную – функцию фотографии, прямолинейно и с редким простодушием показывая казахский народ как единое целое, как семью. Как отмечал П. Бурдьё, «фотографическая практика существует и поддерживается в большую часть времени благодаря ее семейной

функции или скорее функциям, дарованным ей семейной группой – празднованию и увековечиванию высших точек семейной жизни, укреплению семейной группы» (Bourdieu 19). В связи с этим семья фотографируется в главные моменты ее объединения – во время свадьбы и других обрядов повседневной жизни. Зритель перед картиной В. Цейтлина тоже становится участником ритуального объединения семьи как важнейшего жизненного обряда, включаясь в круг главных героев страны и вспоминая основные вехи ее истории. Фотографическая виньетка как отсылка к семье, как метафора нерушимого союза, понятная любому зрителю, оказывается эффективным способом для создания полотна на значимую тему.

Заключение

Подводя некоторые итоги, необходимо отметить, что обращение к визуальным исследованиям имеет важный методологический потенциал, так как дает возможность увидеть во взаимосвязи фотографии и картины не только простой акт подготовительной работы или реминисценции, а раскрыть в живописных полотнах или проектах contemporary art не сразу считываемые при рассмотрении смыслы и скорректировать представление о социально-культурном контексте создания этих работ.

Воздействие идеологического тоталитарного дискурса на творчество художников Казахстана раскрывается с помощью методов трансформации фотографий, на которых основаны их картины. Реальность факта преобразуется мастерами соцреализма в процессе воскрешения мифологической картины мира, трансляции извечных архетипов бессознательного.

Использование имперской фотографии как визуального свидетельства прошлого в современном искусстве связано с огромной и нужной работой памяти, преодолением травматического опыта утраты и забвения прошлого.

Процессы постпамяти, основанные на апроприации архивных фотографий и произведений советской фотографической школы, стали одним из подходов к формированию публичной истории, не связанной с мифологизированием и идеологией, запустив процесс самоидентификации.

«Возвращение» к фотографии путем формального сближения живописной картины и кадра и процесс живописной реконструкции исчезнувших городских видов с помощью старых снимков служат основой для актуализации культурной памяти и усиления идентификационных стратегий. Визуальные образы обретают свойства «мест памяти», способных транслировать ее следующим поколениям.

Список источников

Абашин, Сергей. «Власть и фотография: визуальная репрезентация в имперской рамке». *Неприкосновенный запас*, № 4 (84), 2012, с. 120–138.

Абылхожин, Жулдузбек, и др. *Визуальная антропология образов казахстанской культуры XX–XXI вв. Учебное пособие*. Алматы, ИД «Жибек Жолы», 2022, 172 с.

Барт, Ролан. *Camera lucida. Комментарий к фотографии*. Перевод с французского Михаила Рыклина. Москва, Ad Marginem, 1997, 224 с.

Васильева, Екатерина. «Фотография: к проблеме вещи». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*, т. 12, № 2, 2020, с. 275–294. DOI: 10.21638/spbu15.2022.204.

Прищепова, Валерия. *Иллюстративные коллекции по народам Центральной Азии второй половины XIX – начала XX века в собраниях Кунсткамеры*. Санкт-Петербург, Наука, 2011, 452 с.

Рыскулова, Наргиза. «"Деколонизация мышления". Как новое поколение Казахстана борется за возрождение своей культуры». *BBC News*, 20 мая 2023, www.bbc.com/russian/features-65614334. Дата доступа 13 мая 2024.

Саид, Эдвард. *Ориентализм. Западные концепции Востока*. Перевод с английского Александра Говорунова. Санкт-Петербург, Русский Мир, 2006, 640 с.

Серто, Мишель де. *Изобретение повседневности. 1. Искусство делать*. Перевод с французского Дмитрия Калугина, Натальи Мовниной; научный редактор К. Ермошина. Санкт-Петербург, Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013, 330 с.

Ушакин, Сергей. «Обличья обезличивания: портреты без лица и Минская школа постколониальной фотографии». *Антропологии*, № 1, 2022, с. 77–135. DOI: 10.33876/2782-3423/2022-1/77-135.

Хирш, Марианна. *Поколение постпамяти: письмо и визуальная культура после Холокоста*. Перевод с английского Николая Эппле, под редакцией Л. Любавиной. Москва, Новое издательство, 2021, 428 с.

Шарипова, Диляра, и Светлана Кобжанова. «Особенности современной истории искусства Казахстана. Взаимодействие живописи и кинематографа». *Вестник КазНУ имени аль-Фараби. Серия историческая*, т. 102, № 3, 2021, с. 169–177. DOI: 10.26577/JH.2021.v102.i3.17.

Bourdieu, Pierre. *Photography: A Middle-brow Art*. Oxford, Polity Press, 1998.

Clark, Katerina. *The Soviet Novel. History as Ritual*. 3rd ed., Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2000.

References

- Abashin, Sergey. "Vlast' i fotografiya: vizual'naya reprezentatsiya v imperskoy ramke." ["Power and Photography: Visual Representation in an Imperial Frame."] *Neprikosnovenny zapas*, no. 4 (84), 2012, pp. 120–138. (In Russian)
- Abylkhozhin, Zhulduzbek, et al. *Vizual'naya antropologiya obrazov kazakhstanskoy kultury XX–XXI vv. Uchebnoe posobie [Visual Anthropology of Images of Kazakhstan Culture of XX–XXI Centuries. Textbook]*. Almaty, Zhibek Zholy PH, 2022. (In Russian)
- Barthes, Roland. *Camera lucida. Kommentariy k fotografii [Camera Lucida. Reflections on the Photography]*. Transl. from French by Mikhail Ryklin. Moscow, Ad Marginem, 1997. (In Russian)
- Bourdieu, Pierre. *Photography: A Middle-brow Art*. Oxford, Polity Press, 1998.
- Certeau, Michel de. *Izobretenie povsednevnosti. 1. Iskusstvo delat' [L'invention du quotidien. 1. Arts de faire]*. Transl. from French by Dmitry Kalugin and Natalya Movnina. St. Petersburg, PH of the St. Petersburg European University, 2013. (In Russian)
- Clark, Katerina. *The Soviet Novel. History as Ritual*. 3rd ed. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2000.
- Hirsch, Marianne. *Pokolenie postpamyati. Pis'mo i vizual'naya kul'tura posle Kholokosta [The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust]*. Transl. from English by Nikolay Epplee. Moscow, Novoe izdatel'stvo. 2021. (In Russian)
- Prischepova, Valeriya. *Illustrativnye kollektsii po narodam Tsentralnoy Azii vtoroy poloviny XIX – nachala XX veka v sobraniyakh Kunstkamery [Illustrative Collections on the Central Asian Peoples of the Second Half of the XIX – Early XX Centuries in the Collections of Kunstkamera]*. Saint Petersburg, Nauka, 2011. (In Russian)
- Ryskulova, Nargiza. "'Decolonizatsiya myshleniya.' Kak novoe pokolenie Kazakhstana boretsya za vrozozhdenie svoey kul'tury." ["'Decolonisation of Mind.' How Kazakhstan's New Generation is Struggling to Restore its Culture."] *BBC News*, 20 May 2023, www.bbc.com/russian/features-65614334. Accessed 13 May 2024. (In Russian)
- Said, Edward. *Orientalizm. Zapadnye kontseptsii Vostoka [Orientalism: Western Concepts of the Orient]*. Transl. from English by Aleksandr Govorunov. St. Petersburg, Russkiy Mir, 2006. (In Russian)
- Sharipova, Dilyara, and Svetlana Kobzhanova. "Osobennosti sovremennoy istorii iskusstva Kazakhstana. Vzaimodeistvie zhivopisii kinamatografa." ["Features of the Modern Art History of Kazakhstan. Interaction of painting and Cinema."] *Journal of History*, vol. 102, no. 3, 2021, pp. 169–77. DOI: 10.26577/JH.2021.v102.i3.17. (In Russian)
- Ushakin, Sergey. "Oblich'ya obezlichivaniya: portrety bez litsa i minskaya shkola postcolonial'noy fotografii." ["Figures of Depersonalization: Portraits without a Face and the Minsk School of Postcolonial Photography."] *Antropologies*, no. 1, 2021, pp. 77–135. DOI: 10.33876/2782-3423/2022-1/77-135. (In Russian)

UDC 7.038.3 + 316.772.5
DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.226

Балжан Айбековна Нурбосынова

Докторант 2-го курса кафедры арт-менеджмента и искусствоведения
Казахской национальной академии хореографии (Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0003-4955-0935

email: balzhanan@gmail.com

Для цитирования: Нурбосынова, Балжан.
«Семиотика коммуникации в цифровом
арт-пространстве Казахстана (на материале
выставок городов Астаны и Алматы)». *Saryn*,
т. 12, № 4, 2024, с. 81–110.
DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.226.

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

Поступила в редакцию: 22.08.2024
Прошла рецензирование: 08.10.2024
Принята к публикации: 19.11.2024

Статья

Семиотика коммуникации в цифровом арт-пространстве Казахстана (на материале выставок городов Астаны и Алматы)



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

Ключевые слова: цифровое искусство, коммуникации, семиотика, выставки, современное искусство Казахстана.

Аннотация. Исследование посвящено изучению семиотики коммуникации на казахстанских арт-площадках цифрового визуального искусства в Астане и Алматы. Эмпирический анализ материала выставок, посещенных весной и летом 2024 года, подтверждает положения концепции семиотической коммуникации, положенной в основу данной работы.

Цель данной статьи – провести семиотический анализ коммуникационных процессов на выставочных площадках цифрового визуального искусства Казахстана и оценить значение знаков искусства в процессе обмена культурной информацией.

Статья основывается на концепции семиотики коммуникаций (Юрий Лотман). Гипотеза: процесс культурной коммуникации цифровой эпохи активизирует семантическое, синтаксическое и прагматическое наполнение образов визуального искусства.

Эмпирическая часть исследования, основанная на музейных выставках, мультимедийных проектах, работах цифровых художников, фокусирует внимание на особенности информационного обмена между зрителем, художником и его творением; выделяет и классифицирует типы знаков, на которых строится коммуникация, предлагает интерпретации с позиции семантической трактовки образа. Используются методы диахронического анализа, сплошной выборки объектов, наблюдения, описания, типологизации и интерпретации данных. В качестве результатов представлены наблюдения, демонстрирующие динамику и направление арт-коммуникаций, использующих цифровые технологии. Автор отмечает изменение и расширение семантического ряда художественных образов современного искусства Казахстана, активную работу цифровых художников и кураторов над сочетанием форм и материалов традиционного искусства и цифровых технологий (синтактика художественной конструкции). В статье показано изменение прагматики коммуникации, вскрывающей тенденцию на пробуждение активной гражданской позиции художника.

Ценность материала – в иллюстрировании позитивных процессов в современном искусстве Казахстана. Однако автор обращает внимание на проблемные аспекты: недостаточную информированность потребителя о содержании цифрового искусства, отсутствие платформ, объединяющих произведения цифровых художников, и открытых диалоговых площадок для критического разбора нового цифрового визуального искусства.

UDC 7.038.3 + 316.772.5
DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.226

Балжан Айбековна Нурбосынова

Қазақ ұлттық хореография академиясының арт-менеджмент және өнертану кафедрасының 2-ші курс докторанты (Астана, Қазақстан)

ORCID ID: 0009-0003-4955-0935

email: balzhanan@gmail.com

Дәйексөз үшін: Нурбосынова, Балжан. «Қазақстанның цифрлық өнер кеңістігіндегі коммуникация семиотикасы (Астана және Алматы қалаларының көрмелері материалында)». *Saryn*, т. 12, № 4, 2024, 81–110 б. DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.226. (Орысша)

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мұдделер қақтығысы жоқ деп мәлімдейді.

Редакцияға түсті: 22.08.2024

Рецензиядан өтті: 08.10.2024

Басылымға қабылданды: 19.11.2024

Мақала

Қазақстанның цифрлық өнер кеңістігіндегі коммуникация семиотикасы (Астана және Алматы қалаларының көрмелері материалында)

Тірек сөздер: цифрлық өнер, коммуникация, семиотика, көрмелер, Қазақстанның қазіргі заман өнері.

Аңдатпа. Бұл зерттеу Астана мен Алматы қалаларындағы Қазақстанның цифрлық визуалды өнер арт-алаңдарындағы коммуникация семиотикасын зерттеуге арналған. Автордың 2024 жылдың көктемі мен жазында аралаған көрмелер материалдарының эмпирикалық талдауы осы жұмыстың негізіне алынған семиотикалық коммуникация концепциясының қағидаларын растайды.

Мақаланың мақсаты – Қазақстанның цифрлық визуалды өнер көрмелеріндегі коммуникациялық үдерістерге семиотикалық талдау жүргізіп, мәдени ақпарат алмасу үдерісінде өнер белгілерінің маңызын анықтау.

Мақала коммуникация семиотикасы концепциясына (Юрий Лотман) негізделген. Гипотеза: цифрлық дәуірдегі мәдени коммуникация үдерісі визуалды өнер бейнелерінің семантикалық, синтаксистік және прагматикалық мазмұнын белсенді етеді.

Зерттеудің эмпирикалық бөлігі музей көрмелері, мультимедиялық жобалар және цифрлық суретшілердің жұмыстарына негізделіп, көрермен, суретші және оның шығармасы арасындағы ақпарат алмасудың ерекшеліктеріне назар аударады; коммуникацияны құрайтын белгілердің түрлерін анықтап, классификациялайды, бейненің семантикалық түсіндірмесі тұрғысынан интерпретациялар ұсынады. Нәтижелер цифрлық технологияларды пайдаланатын арт-коммуникациялардың динамикасы мен бағытын көрсететін бақылауларды қамтиды. Автор Қазақстанның қазіргі өнеріндегі көркем бейнелердің семантикалық қатарын өзгерту және кеңейтуді, дәстүрлі өнер формалары мен материалдарын цифрлық технологиялармен үйлестіруде цифрлық суретшілер мен кураторлардың белсенді жұмысын атап өтеді (көркем құрылымның синтактикасы). Мақалада коммуникация прагматикасының өзгеруі көрсетіліп, суретшінің белсенді азаматтық позициясын оятуға бағытталған тенденция айқындалады.

Материалдың құндылығы Қазақстанның қазіргі өнеріндегі позитивті үдерістерді иллюстрациялауда жатыр. Алайда автор проблемалық аспектілерге назар аударады: тұтынушылардың цифрлық өнер мазмұны туралы жеткіліксіз хабардарлығы, цифрлық суретшілердің жұмыстарын біріктіретін платформалардың жоқтығы және жаңа цифрлық визуалды өнерді сыни талдауға арналған ашық диалог алаңдарының болмауы.

UDC 7.038.3 + 316.772.5
DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.226

Balzhan Nurbossynova

2nd Year Doctoral Student, Art Management and Art History Department,
Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0003-4955-0935

email: balzhanan@gmail.com

Cite: Nurbossynova, Balzhan. "Semiotics of Communication in the Digital Art Space of Kazakhstan (Based on Exhibitions in Astana and Almaty)." *Saryn*, vol. 12, no. 4, 2024, pp. 81–110. DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.226. (In Russian)

The author's final version of the manuscript has no conflict of interests.

Received by editorial: 17.05.2024

Passed the review: 21.07.2024

Accepted to publish: 08.09.2024

Article

Semiotics of Communication in the Digital Art Space of Kazakhstan (Based on Exhibitions in Astana and Almaty)

Keywords: digital art, communication, semiotics, exhibitions, contemporary Kazakhstani art.

Abstract. This study explores the semiotics of communication on Kazakhstani digital visual art platforms in Astana and Almaty. Empirical analysis of exhibitions visited in spring and summer 2024 supports the theoretical framework of semiotic communication used in this work.

The article aims to conduct a semiotic analysis of communication processes at Kazakhstani digital visual art exhibitions and assess the significance of artistic signs in cultural information exchange.

Based on Yuri Lotman's concept of communication semiotics, the study hypothesizes that cultural communication in the digital era activates the semantic, syntactic, and pragmatic content of visual art images.

The empirical part focuses on museum exhibitions, multimedia projects, and works of digital artists, examining information exchange among the viewer, artist, and artwork. It identifies and classifies the types of signs in communication, offering interpretations from a semantic perspective. Observations demonstrate the dynamics of art communications using digital technologies. The author notes the expansion of the semantic range in contemporary Kazakhstani art and the efforts of digital artists and curators to combine traditional art forms with digital technologies (syntactics of artistic construction). The article shows a shift in communication pragmatics, revealing a trend toward activating the artist's civic engagement.

The value of this material lies in illustrating positive processes in contemporary Kazakhstani art. However, the author highlights issues such as insufficient public awareness of digital art content, lack of platforms uniting digital artists' works, and the absence of open dialogue venues for critical analysis of new digital visual art.

Введение

Внедрение цифровых технологий в современное культурное пространство несет революционно значимую роль. Тот факт, что современное искусство уже не сможет существовать вне путей digital-ускорения, неоспорим. Также очевиден тот факт, что, несмотря на появление новых технологий создания визуального искусства, мультимедийных продуктов, процесс выстраивания коммуникаций продолжает держаться на основных принципах культурного взаимодействия. Цифровые технологии могут изменить способы, скорости передачи информации, потенциально изменить масштабы аудитории, но инструментами работы с воспринимающей аудиторией по-прежнему будет являться образ, знак, символ. Поверхностное восприятие цифровых арт-проектов дает ложное ощущение абсолютной новизны художественного образа, полученного благодаря применению новых технологий. Все элементы нового искусства базируются на динамичности, высокой концентрации, интерпретационной активности, оригинальности взаимодействия традиционных семиотических кодов и знаковых систем.

В представленном исследовании используются термины «цифровое искусство» и «цифровые технологии». Цифровое искусство (digital art) представляет собой отдельное направление современного искусства, которое создается с задействованием цифровых инструментов, таких как компьютерная графика, 3D-моделирование, искусственный интеллект и другие технологии. В то время как цифровые технологии обозначают набор инструментов, применяемых в различных сферах, включая выставочные и музейные площадки, для улучшения взаимодействия с аудиторией, улучшения визуальной презентации материалов и организации экспозиций.

Цель данной статьи – провести семиотический анализ коммуникационных процессов, происходящих на выставочных площадках Казахстана.

Задачи исследования:

- представить визуальные коммуникации в контексте семантического анализа объектов современного искусства Казахстана;
- предложить синтаксическое исследование знаков коммуникаций выставочных площадок Казахстана, использующих новые технологии и представляющих цифровое искусство;
- представить соответствующие выводы, рекомендации по обозначенной научной проблеме.

Для понимания особенностей коммуникации в арт-пространстве Казахстана необходимо обратиться к основам теории семиотики и коммуникации, которые помогут раскрыть механизмы взаимодействия между цифровыми объектами искусства и зрителями. Многообразие теоретических подходов позволит глубже проанализировать вопрос о механизмах сохранения и изменения культуры коммуникации, увидеть, как цифровые технологии влияют на семантику образов, знаков и знаковых систем, содействуют их культурному взаимодействию.

Методология и методы исследования

Методология исследования основана на эмпирическом изучении коммуникационных процессов на выставочных площадках Казахстана, представляющих цифровое искусство. В исследовании использованы методы диахронического анализа, сплошной выборки объектов, наблюдения, описания, типологизации и интерпретации данных.

В настоящей статье нами описан материал, полученный в результате исследования арт-площадок Астаны и Алматы в весенне-летний период 2024 года. В качестве объектов нами были посещены 30 арт-площадок, включая музеи, галереи, выставки. Среди них в городе Астане – Национальный музей Республики Казахстан, Международный выставочный центр EXPO, художественные галереи Has Sanat, ForteBank Kulanshi ArtSpace, Artumar. В городе Алматы это Мультимедийный музей Lumiere-Hall, Государственный музей искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева, Центральный государственный музей Республики Казахстан, Музей Алматы (Музей истории города Алма-Аты), Alma museum, Дом-музей Ахмета Байтурсынова, Музей музыкальных инструментов имени Ыкыласа, Литературно-мемориальный музейный комплекс Сабита Муканова и Габита Мусрепова, Дом-музей Абылхана Кастеева, Дом-музей Д. А. Кунаева, Центральный музей железнодорожного транспорта РК, Музей казахского кино имени Шакена Айманова, арт-пространства Art Lane и Дом на Барибаева, 36; художественные галереи – Центральный выставочный зал, Almaty Gallery, Art Space, Art Galaxy Alma-Ata, Эгин, Жаухар, Esentai Gallery, ArtEl, Oner Corner, Арт-Самал и др.

Изучение теории вопроса о визуальной коммуникации показало достаточно широкую амплитуду научных интересов современных ученых. И тем не менее в ходе анализа нам удалось сгруппировать работы исследователей в несколько ключевых направлений, которые описывают существующие подходы к исследованию цифрового искусства, визуальной коммуникации и технологий.

Проблема интерактивного искусства и коммуникации обозначена в работе «Визуальная коммуникация об изменении климата: от иконографии до трехмерной визуализации в местных рамках» (*Visual Climate Change Communication: From Iconography to Locally Framed 3D Visualization*) (Schroth, et al.), в исследовании «Формирование убеждений: роль аудитории в визуальной коммуникации» (*Shaping Belief: The Role of Audience in Visual Communication*) (Tyler), в котором на самых разных уровнях изучается роль аудитории в формировании визуальной коммуникации.

В этом же направлении в труде «Интерактивное творчество цифровой эры: исследование того, как медиаарт по-новому определяет отношения между аудиторией и произведениями искусства» (*The Interactive Creativity of the Digital Era: Exploring How Media Art Redefines the Relationship Between Audience and Artwork*) подчеркивается, что в интерактивных проектах медиаискусства зрители становятся активными участниками художественного процесса: «Эта метаморфоза превращает творческий процесс в непрерывный цикл вдохновения и интерпретаций. Творчество художника превращается в холст, на который зрители проецируют свои индивидуальные идеи, эмоции и перспективы» (Takal 31).

Несколько иначе распределяют акценты в отношениях художник – зритель авторы статей «Гипернарративность, рассказывание историй и относительность истины: цифровая семиотика коммуникации и взаимодействия» (*Hypernarrativity, Storytelling, and the Relativity of Truth*) и «Коммуникация в совместном творчестве человека и ИИ: перцептивный анализ картин, созданных системами преобразования текста в изображение» (*Communication in Human-AI Co-Creation: Perceptual Analysis of Paintings Generated by Text-to-Image Systems*) (Wagener; Lyu, et al.). Так, Албин Вогенер акцентирует внимание на том, что «...для роста вирусности важно полагаться на "хорошие истории"», которые придумывает автор, а аудитория только следует его воле (Wagener 149).

Вопросы сохранения и архивирования цифрового искусства в аспекте проблемы культурной коммуникации поставлены в исследовании «Цифровое искусство в зазеркалье: новые стратегии архивирования, коллекционирования и сохранения в цифровых гуманитарных науках» (*Digital Art through the Looking Glass: New Strategies for Archiving, Collecting and Preserving in Digital Humanities*) (Grau, et al.). Авторы освещают вызовы, связанные с процессом архивирования интерактивных и процессуальных произведений.

О влиянии цифровых технологий на новые кураторские практики, на процесс креативности рассуждают авторы работы «Цифровое взаимодействие в современном художественном музее: трансформация аудитории» (*Digital Engagement in a Contemporary Art Gallery: Transforming Audiences*) (Harding, et al.). Ученые исследуют, как цифровые технологии изменяют восприятие искусства в галерейных пространствах, усиливают интерактивность процесса взаимодействия аудитории с искусством. Тот же вопрос влияния визуальной грамотности на развитие креативности и критического мышления рассматривается в статье «Стратегически неоднозначное задание: подход к развитию критического и творческого мышления в визуальной коммуникации» (*The Strategically Ambiguous Assignment: an Approach to Promoting Critical and Creative Thinking in Visual Communication*) (Bratslavsky, et al.); наблюдения проводились над студенческой аудиторией.

Как видим, спектр интересов ученых к коммуникации в визуальном искусстве достаточно широк. Концепции, представленные в проанализированных работах, описывают способы активизации коммуникативных процессов в области цифрового искусства через интерес к собственно технической стороне вопроса (программам, базам архивирования, новой интерактивной продукции, искусственному интеллекту и т. д.), к роли одного из участников коммуникативного акта: зрителя, куратора или художника.

Концепция, которой придерживается автор данного исследования, носит междисциплинарный характер и основывается на изучении семиотики знака как основного информационного звена, участвующего в процессе передачи, восприятия, сохранения культуры. В науке интерес к явлению коммуникации проявился в трудах известных ученых-филологов в середине XX столетия. Одними из первых проблемой художественной коммуникации заинтересовались представители мировой школы семиотики. Особый вклад в развитие этой науки принадлежит литературоведам Ю. Н. Тынянову, Б. М. Эйхенбауму, Ю. М. Лотману,

лингвисту В. Б. Шкловскому, психологу Л. С. Выготскому, философам Р. Барту, Ю. Кристевой, Ж. Деррида и многим другим. На современном этапе семиотика коммуникации как наука перешла границы узконаправленных исследований и таким образом расширила возможности исследователей в самых разных областях науки.

Как правило, труды по семиотике коммуникации носят междисциплинарный характер и достаточно эвристичны. Как, например, теория ризоматической карты, предложенная в книге «Справочник по визуальной коммуникации: теория, методы и медиа» (*Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media*) под редакцией Кена Смита и др. (Smith, et al.). Эта концепция, основанная на идеях Делёза и Гваттари, рассматривает визуальную коммуникацию как нелинейную сеть, где пересекаются и взаимодействуют различные дисциплины, такие как психология, семиотика, культурные исследования и дизайн.

Смежную теорию коммуникации и знаков, работающую с концепциями риторики и функциональной грамотности, предлагают Дж. Маурисио Мехиа и Сауман Чу в труде «Модель дизайна визуальной коммуникации: соединение теорий риторики, грамотности и дизайна» (*A Model for Visual Communication Design: Connecting Theories of Rhetoric, Literacy and Design*). Авторы вводят трансдисциплинарную модель визуальной коммуникации (включающую категории создателя/продюсера, метода проектирования, визуального ряда и аудитории) и приходят к выводу, достаточно значимому в контексте данной работы: «...риторика могла бы гармонизировать эстетические, символические и утилитарные функции...» (Mejia and Chu 41).

Вызывают интерес труды ученых, посвященные исследованию знака на материале визуального искусства. Среди них работа В. М. Розина «Семиозис несемiotических образований (символов, схем, икон, произведений искусства)» (Розин); статьи Е. Л. Балкинд и И. Д. Карповой «Изобразительное искусство: семиотические основы коммуникативных процессов» (Балкинд и Карпова), С. В. Санникова «К проблеме знака и семиозиса» (Санников), В. Г. Новоселова «Проблема интерпретации знака и неограниченный семиозис» (Новоселов), Г. И. Исенбаевой «О семиозисе как необходимом условии рационалистического понимания» (Исенбаева), Е. А. Окладниковой «Семиозис музейного предмета» (Окладникова), монография О. А. Прохожева «Визуальные коммуникации в историческом и культурном аспекте» (Прохожев).

Признавая значимость работ ученых-предшественников, автор обязан указать на то, что научные интересы вышеперечисленных исследователей сосредоточены на культурологическом материале других народов и стран. Казахстанское визуальное цифровое искусство проходит свой путь, имеет собственный контент, своеобразие его самым прямым образом обусловлено социально-экономическим состоянием общества, качеством развития сферы компьютерных технологий и многими другими факторами. Так актуализируется вопрос значимости исследований по изучению коммуникаций на материале цифрового искусства Казахстана.

Прежде чем начать изложение практической части исследования, сформулируем гипотезу и назовем уровни анализа знаков визуального искусства. Гипотеза исследования: основным ядром семиотики культурной коммуникации всегда

является знак, который входит в разноканальный и разновекторный формат общения с социумом. Знак является субъектом и объектом коммуникаций, может выполнять промежуточную роль в передаче информации. Изучение семантического, синтаксического и парадигматического уровня реализации знака (согласно теории Ю. Лотмана) позволяет более глубоко исследовать роль визуальных образов в процессе взаимодействия художника, зрителя и самого объекта цифрового искусства. Семантический уровень воссоздает связь знака с обозначаемым объектом, синтаксический – правила организации знаковых систем, прагматический – восприятие и интерпретацию знака аудиторией. Анализ коммуникативных образов на этих уровнях позволит более точно оценить динамику современных визуальных коммуникаций.

В следующем разделе на конкретных примерах городов Астаны и Алматы будет структурирован художественный материал, события цифровых визуальных арт-объектов, создающие семиотические коммуникации.

Результаты и обсуждение

Живя в потоке перемен и потрясений, человечество не всегда успевает отрефлексировать значимость происходящих событий. Цифровизация – это один из поворотных моментов развития цивилизации, который несет много возможностей к изменению нашего образа мысли, образа жизни, а значит, и будущего. Скорость продвижения информации, цифровая открытость общества обязывают современника проявить особенно бережное отношение к ближнему, нести ответственность за любой продукт, выдаваемый в цифровую мегареальность. В одночасье такая культура не формируется. Следует приложить много усилий для того, чтобы воспитать сообщество в этих высоких стандартах. Если учесть тот факт, что постмодернизм активизировал тенденцию на сотворение собственных миров-образов, повысил интерес к виртуальной реальности, к предельно субъективизированному изображению – то именно в этих условиях возможности цифрового графического искусства, компьютерных программ различного уровня сложности, доступность технической базы (от повседневных гаджетов до высокопрофессиональной техники) позволили проявиться тому, что называется цифровым искусством.

В результате на сегодняшний день каждый музей, выставочная галерея, художественный салон, мультимедиавыставка вовлечены в глобальную цифровую экосеть. В абсолютном большинстве культурных заведений на входной группе установлены информационные киоски, используются QR-коды. На выставочных площадках международного и республиканского значения установлены LED и сенсорные экраны с программными продуктами, объекты 3D-моделирования для слабовидящих посетителей, наушники с лекциями автогидов на нескольких языках (по выбору). И, конечно, деятельность каждого объекта культуры немыслима без соцсетей, Инстаграма, порталов, сетевых сообществ и т. д.

В ходе посещения музейно-выставочных комплексов мы обращали внимание на то, какие типы знаков и символов используются в каждом выставочном пространстве для построения коммуникации с посетителями. Большая часть

творческих организаций выделила значительную часть средств на цифровизацию процессов хранения и обработки данных, на обеспечение кибербезопасности. На сегодняшний день собственную цифровую инфраструктуру, направленную на вовлечение посетителей в процесс живой коммуникации межличностного и личностного характера, имеют немногие культурные центры (среди них Национальный музей Республики Казахстан, Международный выставочный центр EXPO, Alma museum, Дом-музей Ахмета Байтурсынова, Музей музыкальных инструментов имени Ыкыласа, Государственный музей искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева). И здесь неважен масштаб этой коммуникационной площадки: на огромных площадях Национального музея и на относительно небольшом пространстве Alma museum посетитель чувствует одинаковую заинтересованность в digital-активности, т. к. переходит от одного цифрового объекта к другому, погружается то в исторический видеоряд, то в звукопись эпохи, то останавливается у инфокиоска с интересным дизайном и информацией, то переводит взгляд на стену, на которую проецируются видеосообщения и факты.

Для понимания того, на чем основывается процесс творческого взаимодействия художественного сознания и сознания реципиента, как выражается характер коммуникации в цифровую эпоху, важно определить наличие изменений в семантике существующих знаков культуры, которые востребованы на современных арт-площадках визуального искусства. Иконические знаки, сигналы, знаки-индексы, символы, системы записей, вербальные знаки и др. составляют основу нашего коммуникационного пространства. И, как это было многократно доказано в работах ученых-семиотиков, выйти из процесса знакового мышления невозможно. Но тем не менее определенные условия бытования знака могут повлиять на трактовку его содержания. Так, к примеру, идейно-эстетическая концепция учреждения культуры или эпохальные ценности могут привести к усилению позиции одних знаков и ослаблению других, что, без сомнения, будет влиять на качество и содержание культурного обмена. Так, яблоко апорт, некогда бытовавшее как символ Алма-Аты, на сегодняшний день в какой-то мере утратило семантику символа и превратилось в знак времени (например, в интерьере Alma museum). И, наоборот, знаки, воспринимаемые сознанием казахстанца начала XXI века как абсолютно современные образы-символы молодого сильного государства (образ юрты, дерево Байтерек, птица Самрук, образ яйца на вершине дерева, беркут с расправленными крыльями, Золотой воин, голубое высокое небо с золотом шанырака), в исторически недавние времена 1950-х годов были бы прочитаны только на уровне сказки и мифологии. Сегодня такие образы организуют коммуникацию не только на крупнейших пространствах Национального музея Республики Казахстан, Международного выставочного центра EXPO, но практически в каждом региональном культурном центре страны.

Ярким примером в этом отношении является инновационная художественная выставка «НейроКазахстан-2024», где более 120 произведений, созданных с помощью нейронных сетей, представляют природу, архитектуру и материальную культуру Казахстана, что позволяет увидеть эти элементы через призму цифрового искусства (см. рис. 1, 2).



Рис. 1, 2. Фотографии с выставки «НейроКазakhstan-2024». Центральный выставочный зал города Алматы. 13 марта – 27 апреля 2024 г.

На раскрытие семантики того или иного образа очень сильно влияет пространство выставки. Интересно, что кураторы малых выставок предпочитают работать с иконическими образами и символами, так выстраивая коммуникацию, что короткое расстояние между образом-знаком (образом-символом) и воспринимающим сознанием продуцирует мгновенный интерпретационный процесс. Так, в домах-музеях, сохраняющих эффект приватности пространства, часто используется прием сочетания новых технологий с использованием классического интерьерного оформления. На таких экспозициях физическая близость к личным вещам известной личности в сопровождении его голоса или кинокадров с его участием на ближней стене неоднократно дает возможности исторической коммуникации.

Масштабы больших арт-пространств и такие же объемные цифровые проекции, инсталляции, видеоизображения несколько отстраняют и дают эффект объективации зрителя, выводят в пространство межличностного общения, интердиалога с событийным рядом. И к привычным схемам коммуникаций с текстом искусства («Я – объект искусства», «Я – объект искусства – Я») добавляется диалог «Я» с надтекстовой составляющей искусства – историко-политическим, экономическим, духовно-религиозным, культурным контекстом. Так строится процесс коммуникации в Национальном музее страны, в большинстве залов которого для воссоздания соответствующей атмосферы использованы потолочные проекторы, в круговую изображающие картины соответствующего периода с наложением звуковых спецэффектов. На цифровой арт-площадке в зале, посвященном истории XX века, с огромных электронных полотен, расставленных как страницы истории, расположенные в произвольном порядке, посетитель без затруднений считывает знаки тех лет с образов-плакатов, газетных вырезок, фотографий известных деятелей науки, культуры, политики, песен и голосов той эпохи (см. рис. 3).

Традиционная экспозиция, посвященная узникам печально знаменитого АЛЖИРа (Акмолинского лагеря жен изменников родины) построена на артефактах политических узниц (фотографиях, письмах, личных предметах), что достраивает логику доверительной коммуникации посетителя: иконические знаки цифровой выставки обретают свою вещность и доказательность в присутствии объектов –



Рис. 3. Цифровая экспозиция Национального музея Республики Казахстан.

свидетелей истории. Такое чередование различных типов знаков в тематически едином направлении позволяет музею целенаправленно реализовывать просветительскую работу, осуществлять государственную политику, с одной стороны; с другой стороны, органичнее создавать выставочные пространства и проводить историко-культурное образование для взрослых и детей одновременно.

Международный выставочный центр ЕХРО, открытый в 2017 году и представлявший тему «Энергия будущего», в настоящее время продолжает функционировать как уникальное пространство, объединяющее науку, образование и культуру, взрослых и детей, на высоком научно-техническом уровне представляющее традиции и обычаи, культуру нашей страны. Из всех мультимедиаплощадок нашей страны именно эта выставка ориентирует посетителей на активность коммуникации. Ключом к такой активности является положенное в основу выставочной инфраструктуры отношение к семиотике знака как интернационально прочитываемой информации. На первом этаже Международного выставочного центра ЕХРО имеется интересное пространство, в активной игровой форме презентующее казахскую историю, быт, традиции, культуру. Именно здесь задается установка на диалог, с которой далее посетители заходят на выставку. Казахстанцы и гости страны, взрослые и дети, следуя семантике общеизвестных знаков (птица Самрук, гнездо, дерево, конь, юрта, еда, одежда, нотные знаки, музыкальные инструменты, женские украшения, седло и стремя, языковые знаки – тексты на трех языках и т. д.), с удовольствием погружаются в сенсорно-чувствительную реальность флоры и фауны, истории и культуры, прикасаются к струнам казахских национальных музыкальных инструментов, учатся различать их звуки (см. [рис. 4, 5, 6](#)).

На данной площадке посетителям создаются условия для интеллектуально-эмоционального осмысления, а значит, погружения в историю народа, его традиции, быт, культуру. Сочетание различных видов деятельности, сопряженных с физической, эмоциональной и умственной активностью, направляет энергию посетителей на социумно ориентированный диалог с такими же участниками выставки, на игровую коммуникацию с цифровыми арт-объектами. На всех восьми этажах павильона семантика иконических знаков абсолютно ясна к пониманию и обозначения энергии ветра, воды, воздуха, образов флоры и фауны ведут

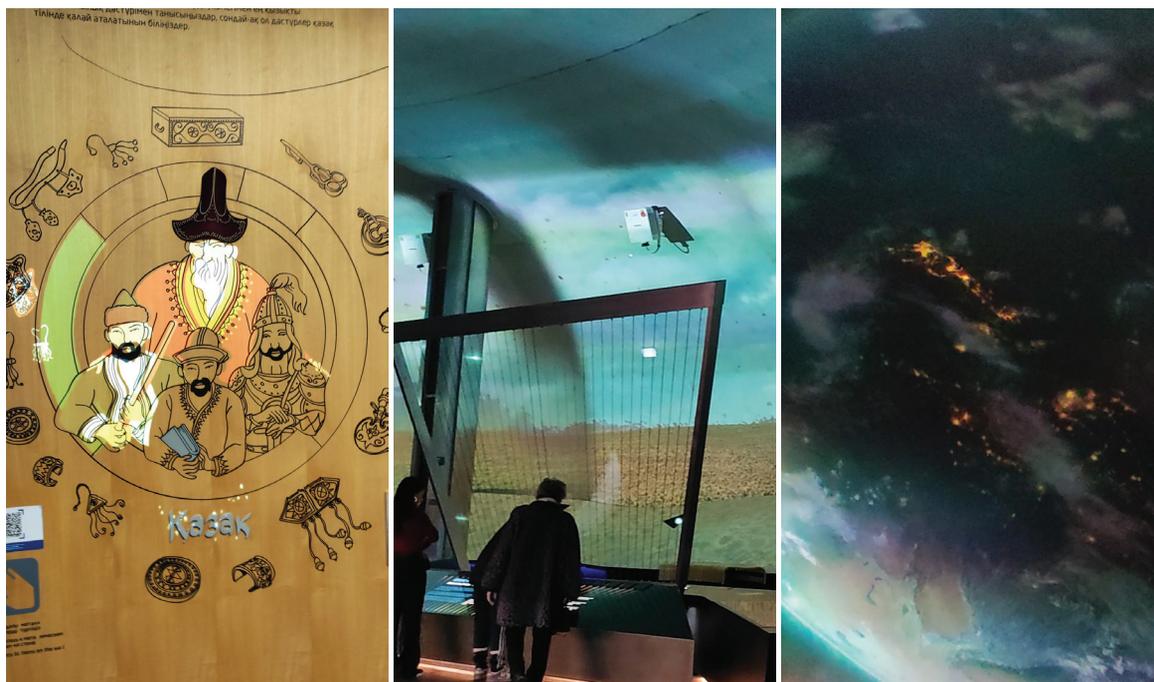


Рис. 4, 5, 6. Примеры использования знаков на выставках Международного выставочного центра EXPO. 11 мая 2024 г.

посетителей именно к тем аппаратам, которые демонстрируют тот или иной механизм действия изобретений новой цифровой эпохи.

Надо заметить, что визуальный видеоряд историко-культурных экспонатов в соединении с цифровыми иконическими объектами не позволяет вниманию зрителя рассредоточиться: если взгляд переносится на цифровой объект, то ментальная работа над освоением той или иной темы продолжается. Смена форм экспонирования эффективнее сосредотачивает зрителя на понимании единой идеи выставки. И этот метод оформления на сегодняшний день доминирует в абсолютном большинстве современных музейно-выставочных комплексов.

Синтаксическое исследование знаковых построений позволит понять механизм коммуникации через так называемую «грамматику» языка культуры. На синтаксическом уровне изучаются правила организации визуальных знаков. В этом процессе важно увидеть правила кодирования и декодирования смыслов, проявление некоего алгоритма коммуникационных процессов на выставочных площадках Казахстана, использующих новые технологии и представляющих цифровое искусство. В казахстанском искусстве часто можно наблюдать, как традиционные и современные элементы комбинируются в единую знаковую систему, создавая новое визуальное пространство. Например, при организации цифровых арт-выставок или мультимедийных инсталляций художники используют современные технологические средства для интерпретации картин, образов, сюжетов, получивших мировую известность, или традиционных национальных нарративов. На таких площадках визуальные образы становятся частью общей структуры, где технологии (3D-визуализация, интерактивные панели) интегрируются с традиционными символами.

В качестве примера приведем анимационные визуальные работы. В Государственном музее искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева в мае 2024 года была открыта выставка «Искусство прошлого на экранах будущего», посвященная 120-летию юбилею художника. Анимационные работы первого казахского живописца и акварелиста, народного художника Казахской ССР Абылхана Кастеева презентовались на экранах мониторов среди работ, выполненных на холсте. В числе цифровых представлены картины «Колхозный той» (1937), «Жатва» (1957), «Аксайский карьер» (1967), «Турксиб» (1969), «На высокогорном катке» (1955). Оживила картины Кастеева, по словам искусствоведа Екатерины Резниковой, «... креативная команда "Самсунг". Мы вместе отбирали работы, где можно было найти "подвижные элементы", а они уже их анимировали» (Оразбекова). Хочется отметить, что цифровые художники, работавшие над этим проектом, полностью подтвердили и повторили цветочное, композиционное, сюжетное, образное видение художественных решений Кастеева. Но при этом выдали собственную интерпретацию картин, сознательно или бессознательно сдвинув идею социалистического реализма на второй план. Так, на полотне А. Кастеева «Колхозный той» (1937), где прославляется социалистический строй с его радостными ожиданиями будущего, активизированы всего два образа, и в результате обозначилось другое понимание времени: как только в нижней части картины в узнаваемой исполнительской манере Шары Жиенкуловой, реально жившей в те годы, начинает танцевать девушка в национальном костюме, в центральную часть стремительно въезжает и недобро замирает черный воронок. Если изменить очередность выхода активных образов или анимировать другие образы, смысл картины поменяется. К сожалению, фотографии не передают динамики всех анимированных образов, но мы предлагаем сравнить картину А. Кастеева с цифровым изложением, даже если фото запечатлеват только один момент (см. рис. 7, 8, 9).

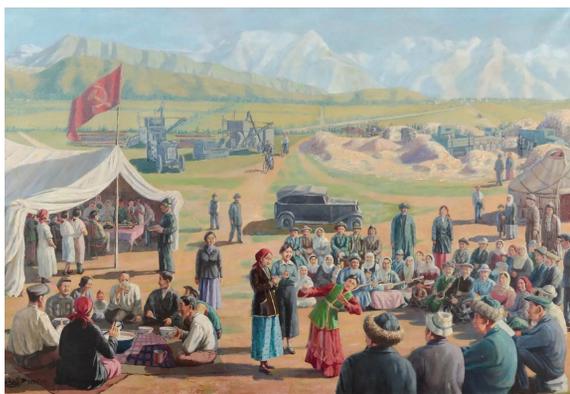


Рис. 7. А. Кастеев. «Колхозный той». 1937.



Рис. 8. Фрагмент 1 цифрового анимационного переложения картины А. Кастеева «Колхозный той». 24 мая 2024 г.



Рис. 9. Фрагмент 2 цифрового анимационного переложения картины А. Кастеева «Колхозный той». 24 мая 2024 г.

Приведем другой пример. На картине «Аксайский карьер» (1967) цифровой художник противопоставил романтизации индустриализма вьющийся дым из трубы машины, впечатляющий по своим размерам образ перекасти-поля, динамично передвигающийся слева направо, и удаляющиеся вглубь картины до полного своего исчезновения две грузовые машины. На фоне статичной монструозного размера производственной машины, находящейся в самом центре картины, все образы движения задают совершенно иное понимание промышленной революции; да и тот факт, что центральная машина бездейственна, тогда как всё вокруг живет своей активной жизнью, рождает иное понимание этого цифрового арт-объекта: индустриализация – только момент этой жизни, только одно ее проявление, сама жизнь движется в разные стороны (см. [рис. 10, 11](#)).

Как видим, анимационные работы основываются на полном погружении в художественный мир А. Кастеева, в то время как digital-варианты перепрочтения картин-предшественников рождаются в результате обновления привычной технологии воспроизведения художественных знаков и образов. Таков один из путей, ведущих к творческой интерпретации, – новый способ обработки и художественной подачи материала.

Работы цифровых художников тем и интересны, что они изучают знаки в синтактике взаимоотношений с пространством и временем, формой и жанром, через парадоксы сочетаний цвета, ритма, различных видов искусств. Отсюда рождается новое понимание и самого образа, и в целом картины, и философии искусства. В этом убеждают материалы мультимедийной выставки современных казахстанских художников Phoenix Art Space, проходившей в Мультимедийном музее Lumiere-Hall весной 2024 года.

Работы Романа Маценко, Евгении Сафоновой, Дмитрия Шигапова, Анастасии Шинкоренко, Виктории Баелевой, Александры Курмангалиевой, Айнура Малаевой, Айгерим Сагнаевой, Асель Баймагамбетовой, Анары Быстровой, Ирины Чехловой, Рамили Садыковой, Ильи Свирского, Юлии Немченко, Малики Амин, Дарьи Ромась, Айданы Кенесовой и других развивают индивидуальные идеи на оригинальном диалоге хорошо знакомого и предельно субъективного, будь то понимание образа, решение цвета, линий, колористики, сюжета, жанра и других уровней создания изобразительного целого.



Рис. 10. А. Кастеев. «Аксайский карьер». 1967.

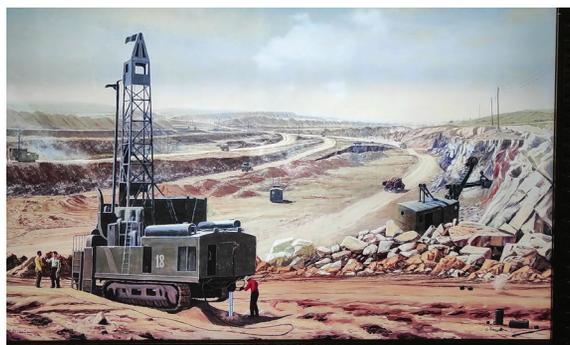


Рис. 11. Фрагмент цифровой анимационной картины А. Кастеева «Аксайский карьер». 24 мая 2024 г.

Именно эта пограничность традиционно понятного и художнически индивидуального позволяет цифровым художникам реализовываться в выставочно-галерейном формате. В июле 2024 года в Центральном выставочном зале города Алматы открылась выставка цифровой художницы Дарьи Конопатовой «Старгейзер 256: путешествие с художником» (художница и режиссёр анимации – Дарья Конопатова, куратор Efes Art Space – Ольга Веселова). Все работы представлены в графическом виде. На информационном плакате можно было считать идею проекта: «Мы представляем вам мультимедиавыставку, которая объединяет искусство анимации и иллюстрации. ...Дарья Конопатова летом этого года представляет свой новый графический роман в жанре фантастики "Старгейзер 256". В основу одноименной выставки вошли оригинальные страницы комикса и мультипликационные работы художницы. ...Помимо погружения в сюжет романа, на выставке у зрителя есть возможность узнать больше о техниках и художественных приемах, которые использует автор». Для более «дигитального» восприятия цифрового художника недоставало собственно цифровых носителей информации: хотелось увидеть художника, процесс работы над проектом, увидеть фрагменты анимационного фильма. Для такого восприятия выставка должна иметь достойное компьютерное обеспечение, проекторы, программы. И тем не менее даже в представленном формате коммуникация зрителя с художником, его идеей осуществилась за счет распространенного и читаемого семиотического кода сюжета звездных войн, образов из фильмов в стиле фэнтези, киберпанка, эпической космической оперы и подобной культуры (см. [рис. 12, 13](#)).

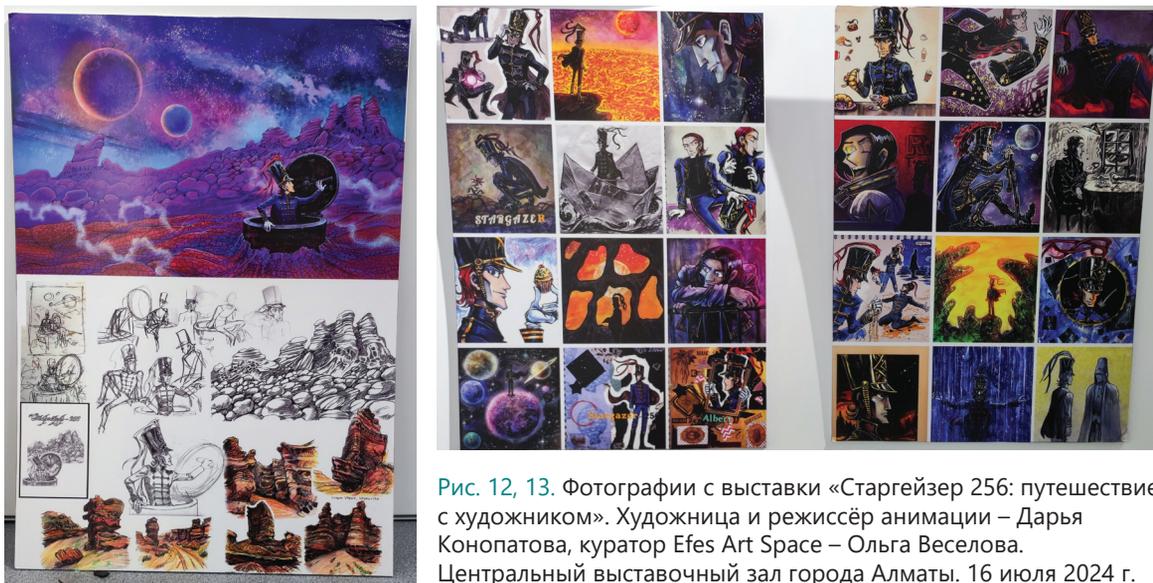


Рис. 12, 13. Фотографии с выставки «Старгейзер 256: путешествие с художником». Художница и режиссёр анимации – Дарья Конопатова, куратор Efes Art Space – Ольга Веселова. Центральный выставочный зал города Алматы. 16 июля 2024 г.

Интересные коммуникационные модели порождает необычная синтактика знаковых построений в мультимедийных иммерсионных выставках, где задается новый, достаточно высокий уровень художественного ожидания зрителя, где важно иметь представление не только о предметно-вещественных, символично-языковых, социально-институциональных, сенсорных и других знаках творчества художника как объекта повествования, но уметь понимать их смыслы в отношениях друг

с другом, в условиях нового пространственно-временного ряда видеопрезентации. На создание такого синестетического эффекта направлены мультимедийные перформансы Lumiere-Hall (Алматы), Esentai gallery (Алматы), посвященные творчеству Сальвадора Дали. Так, концептуальность выставки Lumiere-Hall «Сальвадор Дали. Тайнопись» позволила объединить два разных уровня семиотико-коммуникативного пространства. Участник перформанса 50 минут всматривается – вслушивается – соединяет значения хорошо знакомых и неизвестных образов творчества Дали со знаками письма, музыкальными образами, световыми эффектами. Низкие кресла, комфортно затемненный зал, удобный радиус обзора в 180 градусов на полукруглой стене, профессионально выверенные децибелы музыкального сопровождения и, конечно, сюжет перформанса позволяют зрителю стать органичной частью этого визуального светомузыкального шоу.

Основная идея выставки – показать образ большого художника без акцента на его биографически скандальных историях. Символическая фигура Сальвадора Дали сопровождает зрителя от начала до конца то внезапным появлением в виде тени на стене (и посетитель начинает оборачиваться в поиске живого человека), то внезапным «оживанием» и подмигиванием с портрета, то просто через образ глаза, внимательно нацеленного на зрителя (см. рис. 14, 15). Беззвучно появляющийся словесный текст воспринимается как вполне традиционный рубрикатор информационных разделов. Музыка создает настроение, а образы-знаки ведут медиаизображение. Среди образов-символов фотографии, репродукции работ, отдельные «вырезанные» узнаваемые образы и сюжеты Дали (знаменитые пустыни и дороги, его безликие монахи, разрушающиеся камни и рассыпающиеся в прах люди, птицы и бабочки, всадники и лошади, велосипеды и часы). Образов и их проекций так много, что, единожды посетив это шоу, невозможно соединить эмоцию и уловить смысл. В зале Lumiere-Hall посетитель не может находиться в состоянии ментальной пассивности, поскольку поток знаков и образов обращает его к необходимости постоянного эмоционального отклика, осмысления их семантики, многократного возвращения к пониманию, к интерпретации.



Рис. 14, 15. Кадры из видеоряда, представленного на выставке Lumiere-Hall «Сальвадор Дали. Тайнопись». 15 июля 2024 г.

Иконические знаки переливаются в образы-символы, которые, в свою очередь, тянут за собой шлейфы семиотических значений. Так, сюрреалистическим лошадям Дали вдруг противопоставляется лошадь с хозяином, выписанная в совершенно ином стиле (из серии «Далинианские лошади») и заставляющая вспомнить о верном коне Дон Кихота Росинанте. Образы бабочек Дали могут нести абсолютно противоположное наполнение на разных плоскостях экранов: красоту, смирение, разрушение, агрессию, любовь. Эти интерпретации мгновенны и текучи, рождаются в медийном пространстве перформанса, их трудно запечатлеть в сознании как самый важный момент данного шоу.

Нельзя не задуматься о том, чем отличается этот перформанс от знакомого кинематографического видеоряда. Проектор Lumiere-Hall транслирует информацию на полукруглую сферу стены, то изображая движение потока образов слева направо, справа налево, то разбивая ее на несколько плоскостей, то организуя эти малые пространства в собственном ритме и направлении. Такая кинетическая насыщенность в сочетании с творческой фантазией авторов проекта дает не только напор и мощное напряжение мыслительного акта участнику визуального шоу, но – как результат – рождает эффект «приближения – отдаления» смыслов. К тому же присутствие образов из почти неизвестных серий «Далинианские лошади», «Трилогия любви», иллюстраций к повести Педро де Аларкона «Треуголка» освежает восприятие хрестоматийного Дали и задает поисковый вектор коммуникативной активности зрителя (см. рис. 16, 17).

Вторая часть проекта – выставка почти неизвестных литографий и ксилографий Сальвадора Дали из трех вышеобозначенных серий, в свою очередь, возвращает зрителя к только что просмотренному медиаконтенту и дает точное понимание



Рис. 16, 17. Фотографии иллюстраций Сальвадора Дали к повести «Треуголка» с выставки Lumiere-Hall «Сальвадор Дали. Тайнопись». 15 июля 2024 г.

того, что он уже не зритель, а активный участник художественной коммуникации, поскольку ярко, по-сальвадорски прописанные образы стен, домов, дорог, пустынь, лошадей, бабочек, машин, женщин и мужчин превращаются в узнаваемые образы-символы. И первый урок узнавания посетитель получил в соседнем зале, в более традиционной выставочной среде. А поскольку инерция мыслительного акта возвращает его в медиазал, то в сознании неизменно рождаются новые круги смыслов, которые все же не приводят к раскрытию тайнописи Сальвадора Дали. Приблизив образ и творчество художника, авторы проекта максимально крупно обозначили его гениальность и неповторимость.

С 14 июня до 15 августа в здании Esentai gallery также был представлен мультимедиапроект «Сальвадор Дали. Тайнопись», носящий несколько иное содержание: на этой площадке представлялась вторая часть коллекции из 20 произведений серии «Кармен» и «Приключения Алисы в Стране Чудес». Композиционно выставочное пространство также было поделено на две части, в первой из которых экспонировались литографии, а во второй половине зала на стену, завешенную густым тюлем, проецировался видеоряд, сотворенный на основе анимированных картин, образов, фотографий Дали. Эффект тайнописи в этом проекте усилен размытостью и «затуманенностью» видеоряда (см. [рис. 18, 19, 20](#)).

Хочется отметить, что такая конвергенция медиаплощадок Lumiere-Hall и Esentai gallery, в двух частях представляющих выставку «Сальвадор Дали. Тайнопись», очень грамотно развивает культуру цифрового искусства, поскольку делит объемный для восприятия и усвоения художественный материал и подключает большее число медиаканалов для популяризации данной выставки и цифрового искусства в целом:

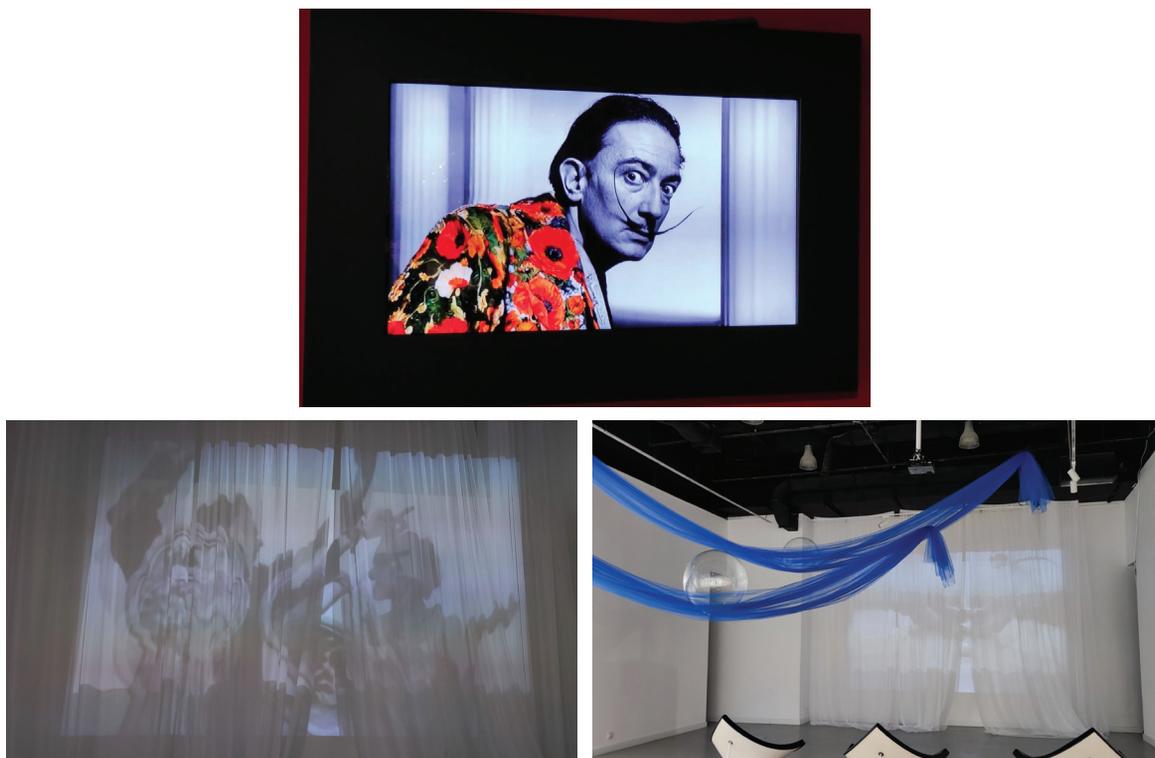


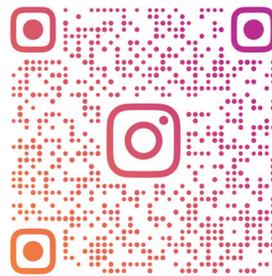
Рис. 18, 19, 20. Фотографии с выставки Esentai gallery «Сальвадор Дали. Тайнопись». 22 июля 2024 г.

www.lumierehall.kz, Instagram: @lum_kz, @esentaigallery, www.artfuture.gallery. Работа искусственного интеллекта в соцсети Instagram: @lum_kz особенно впечатляет, поскольку посты, созданные в рамках этого проекта, активно развивают знаковый ряд творчества Сальвадора Дали и привлекают к коммуникации в новой цифровой реальности (см. рис. 21).

Неудивительно, что результатом активной деятельности организаторов проектов в Lumiere-Hall и Esentai gallery стал повышенный интерес к мультимедийными выставкам, посвященным представителям высокого, ставшего уже классическим искусства Ван Гога, Сальвадора Дали. Обозначенные мероприятия актуализировали эстетическую, социальную коммуникацию людей, объединившихся во временное и/или постоянное сообщество любителей искусства.

Прагматический аспект визуальных знаков четко определяет векторы пробуждения интересов общества. Традиционно эту задачу решают художественные галереи, тематические выставки в музеях, где актуализируются вопросы исторической, эстетической, социальной, аксиологической коммуникации. С появлением новых программных технологий цифровой художник все чаще начал принимать на себя и свое творчество серьезную миссию судьи или адвоката. В этом отношении хочется привести в качестве примера работы казахстанского цифрового художника Данабола Бирлесбека (Danabol), опубликованные на его собственной инстаграм-странице @bdanabol. Основной темой творчества этого художника, с которой он вошел в мир digital art, является тема ответственности за сохранение национальной самобытности, за сохранение казахским народом своего места в мировой культуре и истории. Яркие работы портретного жанра или вписывают лица европейских знаменитостей в канон казахской культуры, или воспроизводят облик исторически значимых личностей в стиле современной фотографии, что сближает исторические полюсы и заставляет ощутить объект изображения приватно.

А картины с AR-эффектом (особенно «Девушка с жемчужной сережкой») позволяют понять, что в центре искусства может оказаться любой человек (см. рис. 22, 23).



ВИДЕО REELS ОПУБЛИКОВАНО 8 АВГУСТ 2024 Г.

АВТОР: LUM_KZ

Рис. 21. QR-код на пост Lumiere-Hall о выставке «Сальвадор Дали. Тайнопись». 8 августа 2024 г.



Рис. 22, 23. Примеры работ художника Данабола Бирлесбека, отражающие национальную самобытность. 19 ноября 2022 г., 15 мая 2023 г.

Серия цифровых анимаций, посвященных юрте (национальному казахскому жилищу), не только популяризует казахскую культуру, но и обозначает глубокие социальные проблемы, в частности проблему наводнения весной 2024 года, от которого пострадали в первую очередь люди, живущие в степных районах и зарабатывающие сельским хозяйством (см. рис. 24, 25).

Используя искусственный интеллект, Данабол Бирлесбек создает короткие, но пронзительные цифровые «послания», которые не оставляют равнодушными никого. К такой работе можно отнести антивоенное видеопослание, основанное на фотографии палестинского мальчика в секторе Газа, под которым художник обозначил хэштеги #palestine #palestiniangenocid #gaza #freepalestine (см. рис. 26). Крупным планом цифровая камера наводится на лицо, фигурку маленького мальчика, засыпанного пеплом и пылью разбомбленного города. Камера отступает назад, обнажает руины, сгоревшие машины, тела погибших людей, солдат, наступающих на город. По мере удаления камеры от мальчика масштаб бедствия становится все катастрофичнее. Но художник не собирается дистанцировать современника от ужасов геноцида в секторе Газа

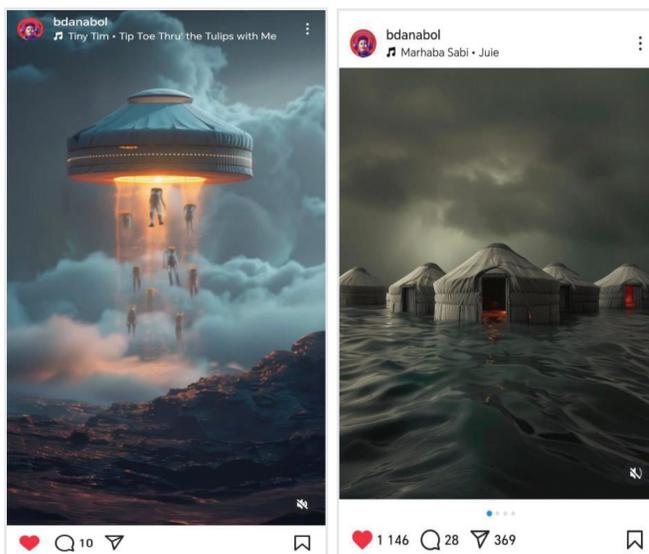


Рис. 24, 25. Цифровые анимации с изображением юрты. 19 июня 2024 г., 11 апреля 2024 г.



ВИДЕО REELS ОПУБЛИКОВАНО 20 ОКТЯБРЬ 2023 Г.

АВТОР: BDANABOL

Рис. 26. QR-код на пост Данабола Бирлесбека о ситуации в Палестине. 20 октября 2023 г.



Рис. 27, 28, 29. Антивоенные цифровые работы Данабола Бирлесбека. 20 октября 2023 г.

и «возвращает» зрителя к ребенку, к его молитвенно сложенным ручкам, к взгляду, обращенному чуть выше объектива камеры, как будто к Богу. Так современный цифровой художник разрушает стены равнодушия и обособленности, утверждая, что нет чужой боли, весь мир един (см. рис. 27, 28, 29).

Осмыслить проблемы современного Казахстана предлагает молодая художница Магира Тлеубердина (Magnificum), с творчеством которой можно ознакомиться на инстаграм-странице @magnificum9. В своих работах художница заявляет о своей гражданской позиции и ненавязчиво обращается к современнику. Именно так прочитываются ее цифровые работы в защиту женщин, пострадавших от бытового насилия, в память о пожарных, погибших в ходе исполнения своих обязанностей. Примечательно, что художница использует два типа текста: визуальный и словесный. К своим картинам она тщательно подбирает лаконичные, выразительные послания (например, «Нам не нужны оправдания изверга, мы требуем справедливого наказания за жестокое убийство», «Я буду кричать в своих работах», «Батыры. Светлая память») (см. рис. 30, 31, 32).

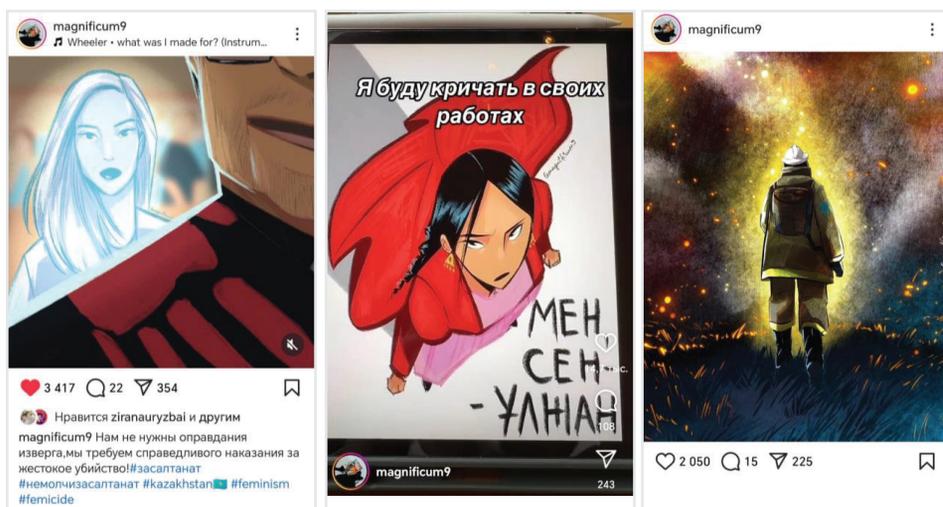


Рис. 30, 31, 32. Цифровые работы художницы Магиры Тлеубердиной, посвященные защите женщин и памяти погибших пожарных. 1 апреля 2024 г., 14 ноября 2023 г., 11 июня 2023 г.

Как видим, активная вовлеченность цифрового художника в общественную жизнь развивает его гражданскую ответственность, а коммуникация в формате социальных сетей обязывает своевременно реагировать на событийный ряд современности. Так актуализируется очень интересная прагматическая парадигма образов, через которые должна решаться проблема коммуникативной вовлеченности субъекта, его прямой заинтересованности в «интенсивной сериализации и гиперциркуляции дискурсов» (Wagener 148).

Заключение

Рассмотренные примеры цифровых арт-пространств в Казахстане показывают, что семиотика коммуникации реализуется на уровне доступного к пониманию культурного знака, который представлен на текущем этапе семантически, синтаксически и прагматически конкретными характеристиками. На уникальности

трех составляющих коммуникационного процесса создаются новые формы взаимодействия между зрителем, искусством и художником. Эти выводы подтверждают актуальность предложенной концепции семиотической коммуникации в цифровую эпоху.

Как видим, современное искусство Казахстана, работая с цифровыми технологиями, создает новые формы коммуникативной активности участников культурного обмена. Изучение различных аспектов семиотической коммуникации позволяет приблизиться к пониманию культурной трансформации в цифровую эпоху. Знаки, вариативные в функционально-семантическом отношении, в цифровом визуальном тексте активно обрастают «дополненной» реальностью, усложняется символичность знака.

Все активнее дистанцируются друг от друга понятия «цифровые технологии в искусстве» и «цифровое искусство». Цифровое искусство, как и любое другое искусство, рождающееся в творческом уединении художника, тем не менее диктует свои правила. На каждом этапе создания, распространения и сохранения продуктов digital art обнаруживаются свои уникальные тенденции и особенные характеристики. Особенностью современных экспозиций, задействующих новые цифровые технологии, является синтаксическая работа с образами-знаками, которые, переходя из 3D-визуального контекста в медиареальность, становятся более символическими. Соответственно, сознание потребителя культурной информации становится более объективизированным, нацеленным на масштабирование семантики образа. Мультимедийные учреждения используют принцип серийного дублирования образов, задачей которого является не чистота копирования первообраза, а его частотность, информационная «ризомность» (Ж. Деррида), вирусность распространения. А рост вирусности цифрового искусства по-прежнему основывается на едином понимании семантики знака, что обусловлено искусством метафорически ясного мышления художника. Следовательно, в цифровом тексте искусства повышается роль художника-нарратора как творца, умело вычленяющего знаки эпохи и связующего их в единый повествовательный контекст.

Как видим, понимание цифрового искусства или проектов, созданных с использованием различных технологических решений, требует от современника определенных знаний и подготовленности. Учитывая тот факт, что цифровое искусство в Казахстане только набирает свои обороты и при наличии понимающей аудитории может быть особенно востребованным, хотелось бы оставить рекомендации кураторам соответствующих проектов. Думается, интерес посетителей к выставкам разного рода значительно возрастет, если по возможности кураторы добавят интерактивные элементы, например сенсорные экраны или приложения, позволяющие зрителям активнее участвовать в восприятии произведений. Даже в соцсетях можно активизировать коммуникацию с помощью искусственного интеллекта, как это сделали работники Государственного музея искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева. Во-вторых, можно рассмотреть возможность проведения онлайн-лекций и мастер-классов, направленных на расширение понимания процессов создания цифрового искусства. Подобные образовательные мероприятия помогут зрителям глубже понять

как технические, так и концептуальные аспекты работ, что увеличит их ценность для аудитории и сделает выставки более познавательными. Возможно, стоит развивать систему обратной связи с аудиторией. Предоставление зрителям возможности делиться своими впечатлениями о работах способствует не только более активному взаимодействию с искусством, но и углубляет диалог о цифровом искусстве, что может быть полезным как для художников, так и для организаторов выставок.

Список источников

- Балкинд, Елена, и Ирина Карпова. «Изобразительное искусство: семиотические основы коммуникативных процессов». *Научные ведомости БелГУ. Серия Философия. Социология. Право*, вып. 39, № 3 (252), 2017, с. 48–53.
- Исенбаева, Галина. «О семиозисе как необходимом условии рационалистического понимания». *Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение*, вып. 35, № 30 (168), 2009, с. 102–106.
- Лотман, Юрий. *Статьи по семиотике культуры и искусства*. Санкт-Петербург, Академический проект, 2002, 544 с.
- Новоселов, Виктор. «Проблема интерпретации знака и неограниченный семиозис». *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов, Грамота, № 8 (ч. 2), 2011, с. 160–163, www.gramota.net/materials/3/2011/8-2/43.html. Дата доступа 5 августа 2024.
- Окладникова, Елена. «Семиозис музейного предмета». *Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН*, www.lib.kunstkamera.ru/files/lib/5-88431-126-6/5-88431-126-6_19.pdf. Дата доступа 7 августа 2024.
- Оразбекова, Айнур. «Искусство прошлого на экранах будущего: Каталог к 120-летию Кастеева презентовали в Алматы». *Newtimes.kz*, 2 июня 2024, www.newtimes.kz/mneniya/189116-iskusstvo-proshlogo-na-ekranakh-budushchego-katalog-k-120-letiiu-kasteeva-prezentovali-v-almaty. Дата доступа 7 августа 2024.
- Прохожев, Олег. *Визуальные коммуникации в историческом и культурном аспекте: учебно-методическое пособие*. Нижний Новгород, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, ЭБС АСВ, 2019, 114 с. Текст: электронный. *Цифровой образовательный ресурс IPR SMART*, www.iprbookshop.ru/107366.html. Дата доступа 3 августа 2024.
- Розин, Вадим. «Семиозис несемiotических образований (символов, схем, икон, произведений искусства)». *Культура и искусство*, № 6, 2020, с. 29–37. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.6.33084.
- Санников, Сергей. «К проблеме знака и семиозиса». *Научное издательство «СибАК»*. *Инновации в науке*, № 7 (56), 2016, с. 44–47, www.sibac.info. Дата доступа 8 августа 2024.
- Сорокина, Юлия. «Быт и экзистенция в современном искусстве Центральной Азии». *Saryn*, т. 12, № 2, 2024, с. 120–140. DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.188.
- Bratslavsky, Lauren, et al. “The Strategically Ambiguous Assignment: An Approach to Promoting Critical and Creative Thinking in Visual Communication.” *Journal of Visual Literacy*, vol. 38, no. 4, 2019, pp. 285–304. DOI: 10.1080/1051144X.2019.1673999.
- Grau, Oliver, et al. “Digital Art through the Looking Glass: New Strategies for Archiving, Collecting and Preserving in Digital Humanities.” *Postdigital Science and Education*, vol. 2, 2020, pp. 506–510. DOI: 10.1007/s42438-020-00100-z.
- Harding, Clare, et al. “Digital Engagement in a Contemporary Art Gallery.” *Arts*, vol. 8, no. 3, 2019, article 90. DOI: 10.3390/arts8030090.
- Lyu, Yajie, et al. “Communication in Human-AI Co-Creation: Perceptual Analysis of Paintings Generated by Text-to-Image Systems.” *Applied Sciences*, vol. 12, no. 22, 2022, article 11312. DOI: 10.3390/app122211312.

Mejía, Mauricio, and Sauman Chu. "A Model for Visual Communication Design: Connecting Theories of Rhetoric, Literacy and Design." *The Design Journal*, vol. 17, no. 1, 2014, pp. 29–43. DOI: 10.2752/175630614X13787503069918.

Schroth, Oliver, et al. "Visual Climate Change Communication: From Iconography to Locally Framed 3D Visualization." *Environmental Communication*, vol. 8, no. 4, 2014, pp. 413–432. DOI: 10.1080/17524032.2014.906478.

Smith, Kenneth, et al. *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media*. Routledge, 2004.

Takal, Ghassem. "Interactive Creativity of the Digital Era: Exploring How Media Art Redefines Communication." *Studies in Art and Architecture*, vol. 2, no. 3, 2023, pp. 28–44. DOI: 10.56397/saa.2023.09.04.

Tyler, Anne. "Shaping Belief: The Role of Audience in Visual Communication." *Design Issues*, vol. 9, no. 1, 1992, pp. 21–29. DOI: 10.2307/1511596.

Wagener, Albrecht. "Hypernarrativity, Storytelling, and the Relativity of Truth: Digital Semiotics of Communication and Interaction." *Postdigital Science and Education*, vol. 2, 2020, pp. 147–169. DOI: 10.1007/s42438-019-00066-7.

References

- Balkind, Yelena, and Irina Karpova. "Izobrazitel'noe iskusstvo: semioticheskie osnovy kommunikativnykh processov." ["Visual Arts: Semiotic Foundations of Communication Processes."] *Scientific Reports. Series Philosophy. Sociology. Law*, no. 3(252), issue 39, 2017, pp. 48–53. (In Russian)
- Bratslavsky, Lauren, et al. "The Strategically Ambiguous Assignment: An Approach to Promoting Critical and Creative Thinking in Visual Communication." *Journal of Visual Literacy*, vol. 38, no. 4, 2019, pp. 285–304. DOI: 10.1080/1051144X.2019.1673999.
- Grau, Oliver, et al. "Digital Art through the Looking Glass: New Strategies for Archiving, Collecting and Preserving in Digital Humanities." *Postdigital Science and Education*, vol. 2, 2020, pp. 506–510. DOI: 10.1007/s42438-020-00100-z.
- Harding, Clare, et al. "Digital Engagement in a Contemporary Art Gallery." *Arts*, vol. 8, no. 3, 2019, article 90. DOI: 10.3390/arts8030090.
- Issenbayeva, Galina. "O semiozise kak neobhodimom uslovii racionalisticheskogo ponimaniya." ["On Semiosis as a Necessary Condition of Rational Understanding."] *Bulletin of Chelyabinsk State University*, no. 30(168), Philology and Art Studies, issue 35, 2009, pp. 102–106. (In Russian)
- Lotman, Yuri. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva [Articles on the Semiotics of Culture and Art]*. Akademicheskij proekt, 2002. (In Russian)
- Lyu, Yajie, et al. "Communication in Human-AI Co-Creation: Perceptual Analysis of Paintings Generated by Text-to-Image Systems." *Applied Sciences*, vol. 12, no. 22, 2022, article 11312. DOI: 10.3390/app122211312.
- Mejía, Mauricio, and Sauman Chu. "A Model for Visual Communication Design: Connecting Theories of Rhetoric, Literacy and Design." *The Design Journal*, vol. 17, no. 1, 2014, pp. 29–43. DOI: 10.2752/175630614X13787503069918.
- Novosyolov, Vladimir. "Problema interpretacii znaka i neogranichennyj semiosis." ["The Problem of Sign Interpretation and Unlimited Semiosis."] *Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Issues of Theory and Practice*, no. 8(14), part II, 2011, pp. 160–163, www.gramota.net/materials/3/2011/8-2/43.html. Accessed 5 August 2024. (In Russian)
- Okladnikova, Yelena. "Semiozis muzejnogo predmeta." ["Semiosis of the Museum Object."] Radlov Readings, proceedings of the Conference. St. Petersburg, 2006. Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Science, pp. 73–91, https://lib.kunstkamera.ru/files/lib/5-88431-126-6/5-88431-126-6_19.pdf. Accessed 7 August 2024. (In Russian)
- Orazbekova, Ainur. "Iskusstvo proshlogo na ehkranakh budushhego: Katalog k 120-letiyu Kasteeva prezentovali v Almaty." ["The Art of the Past at Exhibitions of the Future: A Catalog for the 120th Anniversary of Kasteyev was Presented in Almaty."] *Newtimes.kz*, 2 June 2024, www.newtimes.kz/mneniya/189116-iskusstvo-proshlogo-na-ekranakh-budushchego-katalog-k-120-letiiu-kasteeva-prezentovali-v-almaty. Accessed 7 August 2024. (In Russian)
- Prokhozhev, Oleg. *Vizual'nye kommunikacii v istoricheskom i kul'turnom aspekte: uchebnoe posobie [Visual Communications in Historical and Cultural Aspects: Textbook]*. Nizhny Novgorod, Edition of Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering, 2019. Digital Educational Resource IPR SMART, www.iprbookshop.ru/107366.html. Accessed 3 August 2024. (In Russian)

Rozin, Vadim. "Semiozis nesemioticheskikh obrazovanij (simvolov, skhem, ikon, proizvedenij iskusstva)." ["Semiosis of Non-Semiotic Formations (Symbols, Schemes, Icons, Works of Art)."] *Culture and Art*, no. 6, 2020, pp. 29–37. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.6.33084. (In Russian)

Sannikov, Sergey. "K probleme znaka i semiozisa." ["On the Problem of Sign and Semiosis."] *Innovations in Science*, proceedings of the LIX International Scientific and Practical Conference, 27 July 2016. Novosibirsk, SibAK, no. 7(56), 2016, pp. 44–47, www.sibac.info/conf/innovation/lix/58864. Accessed 8 August 2024. (In Russian)

Schroth, Oliver, et al. "Visual Climate Change Communication: From Iconography to Locally Framed 3D Visualization." *Environmental Communication*, vol. 8, no. 4, 2014, pp. 413–432. DOI: 10.1080/17524032.2014.906478.

Smith, Kenneth, et al. *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media*. Routledge, 2004.

Sorokina, Yuliya. "Everyday Life and Existence in Contemporary Art of Central Asia." *Saryn*, vol. 12, no. 2, 2024, pp. 120–140. DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.194 (In Russian)

Takal, Ghassem. "Interactive Creativity of the Digital Era: Exploring How Media Art Redefines Communication." *Studies in Art and Architecture*, vol. 2, no. 3, 2023, pp. 28–44. DOI: 10.56397/saa.2023.09.04.

Tyler, Anne. "Shaping Belief: The Role of Audience in Visual Communication." *Design Issues*, vol. 9, no. 1, 1992, pp. 21–29. DOI: 10.2307/1511596.

Wagener, Albrecht. "Hypernarrativity, Storytelling, and the Relativity of Truth: Digital Semiotics of Communication and Interaction." *Postdigital Science and Education*, vol. 2, 2020, pp. 147–169. DOI: 10.1007/s42438-019-00066-7.

UDC 793.31 (479.24)
DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.245

Nigar Shahmuradova

Master of Arts, Teacher, Folk Dance Department, Baku Choreography Academy (Baku, Azerbaijan),
3rd Year Doctoral Student, Department of Pedagogy, Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0005-1281-5201

email: nmo84@mail.ru

Cite: Shahmuradova, Nigar. "The Evolution of Azerbaijani Dance in the Study of Afag Husseinova: A Practical Guide for a Quick Immersion in the Subject." *Saryn*, vol. 12, no. 4, 2024, pp. 111–122. DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.245.

The author's final version of the manuscript has no conflict of interests.

Received by editorial: 10.08.2024

Passed the review: 04.09.2024

Accepted to publish: 20.11.2024

Review

The Evolution of Azerbaijani Dance in the Study of Afag Husseinova: A Practical Guide for a Quick Immersion in the Subject



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

Keywords: Azerbaijani dance, Azerbaijani ballet, Afag Husseinova, ethnochoreology, historiography of Azerbaijani dance.

Abstract. This article analyses Afag Husseinova's book "The Evolution of Azerbaijani Dance," which represents a substantial contribution to the field of study. The research encompasses the origins, historical evolution, and contemporary practices of Azerbaijani dance art. Assessing the impact of this work on the choreology of Azerbaijan necessitated not only a content analysis of the book but also an examination of the context, including a review of scholarly sources on this and related topics accessible to contemporary researchers. An expeditious examination of the historiography of Azerbaijani dance disclosed a lack of comprehensive research in this domain, thereby highlighting the significance of A. Husseinova's contributions.

The book delineates the history of Azerbaijani dance into three distinct periods: prehistoric, mediaeval, and modern. The analytical sources comprise petroglyphs, medieval manuscripts, miniatures, and contemporary ethnochoreological data. The author delineates the relationship between traditional dance forms and contemporary Azerbaijani ballet. A. Husseinova meticulously analyses the origins of Azerbaijani dance, encompassing folklore traditions, mugham, the art of ashugs, and the impact of Russian and Western ballet schools. She examines the progression of the yalli circle dance from the Paleolithic Gobustan petroglyphs to contemporary ballet performances. Special emphasis is placed on the impact of medieval miniatures as a source for understanding the evolution of dance traditions. The study categorizes folk dances and emphasizes their ritualistic, matrimonial, quotidian, and additional roles.

The primary benefit of the book is its linguistic accessibility and concise presentation, enabling rapid immersion in the subject matter. Critical comments and suggestions include the lack of appendices containing a glossary of terms, a bibliography of Azerbaijani dance, and a list of the most significant figures. Furthermore, should the author intend to produce an expanded edition, the book could be supplemented with multimedia materials under contemporary circumstances. A. Husseinova's book makes a substantial contribution to Azerbaijani choreology by revealing the principal facets of country's choreography and dance art.

The publication will serve as a pedagogical resource for student choreographers and musicians, as well as for scholars engaged in cross-cultural and interdisciplinary research. It facilitates the dissemination and comprehensive examination of Azerbaijani dance as a distinctive phenomenon within global art.

Acknowledgments. The author expresses gratitude to Valeriya Nedlina, PhD in Arts, Associate Professor of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, for providing a copy of A. Husseinova's book, and useful comments.

UDC 793.31 (479.24)
DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.245

Нияр Оқтай қызы Шахмурадова

Өнер магистрі, Баку хореография академиясының халық биі кафедрасының оқытушысы (Баку, Әзірбайжан), Қазақ ұлттық хореография академиясының педагогика кафедрасының 3-ші курс докторанты (Астана, Қазақстан)

ORCID ID: 0009-0005-1281-5201

email: nmo84@mail.ru

Дәйексөз үшін: Шахмурадова, Нияр. «Афаг Гусейнованың зерттеуіндегі әзірбайжан биінің эволюциясы: тақырыпты жылдам меңгеруге арналған практикалық құрал». *Saryn*, т. 12, № 4, 2024, 111–122 б. DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.226. (Ағылшынша)

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қақтығысы жоқ деп мәлімдейді.

Редакцияға түсті: 10.08.2024

Рецензиядан өтті: 04.09.2024

Басылымға қабылданды: 20.11.2024

Ревью

Афаг Гусейнованың зерттеуіндегі әзірбайжан биінің эволюциясы: тақырыпты жылдам меңгеруге арналған практикалық құрал

Тірек сөздер: әзірбайжан биі, әзірбайжандық балет, Афаг Гусейнова, этнохореология, әзірбайжан биінің тарихнамасы.

Аңдатпа. Мақала әзірбайжан биін зерттеуге елеулі үлес қосқан Афаг Гусейнованың «Әзірбайжан биінің эволюциясы» кітабын талдауға арналған. Автордың жұмысы Әзірбайжан би өнерінің шығу тегі, тарихи дамуы және қазіргі тәжірибесін зерттеуді қамтиды. Осы еңбектің Әзірбайжан хореологиясына қосқан үлесін бағалау тек кітаптың мазмұндық талдауын ғана емес, сонымен қатар осы және оған қатысты мәселелер бойынша қазіргі зерттеушілерге қолжетімді ғылыми еңбектердің дереккөздік шолуын зерттеуді де талап етті. Әзірбайжан биінің тарихнамасына жүргізілген шолу бұл саланың жеткілікті зерттелмегенін көрсетті, бұл дегеніміз А. Гусейнованың еңбегінің маңыздылығын ерекше атап өтуге мүмкіндік береді.

Кітапта әзірбайжан биі тарихының кезеңдері үшке бөлінеді: ежелгі дәуір, орта ғасыр және қазіргі заман. Талдау дереккөздері ретінде петроглифтер, ортағасырлық трактаттар, миниатюралар және заманауи этнохореологиялық мәліметтер қарастырылған. Автор дәстүрлі би формаларының қазіргі Әзірбайжан балетімен байланысын да қарастырады. А. Гусейнова әзірбайжан биінің бастауларын терең зерттейді, сонымен қатар фольклорлық дәстүрлерді, муғамды, ашуғ өнерін, орыс және батыс балет мектептерінің ықпалын да қарастырады. Ол Гобустан петроглифтеріндегі шеңберлі яллы биінің қазіргі заманғы балет қойылымдарына дейінгі эволюциясын талдайды. Ортағасырлық миниатюраның би дәстүрлерінің қалыптасуы мен дамуына тигізген ықпалына ерекше назар аударылады. Зерттеуде халық билерінің жіктемесі ұсынылып, олардың рәсімдік, үйлену тойға арналған, тұрмыстық және басқа да функциялары айқындалған.

Кітаптың басты артықшылығы – тілінің қарапайымдылығы мен мазмұнының ықшамдылығы, бұл оқырманға зерттеліп отырған тақырыпты тезірек түсінуге мүмкіндік береді. Сын-пікірлер мен ұсыныстар ретінде кітапқа терминдер сөздігі, әзірбайжан биінің библиографиясы және өнер саласының ең танымал қайраткерлерінің тізімі сияқты қосымшалардың болмауы атап өтіледі. Сонымен қатар, егер автор кеңейтілген басылымды жоспарласа, қазіргі заманғы жағдайда кітапты мультимедиялық материалдармен толықтыруға мүмкіндік бар. А. Гусейнованың кітабының Әзірбайжан хореологиясына қосқан маңызды үлесі – ол оқырманды Әзірбайжан хореографиясы мен би өнерінің негізгі аспектілерімен таныстыруында.

Бұл басылым хореограф-студенттер мен музыканттарға арналған оқу құралы ретінде, сондай-ақ мәдениетаралық және пәнаралық жобалар саласындағы зерттеушілер үшін пайдалы болады. Ол әзірбайжан биін әлемдік өнердің бірегей феномені ретінде насихаттауға және тереңірек зерттеуге ықпал етеді.

Алғыс. Автор А. Гусейнова кітабының бір данасын ұсынған және пайдалы пікірлер айтқан өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті Валерия Недлинаға алғысын білдіреді.

UDC 793.31 (479.24)
DOI 10.59850/SARYN.4.12.2024.245

Нигяр Октай кызы Шахмурадова

Магистр искусств, преподаватель кафедры народного танца Бакинской академии хореографии (Баку, Азербайджан), докторант 3-го курса кафедры педагогики Казахской национальной академии хореографии (Астана, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0005-1281-5201

email: nmo84@mail.ru

Для цитирования: Шахмурадова, Нигяр. «Эволюция азербайджанского танца в исследовании Афаг Гусейновой: практическое руководство для быстрого погружения в предмет». *Saryn*, т. 12, № 4, 2024, с. 111–122.
DOI: 10.59850/SARYN.4.12.2024.245.
(На английском)

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

Поступила в редакцию: 10.08.2024
Прошла рецензирование: 04.09.2024
Принята к публикации: 20.11.2024

Ревью

Эволюция азербайджанского танца в исследовании Афаг Гусейновой: практическое руководство для быстрого погружения в предмет

Ключевые слова: азербайджанский танец, балет Азербайджана, Афаг Гусейнова, этнохореология, историография азербайджанского танца.

Аннотация. Статья посвящена анализу книги Афаг Гусейновой «Эволюция азербайджанского танца», которая является значимым вкладом в исследование предмета. Работа автора включает изучение происхождения, исторического развития и современной практики танцевального искусства Азербайджана. Оценка вклада данного труда в хореологию Азербайджана потребовала не только контент-анализа самой книги, но также и изучения контекста – источниковедческого обзора доступных для современного исследователя научных трудов по этой и смежным проблемам. Беглый анализ историографии азербайджанского танца выявил недостаточную изученность этой области, что позволяет высоко оценить роль труда А. Гусейновой.

В книге предложены три этапа периодизации истории азербайджанского танца: доисторический, средневековый и современный. Источниками анализа выступают петроглифы, средневековые трактаты, миниатюры и современные этнохореологические данные. Автор также прослеживает связь традиционных форм танцев с современным азербайджанским балетом. А. Гусейнова подробно исследует истоки азербайджанского танца, включая фольклорные традиции, мугам, искусство ашугов, а также влияние русской и западной балетных школ. Она анализирует эволюцию кругового танца яллы от петроглифов Гобустана до современных балетных постановок. Особое внимание уделяется влиянию средневековой миниатюры как источника о становлении и развитии танцевальных традиций. В работе приведена классификация народных танцев, выделены их ритуальные, свадебные, бытовые и другие функции.

Главным достоинством книги является доступность языка и лаконичность изложения, что позволяет быстро погрузиться в изучаемый предмет. В качестве критических замечаний и пожеланий отмечены отсутствие в книге приложений со словарём терминов, библиографией азербайджанского танца и перечня наиболее значимых деятелей искусства. Кроме того, если автор планирует расширенное издание, в современных условиях возможно оснастить книгу мультимедийными материалами. Существенным вкладом книги А. Гусейновой в азербайджанскую хореологию является то, что она вводит читателя в основные аспекты азербайджанской хореографии и танцевального искусства.

Издание найдёт применение как учебное пособие для студентов-хореографов и музыкантов, а также для исследователей в области кросс-культурных и междисциплинарных проектов. Она способствует популяризации и углублённому изучению азербайджанского танца как уникального феномена мирового искусства.

Благодарности. Автор выражает благодарность Валерии Недлиной, кандидату искусствоведения, доценту Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, за предоставленный экземпляр книги А. Гусейновой и дельные комментарии.

I was prompted to study Azerbaijani dance by an urgent need – to conduct a comparative study of the history of ballet of the Turkic peoples. The book “Evolution of Azeri Dance” by Dr. Afag Husseinova serves as an excellent resource for a rapid immersion in the subject. An author is known as a choreographer, senior researcher at the Institute of Architecture and Art of ANAS, artist, and chairperson of the “Association of Creative Women”. This modest work substantially contributes to the establishment of a repository of knowledge on Azerbaijani dance, available to the global professional community.

The examination of Azerbaijani dance by external scholars and choreographers, who lack proficiency in the Azerbaijani language and are not integrated into the local dance community, inevitably faces a significant deficiency in accessible informational resources that can promptly orient the researcher. In general, the bibliography of Azerbaijani dance is not extensive. The initial knowledge can be obtained from open encyclopedias, such as Wikipedia, where the most extensive Russian-language article explains the variety of folk-dance traditions in detail (“Azerbaijani Dance”). Moreover, there are quite a few journalistic articles of a general informative nature available on the internet.

Among the earliest scholarly sources on folk dance and ballet one can find studies that do not directly relate to choreology. The most cited work in the literature that provides an overview of dance genres, is the classical musicological study by the eminent Azerbaijani composer and scholar Uzeyir Hajibeyli (Hajibekov). At present, research on folk dances, particularly the round dance yally, is the most extensively published (refer to the works of Bakhmanli, Mammadli, Ibrakhimov, Alekperov, Babayev, Nabiye). The monograph on the history and practice of Azerbaijani dance written by Kamran Hassanov, and published during the Soviet era, has now attained bibliographic rarity. Over the past decade, the necessity to examine the modern practice of Azerbaijani dance has been augmented by scholarly articles on ethnochoreology (refer to Jafarova, Muradova, Pazicheva). The few English-language publications on Azerbaijani dance primarily focus on ethnochoreological topics (e.g., Aktas).

Researcher and choreographer Leila Shikhliinskaya made a substantial contribution to the study of Azerbaijani ballet during the Soviet era. Currently, a significant quantity of journalistic articles has been collected, documenting the premieres of Azerbaijani ballet. Galina Mikheladze made an important impact to ballet criticism in Azerbaijan with her monograph, which chronicles the history of national ballet through news articles, interviews, and analytical essays. In this context, the scholarly contributions of Afag Husseinova introduce a new phase in the study of Azerbaijani ballet.

In 2020, she presented her comprehensive work “Azerbaijani Ballet Performance: Genesis and Synthesis of Arts.” This monograph primarily focuses on academic ballet. The 2019 publication that we are analyzing on the evolution of Azerbaijani dance, serves as an introduction to its historical context.

The author categorizes the history of Azerbaijani dance art into **three distinct periods**: prehistoric, medieval, and modern. This division arises from the accessibility of sources and objective factors. The petroglyphs of Gobustan and other rock art in Azerbaijan contain information regarding prehistoric dances and rituals. Knowledge of medieval dance is derived from verbal references in epics, descriptions in ancient treatises, widely acknowledged iconography in miniatures, and contemporary dance ethnography.

A. Husseinova traces the connection between ancient dance traditions and the surviving evidence of them with modern ballet.

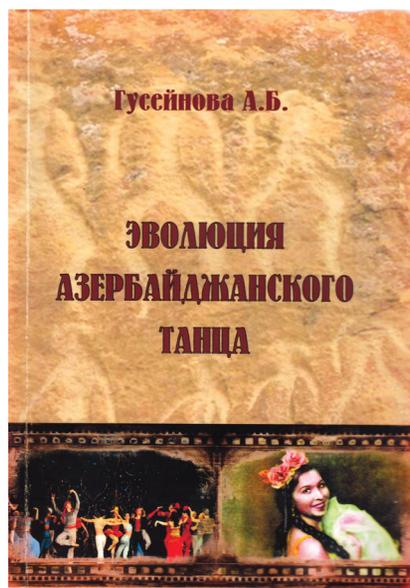


Figure 1. The cover of the Afag Husseinova's book "Evolution of the Azerbaijani Dance"

In work called "Evolution of the Azerbaijani Dance" (see Fig. 1), the author identifies various origins of Azerbaijani dance, including ritual folklore, *mugham*, the art of *ashugs*, and visual arts, while noting that since the early 20th century, intercultural exchange with Russian and foreign ballet schools has also influenced its development. The researcher delineates the relationship between ancient sources and modern practices. The origin of the circular dance of yally may be traced to primitive hunting magic, as indicated by the circular motifs found in Upper Palaeolithic petroglyphs (Husseinova 8). The compositions and plasticity of various petroglyphs from Gobustan and Gyamigai are embodied in Faraj Karayev's contemporary ballet "Shadows of Gobustan" from 1969, and are also utilized by contemporary choreographers.

The mediaeval miniature significantly influences contemporary interpretations of mediaeval Azerbaijani dance. In the images of the Tabriz miniature school, A. Husseinova discerns two types of dances: dances of girls and dances of dervishes (12). A considerable segment of modern folk dances originates from the mediaeval period. The author presents a comprehensive list of dance names referenced in mediaeval treatises that continue to be embodied by contemporary traditions. The proposed coincidental classification of traditional dances into categories such as ritual and ceremonial, wedding, labor, domestic, heroic, sports, and roundelay-play dances holds significant value. Furthermore, the author delineates gender disparities in dance traditions, differentiating between women's dances (predominantly in triple meter), men's dances (predominantly in duple meter), and communal dances. She discusses various regional characteristics and details the naming system of specific dances that imitate natural phenomena (Husseinova 13–14).

A. Husseinova associates the emergence of Azerbaijani ballet with the works of such masters of academic music in the country as Uzeyir Hajibeyli, Abdul-Muslim Magomayev, Huseynqulu Sarabski, and others, whose pioneering activities contributed to the birth of the national theater and the fast adaptation of European musical-theatrical genres on a national basis.

The author presents a periodization of Azerbaijani ballet's development. She regards the 1940s-50s as a formative period, the 1960s-80s as a flourishing era, and the 1990s as a time of crisis (Husseinova 26). Since the 2000s, the dance art of Azerbaijan has exhibited indications of a creative resurgence. A. Husseinova asserts that significant developments in the history of ballet during the Soviet era are linked to the establishment of choreographic ensembles and the production of distinguished ballet performances.

Here are the main milestones:

- 1908** – Uzeyir Hajibeyli’s opera “Leyli and Majnun” premieres with the first dance scenes.
- 1920** – establishment of the Azerbaijan State Opera and Ballet Theater and the inaugural choreographic miniatures by U. Hajibeyli and A.-M. Magomayev;
- 1938** – formation of a song and dance ensemble at the Baku Philharmonic initiated by U. Hajibeyli;
- 1940** – the first national ballet “Giz Galasy” (“Maiden Tower”) by Afrasiyab Badalbeyli, synthesizing folk dance, mugham melodies, and classical ballet;
- 1952** – the ballet “Seven Beauties” by Kara Karayev, inspired by diverse *mugham* and the artistry of *ashugs*;
- 1961** – the ballet “Legend of Love” by Arif Melikov, initially performed in Leningrad and incorporated into the repertoires of numerous global theaters;
- 1979** – the ballet “Thousand and One Nights” by Fikret Amirov, which synthesizes Azerbaijani and Arab musical traditions.

The researcher concisely includes the directors and soloists in the descriptions of each ballet performance, emphasizing essential musical and choreographic elements. The work features a list of the most notable “grand” ballets, while also highlighting the one-act ballet genre as a distinct phenomenon, particularly through various works written by Azerbaijani composers in the 1960s and 1970s (Husseinova 24). The author accentuates the primary shared characteristic of each performance, despite their uniqueness: the experimental spirit of the creative exploration. Due to their brevity and contemporary format, these performances frequently showcased Azerbaijani choreographic art internationally.

The revival of national art after the 1990s crisis commenced with the restoration of classical works on the theatrical stage. Consequently, in 2004, the premiere performance of the choreographic adaptation of the symphonic mugham “Rast Niyazi” (1949) occurred. A. Husseinova highlights significant accomplishments in contemporary theater, including Polad Bul-Buloglu’s ballet “Love and Death” (2005) and the international premieres of Fargana Alizade’s ballets “Frame of View,” “In Two Mind,” “Une,” and “Empty Cradle.” The latest period is marked by a wider representation of Azerbaijani ballet on global stages and increased interest from international choreographers.

The book’s merits encompass the inclusion of an appendix containing color illustrations depicting significant milestones in the history of Azerbaijani dance. The primary advantage resides in the conciseness and clarity of the writing style: within an hour, any Russian-speaking reader can acquaint themselves with the essential characteristics and history of this complex phenomenon.

Reading A. Husseinova's monograph inevitably caused some discomfort. The wealth of terminology associated with national traditions and mugham necessitates frequent consultation of dictionaries and encyclopedias, hindering content comprehension. The reading experience would be enhanced by the inclusion of a terminological dictionary. This work could be strengthened by including appendices featuring a list of folk dances, a chronology of Azerbaijani ballet, the names of distinguished choreographers and performers, and a bibliography of Azerbaijani dance. Nevertheless, this deficiency is addressed in the author's comprehensive monograph published in 2020. Furthermore, the author entirely neglects to employ contemporary technological capabilities. To exemplify the primary content, links to multimedia in accessible online sources, particularly videos of Azerbaijani dances, may be included. It is possible that the second extended edition with all mentioned improvements will follow.

The book "The Evolution of Azerbaijani Dance" serves multiple purposes: as a textbook for choreographic and musical education, and for cross-cultural and interdisciplinary research projects focused on dance art issues. Given the current scarcity of scholarly literature on the history of Azerbaijani dance, it would be advantageous to publish an enhanced and updated edition, particularly in the user-friendly and readily accessible format of an e-book. And it would be intriguing for international readers to have A. Husseinova's work translated into English.

References

- "Azerbajdzhanskij tanec." ["Azerbaijan Dance."] *Wikipedia*, ru.wikipedia.org/wiki/Azerbajdzhanskij_tanec. Accessed 03 November 2024. (In Russian)
- Aktas, Gurbuz. "Azerbaijani Folkdance from Gobustan Caves to Proscenium Stage." *Dance, Gender, And Meanings: Contemporizing Traditional Dance*, proceedings of the 26th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. Edited by Elsie Ivancich Dunin, et al., 2012, pp. 85–96.
- Alekperova, Agida. *Hhorovodnye tancy "yally" Nakhichevanskoj zony [Yalli Round Dances of the Nakhchivan Area]*. 1994. Baku, U. Gadzhibekov Azerbaijan State Conservatory, Dissertation abstract. (In Russian)
- Babayeva, Makhabbat. "O Nakhchyvanaskikh yally, vklyuchennykh v spisok nematerialnogo kulturnogo naslediya yunesko, nuzhdayushchegosya v srochnoj okhrane." ["About Nakhchevan Yallas Included in the List UNESCO Intangible Cultural Heritage, in Need of Urgent Protection."] *Current Issues of Modern Science and Practice*, proceedings of the II International Scientific and Practical Conference. Chistopol, 30 October 2020, Kazan, IP Ragulin R.A., CHUDPO NIOC, pp. 87–94. (In Russian)
- Bakhmanli, Rauf. *Azərbaycan yallıları [Yallas of Azerbaijan]*. Baku, Mutarcim, 2018. (In Azerbaijan)
- Dzhafarova, Eteri. "Tradicii i novatorstvo v azerbajdzhanskom narodno-scenicheskom tance." ["Traditions and Innovations in Azerbaijani Folk Stage Dance."] *Topical Issues of the Development of Ballet Art and Choreographic Education*, proceedings of the VI All-Russian Scientific and Practical Conference, 24 October 2022. Moscow, Moscow State Academy of Choreography, 2023, pp. 33–37. (In Russian)
- Gadzhibekov, Uzeir. *Osnovy Azerbajdzhanskoj narodnoj muzyki. [Fundamentals of Azerbaijani Folk Music]*. 3rd ed., Baku, Yazychi, 1985. (In Russian)
- Hassanov, Kyamal. *Azerbajdzhanskij narodnyj tanec [Azerbaijani folk dance]*. Moscow, Iskusstvo, 1978. (In Russian)
- Husseinova, Afag. *Azerbajdzhanskij baletnyj spektakl: genesis i sintez iskusstv [Azerbaijani Ballet Performance: The Genesis and Synthesis of the Arts]*. Baku, Avropa, 2020. (In Russian)
- Husseinova, Afag. *Ehvoljuciya azerbajdzhanskogo tanca [Evolution of the Azerbaijani Dance]*. Baku, Avropa, 2019. (In Russian)
- Ibragimov, Vakil. "Yallı" birlik rəmzidir [Yalli as a Symbol of Unity]. Baku, Shirvanneshr, 2003. (In Azerbaijan)
- Mammadli, Akram and Kenan Mammadli. *Naxçıvan-Şərur el yallıları [Yallas of Nakhchivan-Sharur People]*. Nakhchivan, "Ajami" PH, 2015. (In Azerbaijan)
- Mikeladze, Galina. *Balet Azerbajdzhana [Ballet of Azerbaijan]*. Baku, Adilogly, 2011. (In Russian)
- Nabiyeva, Fazilya. "K specifike variantov tanca yally Urfany i odnoimennogo ashugskogo napeva." ["Specifics of the Urvana Yally Dance Variants and the Same Named Ashug Chant."] *Muzykalnoe iskusstvo Evrazii. Tradicii i sovremennost*, no. 4 (5), 2021, pp. 39–49. DOI: 10.26176/MAETAM.2021.5.4.001. (In Russian)
- Pazycheva, Inna. "Zhanrovaya specifika variantnosti v azerbajdzhanskikh pesenno-tancevalnykh formakh." ["The Genre Specificity of the Variation Technique in Azerbaijani Song and Dance Forms."] *Problemy Muzykalnoj Nauki / Music Scholarship*, no. 1 (42), 2021, pp. 193–202. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.193П-202 (In Russian)

Shikhliinskaya, Leila. *Osnovnye etapy vozniknoveniya i stanovleniya azerbajdzhanskogo baletnogo iskusstva (20–80e gg.) [The Main Stages of the Emergence and Formation of the Azerbaijani Ballet Art (20–80s)]*. 1986, Tbilisi, PhD in Arts Thesis. (In Russian)

Muradova, Tarana. "Razvitie narodnogo tanca I ego khoreograficheskoe novatorstvo." ["The Development of Folk Dance and its Choreographic Innovation."] *Folk Dance and Choreographic Art: Traditions and Modernity*, proceedings of the International Scientific and Practical Conference dedicated to the 110 Anniversary of Gai Tagirov. Kazan, 11 December 2018. Edited and compiled by Aigul Salikhova, et. al.. Kazan, Academy of Science of the Republic of Tatarstan, 2017, pp. 136–139. (In Russian)

Қосымша

39–61

Ирина Гавриленко, Айзада Нусупова

Қазақстанның 1975–1999 жылдардағы орган өнері: тарих, органология және орындаушылық практика» *(орысша)*

1-ші кесте

Қазақстанда рухани орындау саласындағы аспаптың дамуының екінші кезеңінде (1975–1999 жылдар) пайда болған органдар.

1-ші сурет

Мәскеу консерваториясындағы сабақ. Л. И. Ройзман, Г. Т. Несіпбаев, Д. А. Салиева, В. Миллер. Ғ. Т. Несіпбаевтың жеке мұрағатынан алынған сурет. 1984–1985 жж.

62–80

Светлана Кобжанова, Диляра Шарипова

Трансмедиальные связи в визуальной культуре: фотография в живописи и проектах современного искусства Казахстана *(орысша)*

1-ші сурет

«Троицк қаласы. № 37. Қырғыз даласынан. Биелерді сауу». Пошта картасындағы фотосурет. Ф. И. Загорский баспасы.

2-ші сурет.

Ә. Қастеев. «Биелерді сауу». 1936. Кенеп, бояу. 69x89. Ә. Қастеев атындағы ҚР мемлекеттік өнер музейі.

3-ші сурет

Дина Нұрпейісова мен Жамбыл Жабаев. 1938. ҚР орталық мемлекеттік мұрағаты.

4-ші сурет

А. Черкасский. «Дина Нұрпейісова мен Жамбыл Жабаев». 1946. Кенеп, бояу, 196,5x220. Ә. Қастеев атындағы ҚР мемлекеттік өнер музейі.

5-шы сурет

«Жетісу облысы. Қырғыз музыканты. Виртуоз». 1880-ші жылдар. Ұлы Петр атындағы антропология және этнография мұражайы (Кунсткамера) РҒА. Сурет авторы Н. Ордэ.

6-ші сурет

С. Әлжанов. Әуен. 2002. Кенеп, майлы бояу. Суретшінің меншігі.

7-ші сурет

И. Савченко. «Бет жоқ» циклынан. 1990. Фото автордың igor-savchenko.com ресми сайтынан алынған.

8-ші сурет

З. Сұлтанбаева, А. Ақмуллаев. «Жұмыртқабастылар» жобасы. 2009. Фотосурет, коллаж. Фото vlast.kz сайтынан алынған.

9-шы сурет

В. Цейтлин. «Алаш Орда. Халықтың өткені». 2016. Кенеп, май. 150x200. Суретшінің меншігі.

81–110

- Балжан Нурбосынова**
 Қазақстанның цифрлық өнер кеңістігіндегі коммуникация семиотикасы (Астана және Алматы қалаларының көрмелері материалында) *(орысша)*
- 1-ші, 2-ші суреттер** «НейроҚазақстан-2024» көрмесінен фотосуреттер. Алматы қаласының орталық көрме залы. 13 наурыз – 27 сәуір 2024 ж.
- 3-ші сурет** Қазақстан Республикасы Ұлттық музейінің цифрлық экспозициясы. Астана.
- 4-ші, 5-ші, 6-шы суреттер** Халықаралық EXPO орталығындағы көрмелерде белгілерді қолдану мысалдары. 11 мамыр 2024 ж.
- 7-ші сурет** Ә. Қастеев. «Колхоз тойы». 1937.
- 8-ші сурет** Ә. Қастеевтің «Колхоз тойы» картинасының бірінші цифрлық анимациялық үзіндісі. 24 мамыр 2024 ж.
- 9-шы сурет** Ә. Қастеевтің «Колхоз тойы» картинасының екінші цифрлық анимациялық үзіндісі. 1937. 24 мамыр 2024 ж.
- 10-шы сурет** Ә. Қастеев. «Ақсай карьері». 1967.
- 11-ші сурет** Ә. Қастеевтің «Ақсай карьері» цифрлық анимациялық картинасының үзіндісі. 24 мамыр 2024 ж.
- 12-ші, 13-ші суреттер** «Stargazer 256: суретшімен саяхат» көрмесінің фотосуреттері. Суретші және анимация режиссёрі – Дарья Конопатова, Efes Art Space кураторы – Ольга Веселова. Алматы қаласының орталық көрме залы. 16 шілде 2024 ж.
- 14-ші, 15-ші суреттер** Lumiere-Hall көрмесінде ұсынылған «Сальвадор Дали. Құпия жазу» видеожазбасынан кадрлар. 15 шілде 2024 ж.
- 16-шы, 17-ші суреттер** Lumiere-Hall көрмесінде ұсынылған Сальвадор Далидің «Үшбұрышты қалпақ» әңгімесіне арналған иллюстрацияларының фотосуреттері. 15 шілде 2024 ж.
- 18-ші, 19-шы, 20-шы суреттер** Lumiere-Hall көрмесінде ұсынылған Сальвадор Далидің «Үшбұрышты қалпақ» әңгімесіне арналған иллюстрацияларының фотосуреттері. 15 шілде 2024 ж.
- 21-ші сурет** «Сальвадор Дали. Құпия жазу» көрмесі туралы Lumiere-Hall жазбасына QR-код. 8 тамыз 2024 ж.
- 22-ші, 23-ші суреттер** Ұлттық ерекшелікті бейнелейтін суретші Данабол Бірлесбектің жұмыстарының үлгілері. 19 қараша 2022 ж., 15 мамыр 2023 ж.
- 24-ші, 25-ші суреттер** Киіз үй бейнеленген әлеуметтік мәселелерді көрсететін цифрлық анимациялар. 19 маусым 2024 ж., 11 сәуір 2024 ж.

- 26-ші сурет** Данабол Бірлесбектің Палестинадағы жағдай туралы жазбасына QR-код, 20 қазан 2023ж.
- 27-ші, 28-шы, 29-ші суреттер** Әлеуметтік мәселелерді көрсететін Данабол Бірлесбектің соғысқа қарсы цифрлық жұмыстары. 20 қазан 2023 ж.
- 30-ші, 31-шы, 32-ші суреттер** Әйелдерді қорғауға және қаза тапқан өрт сөндірушілерді еске алуға арналған Magnificum9 суретшінің цифрлық жұмыстары. 1 сәуір 2024 ж., 14 қараша 2023 ж., 11 маусым 2023 ж.

Appendix

39–61

Irina Gavrilenko, Aizada Nussupova

Organ Art of Kazakhstan in 1975-1999: History, Organology and Performing Practice *(in Russian)*

Table 1 Organs that appeared in Kazakhstan at the second stage of development (1975-1999) in the sphere of spiritual performance.

Figure 1 At the lesson in Moscow Conservatory. L. Roizman, G. Nesipbayev, D. Saliyeva, V. Miller. Photo from the personal archive of G. Nesipbayev. 1984–1985.

62–80

Svetlana Kobzhanova, Dilyara Sharipova

Transmedia Connections in Visual Culture: Photography in Painting and Contemporary Art Projects of Kazakhstan *(in Russian)*

Figure 1 City of Troitsk. No. 37. From the Kyrgyz steppe. Milking Mares. The postcard photo. F.I. Zagorsky Publishing House.

Figure 2 A. Kasteyev. Milking Mares. 1936. Canvas, oil, 69x89. The A. Kasteyev State Museum of Art of the Republic of Kazakhstan.

Figure 3 Dina Nurpeissova and Zhambyl Zhabayev. 1938. The Central State Archive of the Republic of Kazakhstan.

Figure 4 A. Cherkassky. Dina Nurpeissova and Zhambyl Zhabayev. Canvas, oil, 196,5x220. 1946. The A. Kasteyev State Museum of Art of the Republic of Kazakhstan.

Figure 5 Semirechensk Region. Kirghiz Musician. Virtuoso. 1880s. Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences. Photo by N. Orde.

Figure 6 S. Alzhanov. The melody. 2002. Oil on canvas. Author's property.

Figure 7 I. Savchenko. From the cycle "Without a Face." 1990. The photo is provided from the author's official website igor-savchenko.com.

Figure 8 Z. Sultanbayeva, A. Akmullayev. The Eggheads project. 2009. Photograph. Collage. Photo: vlast.kz.

Figure 9 V. Zeitlin. Alash Horde. The past of the people. 2016. Canvas, oil. 150x200. Author's property.

81–110

Balzhan Nurbossynova

Semiotics of Communication in the Digital Art Space of Kazakhstan
(Based on Exhibitions in Astana and Almaty) *(in Russian)*

- Figures 1, 2** Photos from the exhibition “NeuroKazakhstan-2024”. NeuroKazakhstan 2024.
- Figure 3** Digital exhibition of the National Museum of the Republic of Kazakhstan.
- Figures 4, 5, 6** Examples of the symbols use at exhibitions of the International EXPO Center. 11 May 2024.
- Figure 7** A. Kastejev. “Collective Farm Festival”. 1937.
- Figure 8** Fragment 1 of a digital animated adaptation of A. Kastejev’s painting “Collective Farm Festival”. 1937.
- Figure 9** Fragment 2 of a digital animated adaptation of A. Kastejev’s painting “Collective Farm Festival”. 1937.
- Figure 10** A. Kastejev. “Aksay Quarry”. 1967.
- Figure 11** Fragment of a digital animated painting by A. Kastejev “Aksay Quarry”. 1967.
- Figures 12, 13** Photos from the exhibition of digital artist Daria Konopatova “Stargazer 256: Journey with the Artist” (artist and animation director – Daria Konopatova, curator Efes Art Space – Olga Veselova). 16 July 2024.
- Figures 14, 15** Frames from the video presented at the Lumiere-Hall exhibition “Salvador Dali. Cipher”. 15 July 2024.
- Figures 16, 17** Photos of Salvador Dali’s illustrations for the story “The Three-Cornered Hat,” presented at the Lumiere-Hall exhibition “Salvador Dali. Cipher”. 15 July 2024.
- Figures 18, 19, 20** Photos from the Yessentai Gallery exhibition “Salvador Dali. Cipher”. 22 July 2024.
- Figure 21** QR code to Lumiere-Hall’s post about the exhibition “Salvador Dali. Cipher”. 8 August 2024.
- Figures 22, 23** Examples of works by artist Danabol reflecting national identity. 19 November 2022, 15 May 2023.
- Figures 24, 25** Digital animations featuring the yurt, reflecting social issues. 19 June 2024, 11 April 2024.
- Figure 26** QR code to Danabol Birlesbek’s post about the situation in Palestine. 20 October 2023.
- Figures 27, 28, 29** Anti-war digital works by Danabol Birlesbek highlighting social issues. 20 October 2023.
- Figures 30, 31, 32** Digital works by artist Magnificum9 dedicated to the women’s protection and the memory of fallen firefighters. 1 April 2024, 14 November 2023, 11 June 2023.

Приложение

111–122

Рисунок 1

Нигяр Шахмурадова

Эволюция азербайджанского танца в исследовании
Афаг Гусейновой: практическое руководство для быстрого
погружения в предмет *(на английском)*

Обложка книги Афаг Гусейновой «Эволюция азербайджанского танца».

21.12.2024 басып шығару үшін қол қойылған. Пішімі 60x84 1/8. Офсеттік қағаз 80 гр/м2. Цифлік басып шығару. Segoe UI қаріп түрі. Көлемі 14,88 шар. б. ш. п. Таралымы 100 дана. «Лайт Пресс» баспаханасында басылған. Алматы қ., Сейфуллин даңғылы 404/67, «Каскад» БО. +7 (777) 351 21 10

Подписано в печать 21.12.2024. Формат 60x84 1/8. Бумага 80 гр/м2 офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Segoe UI. Объем 14,88 усл. п. л. Тираж 100 экз. Отпечатано в типографии «Лайт Пресс». г. Алматы, пр. Сейфуллина 404/67, БЦ «Каскад». +7 (777) 351 21 10

Signed to print 21.12.2024. Size 60x84 1/8. Plain paper 80 g/m2. Digital printing. Segoe UI font used. Volume 14,88 estimate printed sheets. Circulation 100 copies. Printed by the Light Press printing house. Cascade Business Center, 404/67 Seifullin Ave., Almaty. +7 (777) 351 21 10

Saryn