Kazakh National Conservatory
The music voice of Kazakhstan

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

Volume 13

Saryn

International Peer-Reviewed Journal

No. 1

2025

Халықаралық рецензияланатын журнал

Международный рецензируемый журнал

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық
КОНСЕРВАТОРИЯСЫ
Қазақстанның музыкалық дауысы

Том 13

Saryn

1 шығарылым
выпуск

2025

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 жарияланымынан ұстанды.

Saryn Будапештің 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), РҒДИ (Ресейлік ғылыми дәйексөз индексі), 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 репозитоцрийлермен 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), Russian Science Citation Index, 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 – saryn journal.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), РИНЦ (Российском индексе научного цитирования), 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.

ISSN 2960-2351 (онлайн) ISSN 2960-2343 (басылған)

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
saryn journal.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 атандағы 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*
ғылыми-редакциялық 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, *электрондық базалар менеджер*
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 Utegaliyeva, 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*
Scientific and Editorial Department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

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

Firuza Akylbek, *Index Database Manager*
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ISSN 2960-2351 (онлайн) ISSN 2960-2343 (печатный)

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*
научно-редакционный отдел, 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, *менеджер электронных баз*
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Мазмұны

14 **Кіріспе сөз**

17–36 **Динара Токмурзиева, Гүлнар Әбдірахман**
Балаларға арналған әлемдік және қазақстандық фортепиано музыкасындағы циклді түсіндіру ерекшеліктері *ағылшынша*

37–50 **Шойиста Ганиханова**
Өзбекстанның музыкалық мәдениетінің екі туындатушы моделі *ағылшынша*

51–81 **Михаил Овчинников**
Ұлы князь Николай Константиновичтің сарайы: құрылыс тарихы, жоспарлау және стилистика ерекшеліктері *орысша*

82–106 **Аман Ибрагимов**
Қазақстан заманауи өнерінің әйел бейнесі («Таң Шолпан» қорының қызметі мысалында) *орысша*

107–128 **Арман Қаиржан**
Қазақстанның әлеуметтік мәселелері «Ешқандай не жоқ» ТикТок-мемінің призмасы арқылы *орысша*

129–131 **Қосымша**

Contents

15 **Foreword**

17–36 **Dinara Tokmurziyeva, Gulnar Abdirakhman**
Specific Features of Cycle Interpretation in Global and Kazakh Piano Music for Children *in English*

37–50 **Shoyista Ganikhanova**
Two Generative Models of Uzbekistan's Musical Culture *in English*

51–81 **Mikhail Ovchinnikov**
The Palace of Grand Duke Nikolai Konstantinovich: History, Planning, and Stylistic Features *in Russian*

82–106 **Aman Ibragimov**
The Feminine Voice in Contemporary Art of Kazakhstan: A Case Study of the Tan Sholpan Foundation *in Russian*

107–128 **Arman Kairzhan**
Social Problems of Kazakhstan Through the Prism of TikTok Meme "Yeshkandai ne zhok" *in Russian*

132–133 **Appendix**

Содержание

16 **Вступительное слово**

17–36 **Динара Токмурзиева, Гульнар Абдрахман**
Особенности трактовки цикла в мировой и казахстанской фортепианной музыке для детей *на английском*

37–50 **Шойиста Ганиханова**
Две порождающие модели музыкальной культуры Узбекистана *на английском*

51–81 **Михаил Овчинников**
Дворец великого князя Николая Константиновича: история строительства, особенности планировки и стилистики *на русском*

82–106 **Аман Ибрагимов**
Женское лицо современного искусства Казахстана (на примере деятельности фонда «Тан Шолпан») *на русском*

107–128 **Арман Каиржан**
Социальные проблемы Казахстана через призму ТикТок-мема «Ешқандай не жоқ» *на русском*

134 **Приложение**

Кіріспе сөз

Құрметті оқырмандар! Назарларыңызға *Saryn* журналының 2025 жылғы алғашқы санын ұсынамыз. Осы санмен жұмыс істей отырып, біз редакциялық алқамен, авторлармен және тәуелсіз рецензенттермен бірлесіп, өнертану, мәдениеттану және цифрлық медиа саласындағы түпнұсқа зерттеулерді ұсынатын өзекті материалдарды баспаға дайындадық. Бұл жолы авторлар академиялық білімнің шекарасын кеңейтіп қана қоймай, қоғамдық құбылыстарды көркемдік тұрғыдан талдаудың жаңа тәсілдерін ұсынатын тақырыптарды қозғады.

Динара Токмурзиева мен **Гүлнар Әбдірахман** (Алматы) басылымының кіріспе мақаласы музыкалық педагогикада елеулі орын алатын, бірақ оның көркемдік эволюциясы тұрғысынан сирек қарастырылатын жанр – балаларға арналған фортепиано циклдеріне арналған. Авторлар аз зерттелген шығармаларды ғылыми айналымға енгізе отырып, бірінші болып әлем және қазақ композиторларының осы жанрға қатысты интерпретацияларына салыстырмалы талдау жасайды.

Өзбекстанның музыкалық мәдениеті **Шойиста Ганихановаңың** (Ташкент) дәстүрлі және еуропалық композициялық тәсілдердің қатар өмір сүруі мәселесін көтерген мақаласында талқыланады. Автор «мақом симфонизмі» терминін енгізіп, оның ұлттық музыка эволюциясындағы рөлін ашады, сонымен қатар этномузыкатануда жаңа көзқарас ашатын монодиялық және полифониялық дәстүрлердің өзара байланысын талдайды.

Өзінің мұрағаттық зерттеулерінің нәтижелерін *Saryn*-да бірнеше рет жариялаған **Михаил Овчинников** (Ташкент), осы жолы ұлы князь Николай Константиновичтің Ташкент сарайын егжей-тегжейлі зерттеп, оның құрылысы, жобаның авторы және сәулет ерекшеліктері туралы тың тарихи деректерді ашады. Бұл ғимараттың тарихи маңыздылығына қарамастан, оны зерттеу осы уақытқа дейін үзінді болып қалды, сондықтан бұрын белгісіз құжаттарды ғылыми айналымға енгізу бұл зерттеуді ерекше құнды етеді.

Қазіргі заманғы өнердегі гендерлік аспектінің өзекті тақырыбын **Аман Ибрагимов** (Алматы) көтеріп отыр. «Таң Шолпан» қорының қызметін мысалға ала отырып, Қазақстанның суретші әйелдерінің ұлттық бейнелеу өнерінің қалыптасуына қосқан үлесі, олардың дәстүрлі мотивтермен және әлемдік көркемдік тенденциялармен жұмысы талданады.

Жас зерттеуші **Арман Қаиржанның** (Астана) қорытынды мақаласы интернет-мемдер тақырыбын көтеріп, цифрлық медианың әлеуметтік мәселелерді білдіретін құралға айналғанын көрсетеді. Автор «Ешқандай не жоқ» мем феноменін Қазақстанның қоғамдық көңіл-күйі мен мәдени кодтары аясында талдап, өнертану мен бұқаралық коммуникация саласында жаңа бағыт ашады.

Барлық ұсынылған жұмыстар зерттелетін тақырыптарға өзіндік көзқарасымен ерекшеленеді, жаңа материалдарды ғылыми айналымға енгізеді және өнертанудың қолданыстағы әдістемелік базасын кеңейтеді. *Saryn*-ның жаңа саны оқырмандарға терең талдау ғана емес, кешегі және бүгінгі мәдени үдерістерге тың көзқарас ұсынады.

Осы мүмкіндікті пайдаланып, сыни пікірлерімен жарияланымдар сапасын арттыруға үлкен үлес қосып жүрген құрметті рецензенттерімізге алғысымызды білдіреміз, бұл журналымыз үшін өте құнды.

Қорытындылай келе, біз өз жұмысымызда оқырмандар мен географияны кеңейтуге үнемі ұмтылатынымызды атап өткім келеді және барлық қызығушылық танытқандарды ынтымақтастыққа шақырамыз.

Галия Бегембетова,
бас редактор

Foreword

Dear readers! We offer you the first issue of *Saryn* journal in 2025. Working on it as a team, the editorial board, authors and independent reviewers have prepared relevant materials, which present original studies in art criticism, culturology and digital media. This time, the authors touched upon topics that not only expand the boundaries of academic knowledge, but also offer new perspectives for the artistic analysis of social phenomena.

The topic of the opening article by **Dinara Tokmurziyeva** and **Gulnar Abdirakhman** (Almaty) is piano cycles for children, a genre that plays a significant role in music pedagogy, but is rarely considered in terms of its artistic evolution. For the first time, the authors conduct a comparative analysis of the world and Kazakh compositional interpretations of this genre, introducing little-studied works into scholarly discourse.

The article by **Shoyista Ganikhanova** (Tashkent) raises the issue of the coexistence of traditional and European compositional approaches in musical culture of Uzbekistan. The author introduces the term "maqom symphonism" and reveals its role in the evolution of national music. She also analyzes the interaction of monody and polyphonic traditions, which opens up a new perspective in ethnomusicology.

Mikhail Ovchinnikov (Tashkent), a frequent contributor to *Saryn* with his archival findings, presents a detailed examination of the Tashkent palace of Grand Duke Nikolai Konstantinovich. He reveals new historical data about its construction, authorship of the project and architectural features. Despite the historical significance of this building, its study has so far remained fragmentary. That's why the introduction of previously unknown documents into scientific circulation makes this research especially valuable.

Aman Ibragimov (Almaty) brings up the gender issues in contemporary art. Using the example of the Tan Sholpan Foundation, the author analyzes the contribution of women artists of Kazakhstan to the formation of national visual art, their work with traditional motifs and global artistic trends.

Internet memes is the theme of the final article written by young scholar **Arman Kairzhan** (Astana). He demonstrates digital media as a tool for expressing social problems. The author analyzes the phenomenon of the meme "Yeshkandai ne zhok" in the context of public attitudes and cultural codes of Kazakhstan, opening a new direction in the study of art and mass communication.

All presented studies are distinguished by their original approach to the topics studied, and introduce new materials into scientific circulation, expanding the existing methodological framework of art criticism. The new issue of *Saryn* offers not only depth of analysis, but also a fresh look at the cultural processes of the past and present.

Taking this opportunity, we would like to express our gratitude to the distinguished reviewers who, with their critical opinion, make a great contribution to improving the quality of publications. It is immensely valuable for our journal.

In conclusion, I would like to note that we constantly strive to expand the readership and geography of our authors. We invite all interested parties to cooperate.

Galiya Begembetova,
Editor-in-Chief

Вступительное слово

Дорогие читатели! Вашему вниманию предлагается первый в 2025 году выпуск журнала *Saryn*. Работая над ним совместно с редакционным советом, авторами и независимыми рецензентами, мы подготовили к публикации актуальные материалы, в которых излагаются оригинальные исследования в области искусствоведения, культурологии и цифровых медиа. В этот раз авторы затронули темы, которые не только расширяют границы академического знания, но и предлагают новые перспективы художественного анализа социальных явлений.

Так, открывающая номер статья **Динары Токмурзиевой** и **Гульнар Абдрахман** (Алматы) посвящена фортепианным циклам для детей – жанру, играющему значительную роль в музыкальной педагогике, но редко рассматриваемому с точки зрения его художественной эволюции. Авторы впервые проводят сравнительный анализ мировых и казахстанских композиторских трактовок этого жанра, вводя в исследовательский оборот малоизученные произведения.

Музыкальная культура Узбекистана рассматривается в статье **Шойисты Ганихановой** (Ташкент), которая поднимает вопрос сосуществования традиционных и европейских композиторских подходов. Автор вводит термин «макомный симфонизм», раскрывая его роль в эволюции национальной музыки, а также анализирует взаимодействие монодийных и многоголосных традиций, что открывает новую перспективу в этномузыкологии.

Михаил Овчинников (Ташкент), уже не первый раз публикующий в *Saryn* результаты своих архивных изысканий, предлагает детальное исследование ташкентского дворца великого князя Николая Константиновича, раскрывая новые исторические данные о его строительстве, авторстве проекта и архитектурных особенностях. Несмотря на историческую значимость этого здания, его изучение до сих пор оставалось фрагментарным, потому введение в научный оборот ранее неизвестных документов делает данное исследование особенно ценным.

Актуальную тему гендерного аспекта в современном искусстве развивает **Аман Ибрагимов** (Алматы). На примере деятельности фонда «Тан Шолпан» рассматривается вклад женщин-художниц Казахстана в формирование национального визуального искусства, их работа с традиционными мотивами и глобальными художественными тенденциями.

Завершающая номер статья молодого исследователя **Армана Каиржана** (Астана) затрагивает тему интернет-мемов и демонстрирует, как цифровые медиа становятся инструментами выражения социальных проблем. Автор анализирует феномен мема «Ешқандай не жоқ» в контексте общественных настроений и культурных кодов Казахстана, открывая новое направление в изучении искусства и массовой коммуникации.

Все представленные исследования отличаются оригинальным подходом к заявленным темам, вводят в научный оборот новые материалы и расширяют существующие методологические рамки искусствоведения. Новый выпуск *Saryn* предлагает читателям не только глубину анализа, но и свежий взгляд на культурные процессы прошлого и настоящего.

Пользуясь возможностью, выражаем благодарность уважаемым рецензентам, критические замечания и рекомендации которых значительно улучшают качество публикаций, что безмерно ценно для нашего журнала.

В заключение отмечу, что в нашей работе мы постоянно стремимся расширять читательскую аудиторию и географию наших авторов и приглашаем к сотрудничеству всех заинтересованных лиц.

Галия Бегембетова,
главный редактор

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

No. 1. 2025 Saryn

UDC 781.5
DOI 10.59850/SARYN.13.1.2025.256

Dinara Tokmurziyeva*
2nd year Doctoral Student, Special Piano Department,
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)
ORCID ID: 0009-0005-1000-5475
email: ditokmyrza@gmail.com

Gulnar Abdirakhman
PhD in Arts, Professor, Musicology and Composition Department, Vice-Rector
for Academic Affairs, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)
ORCID ID: 0000-0001-9803-0969
email: gulnarabd@mail.ru

ARTICLE

Specific Features of Cycle Interpretation in Global and Kazakh Piano Music for Children

The authors have reviewed and approved the final manuscript and affirm that there is no conflict of interest.

* Corresponding author
email: ditokmyrza@gmail.com

Received by editorial: 07.01.2025
Accepted to publish: 08.03.2025

© 2025 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.

Cite Tokmurziyeva, Dinara, and Gulnar Abdirakhman. "Specific Features of Cycle Interpretation in Global and Kazakh Piano Music for Children." *Saryn*, vol. 13, no. 1, 2025, pp. 17–36. DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.256.

Keywords cycle interpretation, piano cycle for children, author's cycles, genre reinterpretation, piano music, cultural and intellectual development.

Acknowledgements The authors express deep appreciation and gratitude to the anonymous reviewers.

Abstract. The article focuses on piano cycles for children as a distinctive area of compositional creativity, characterized by its alignment with children's perception and performance abilities. The relevance of this topic stems from the significant role and prevalence of such works in concert and pedagogical practice, alongside the lack of specialized theoretical studies examining composers' approaches to children's cycles within a broad cultural and historical framework. The study examines both well-known piano cycles for children by Robert Schumann, Pyotr Tchaikovsky, Franz Liszt, and Sofiya Gubaidulina, as well as lesser-studied works by Kazakhstani composers (Boris Yerzakovich, Gaziza Zhubanova, Aida Issakova, Zholan Dastenov, Bakhtiyar Amanzhol, Beibit Daldenbay, Balnur Qydyrbek, Lyazzat Zhumanova, Dmitry Ostankovich and others).

The authors analyze the interpretation of children's piano cycles using musicological and historical approaches, as well as comparative analysis, which highlight key artistic and structural features of these works. A historical and cultural review of the phenomenon from the Baroque period to the present reveals the pivotal role of Romanticism in the development of the children's piano cycle. During this era, works with distinctive authorial characteristics emerged, which the authors define as "author's cycles." These cycles are marked by a unifying idea, internal semantic connections between parts, and a tendency toward genre reinterpretation. The study demonstrates that the musical practices of the 20th and early 21st centuries have further developed these Romantic traditions, offering diverse "author's" visions of the children's piano cycle as a conceptual whole. At the same time, modern piano music for children has undergone significant changes, incorporating expanded compositional techniques and new semantic functions introduced by composers. These developments reflect a shift in the cycle interpretation, which now often transcend their didactic purpose to address broader educational goals, transforming into a tool for the cultural and intellectual development of younger generations.

The findings emphasize the universality, multifunctionality, and remarkable diversity of children's piano cycles. To deepen the theoretical understanding of this phenomenon and enrich concert and pedagogical repertoires with fresh and engaging works, the authors advocate for further study of this genre, including the exploration of new compositions from various national cultures.

Contributions of authors

Dinara Tokmurziyeva – literature review, source analysis, data collection, evaluation, and systematization; authorship Historical and Cultural Discourse of the Children's Piano Cycle subsection, and preparation of the article for publication.

Gulnar Abdirakhman – development of direction and methodology of the study; definition of key goals and objectives; authorship of the Abstract and sections including Introduction, Methods, Results and Discussion, and Conclusion; comprehensive editing of the manuscript throughout all stages.

UDC 781.5
DOI 10.59850/SARYN.13.1.2025.256

Динара Каирбеккызы Токмурзиева*

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының арнайы фортепиано кафедрасының 2-ші курс докторанты (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0009-0005-1000-5475
email: ditokmyrza@gmail.com

Гүлнар Бақытқызы Әбдірахман

Өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының профессоры, академиялық мәселелер жөніндегі проректоры (Алматы, Қазақстан)

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

МАҚАЛА

Балаларға арналған әлемдік және қазақстандық фортепиано музыкасындағы циклді түсіндіру ерекшеліктері

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

* Жауапты автор
email: ditokmyrza@gmail.com

Редакцияға түсті: 07.01.2025
Басылымға қабылданды: 08.03.2025

© 2025 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.

Дәйексөз үшін

Токмурзиева, Динара, және Гүлнар Әбдірахман. «Балаларға арналған әлемдік және қазақстандық фортепиано музыкасындағы циклді түсіндіру ерекшеліктері». *Saryn*, т. 13, № 1, 2025, 17–36 б. DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.256. (Ағылшынша)

Тірек сөздер

циклді түсіндіру, балаларға арналған фортепиано циклі, «авторлық» циклдер, фортепианолық музыка, жанрлық қайта қарау, идеологиялық тәрбиелеу.

Алғыс

Авторлар анонимді рецензенттерге алғыс білдіреді.

Аңдатпа. Мақалада балаларға арналған фортепиано циклдері балалардың қабылдауы мен орындауына бағытталғандықтан ерекше қасиеттерге ие композиторлық шығармашылық саласы ретінде қарастырылады. Тақырыптың өзектілігі кең мәдени-тарихи дискурста балалар циклдерінің композиторлық өңдеулеріне арнайы теориялық зерттеулер жүргізілмегеніне қарамастан, мұндай циклдік фортепианолық шығармалардың концерттік-педагогикалық тәжірибедегі маңыздылығымен және үлкен үлесімен анықталады. Зерттеу материалы ретінде Роберт Шуман, Петр Чайковский, Ференц Лист, София Губайдулинаның балаларға арналған әлемдік музыкада танымал фортепиано циклдері, сондай-ақ шығармашылықтың осы бағыты кең және әртүрлі ұсынылған қазақстандық композиторлардың зерттелмеген шығармалары тартылды.

Мақалада балалар фортепиано циклін түсіндірудің ерекшеліктерін зерттеу музыкалық-тарихи және музыкалық-теориялық тәсілдерге, салыстырмалы талдауға негізделген, бұл балалар фортепиано циклдерінің көркем тілдегі негізгі ерекшеліктерін және құрылымдық заңдылықтарын анықтауға мүмкіндік берді. Бароккодан бүгінгі күнге дейінгі зерттелген шығармашылық құбылысқа жүргізілген тарихи-мәдени шолу жеке авторлық ерекшеліктерін айқын білдіретін шығармалар дүниеге келген балалар фортепиано циклінің эволюциясындағы романтизм кезеңінің маңыздылығын анықтауға мүмкіндік берді. Әдебиеттанушылық терминологияны қолдана отырып, зерттеу авторлары оларды «авторлық» циклдер ретінде белгілеуді ұсынады, олар үшін түпкілікті идеяның болуы, ішкі семантикалық байланыстар, жанрлық қайта қарау тенденциялары тән. Жұмыста XX – бірінші ширегіндегі XXI ғасырдағы музыкалық тәжірибе осы романтикалық дәстүрді дамытып, балалардың фортепиано циклін тұжырымдамалық тұтастық ретінде қарастырудың әртүрлі «авторлық» нұсқаларын ұсынатындығы көрсетілген. Сонымен қатар, жаңа заман балаларға арналған фортепиано музыкасына композициялық техниканы қайта қарастырумен және кеңейтумен, композиторлар ойластырған қосымша семантикалық функцияларды қосумен байланысты маңызды өзгерістер әкеледі, олар циклді түсіндіруде көрінеді. Қазіргі композиторлық шығармашылықта балалар циклдері дидактикалық бағыттың тар шеңберін еңсереді және жиі жас ұрпақты идеологиялық тәрбиелеу құралына айнала отырып, ағартушылық міндеттерді шешеді.

Жұмыстың нәтижелері балалардың фортепиано циклдерінің әмбебаптығын, көп функционалдығын және алуан түрлілігін, сондай-ақ әртүрлі ұлттық мәдениеттерге жататын жаңа музыкалық композицияларды тарта отырып, оларды одан әрі зерттеу қажеттілігін көрсетеді. Бұл қарастырылып отырған құбылыстың теориялық түсінігін тереңдетіп қана қоймай, концерттік және педагогикалық репертуарды жаңа туындылармен байытуға мүмкіндік береді.

Авторлардың үлесі

Д. К. Токмурзиева – әдебиетті іріктеу, дереккөздермен жұмыс жасау, деректерді жинау, талдау және жүйелеу, «Балалар фортепиано циклының тарихи-мәдени дискурсы» бөлігін жазу, мақаланы баспаға әзірлеу.

Г. Б. Әбдірахман – зерттеудің бағыты мен әдіснамасын әзірлеу, негізгі мақсаттар мен міндеттерді анықтау, аңдатпаны жазу, сонымен қатар мақаланың Кіріспе, Әдістер, Нәтижелер және талқылау, Қорытынды бөлімдерін жазу, мақаланың мәтінін редакциялау.

UDC 781.5
DOI 10.59850/SARYN.13.1.2025.256

Динара Каирбеккызы Токмурзиева*

Докторант 2-го года обучения кафедры специального фортепиано Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0005-1000-5475
email: ditokmyrza@gmail.com

Гульнар Бахытовна Абдрахман

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции, проректор по академическим вопросам Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

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

СТАТЬЯ

Особенности трактовки цикла в мировой и казахстанской фортепианной музыке для детей

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

* Корреспондирующий автор
email: ditokmyrza@gmail.com

Поступила в редакцию: 07.01.2025
Принята к публикации: 08.03.2025

© 2025 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.

Для цитирования

Токмурзиева, Динара, и Гульнар Абдрахман. «Особенности трактовки цикла в мировой и казахстанской фортепианной музыке для детей». *Saryn*, т. 13, № 1, 2025, с. 17–36. DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.256. (На английском)

Ключевые слова

трактовка цикла, фортепианный цикл для детей, «авторские» циклы, фортепианная музыка, жанровое переосмысление, идеологическое воспитание.

Благодарности

Авторы выражают глубокую признательность и благодарность анонимным рецензентам.

Аннотация. В центре внимания статьи – фортепианные циклы для детей как область композиторского творчества, обладающая специфическими свойствами, обусловленными направленностью на детское восприятие и исполнение. Актуальность темы определяется значимостью и большим удельным весом таких циклических фортепианных произведений в концертно-педагогической практике при том, что специальные теоретические исследования, рассматривающие особенности композиторской трактовки детских циклов в широком культурно-историческом дискурсе, до сих пор не предпринимались. В качестве материала исследования привлечены как известные в мировой музыке фортепианные циклы для детей Роберта Шумана, Петра Чайковского, Ференца Листа, Софии Губайдулиной, так и неизучавшиеся произведения казахстанских композиторов, в творчестве которых это направление представлено достаточно широко и разнообразно.

Изучение специфики трактовки детского фортепианного цикла в статье основывается на музыкально-историческом и музыкально-теоретическом подходах, сравнительном анализе, позволивших выявить ключевые особенности художественного выражения и структурные закономерности детских фортепианных циклов. Предпринятый историко-культурный обзор изучаемого творческого явления от барокко до наших дней позволил выявить важность периода романтизма в эволюции детского фортепианного цикла, когда рождаются произведения, обладающие ярко выраженными индивидуально-авторскими чертами. Используя литературоведческую терминологию, авторы исследования предлагают обозначать их «авторскими» циклами, для которых свойственны наличие сквозной идеи, внутренние смысловые связи между частями, тенденции к жанровому переосмыслению. В работе показано, что музыкальная практика XX – первой четверти XXI столетия развивает эту романтическую традицию и предлагает многообразие «авторских» вариантов видения детского фортепианного цикла как концептуального целого. Наряду с этим новое время приносит в фортепианную музыку для детей важные изменения, связанные с переосмыслением и расширением композиционных техник, включением дополнительных, вкладываемых композиторами смысловых функций, отражающихся на трактовке цикла. В современном композиторском творчестве детские циклы преодолевают узкие рамки дидактической направленности и нередко решают просветительские задачи, трансформируясь в средство идеологического воспитания подрастающего поколения.

Результаты работы подчеркивают универсальность, многофункциональность и большое разнообразие детских фортепианных циклов, а также необходимость дальнейшего их изучения с привлечением новых музыкальных композиций, принадлежащих разным национальным культурам. Это позволит не только углубить теоретическое понимание рассматриваемого феномена, но и обогатить концертный и педагогический репертуар новыми произведениями.

Вклад авторов

Д. К. Токмурзиева – подбор литературы, работа с источниками, сбор, анализ и систематизация данных, написание подраздела «Историко-культурный дискурс детского фортепианного цикла», подготовка статьи к публикации.

Г. Б. Абдрахман – разработка направления и методологии исследования, определение ключевых целей и задач, написание аннотации, разделов «Введение», «Методы», «Результаты и обсуждение», «Заключение», комплексная редактура текста статьи на всех этапах.

Introduction

Academic piano music encompasses a vast range of genres and musical styles, among which cyclic works of a non-sonata type hold a special place. These works are often associated with children's themes or designed for inclusion in the pedagogical and concert repertoire for children and young performers. Children's cycles have been composed by both international and Kazakh composers throughout the development of piano music. Johann Sebastian Bach, Robert Schumann, Franz Liszt, Claude Debussy, Pyotr Tchaikovsky, Sofiya Gubaidulina, and many other composers have contributed to this tradition. In Kazakhstan, cyclic opuses were created by composers such as Bazarbai Jumaniyazov (piano suite *Children*, 1959), Aleksandr Romanov (*Children's Album of Ten Pieces*, 1974), Bakhtiyar Amanzhol (*Boz Ingen*, 1987), Dmitriy Ostankovich (*Little Brother at the Piano*, 1997), Aida Issakova (*Orchestral Voices, Tales*, 12 polyphonic pieces Khorovods, 1998), Daniyar Berzhaprakov (*Winnie-the-Pooh and His Friends*, 2011), Lyazzat Zhumanova (*In the Summer Pasture*, 2019), and numerous other Kazakh composers. These works, diverse in musical content and stylistic features, represent a unique category of piano literature by combining artistic and aesthetic goals with pedagogical objectives, thus achieving multifunctionality.

The purpose of this study is to examine the specific features of interpreting piano cycles for children, considering the cultural and historical context of their origin and the evolution of artistic means of expression.

The relevance of this topic is determined by two factors. On the one hand, cyclic piano works hold significant weight and importance in the concert and pedagogical repertoire. On the other hand, there is a scarcity of studies dedicated to understanding their structural and stylistic specificities within a broader cultural and historical context. Addressing this topic is essential both for the advancement of musicology and for meeting the needs of performers and educators in creating meaningful interpretations of original cyclic works. Equally important is the incorporation of previously unstudied works by Kazakh composers into the realm of musicological analysis. This provides an opportunity to explore the specifics of interpreting children's cycles within the framework of various national cultures, deepen knowledge of their creators' artistic contributions, and enrich the concert and pedagogical repertoire of pianists with vivid and engaging musical pieces. Furthermore, focusing on the specifics of cycle formation offers new factual and theoretical material to advance the theory of cyclicity in music and other art forms[1].

Methods

The methodological framework for this study is determined by the specific characteristics of the subject matter and its objectives. The *historical-musicological method* is used to examine the evolution of children's piano music, particularly piano cycles, within the context of global musical practice. The *literature review method* served as a basis for establishing and advancing the theoretical framework of the study, as well as substantiating the author's conclusions and propositions based on existing works. *Music theory methods*, coupled with the comparative analysis

1 For more on this issue, see Tokmurziyeva and Abdirakhman, "The Phenomenon of Cyclicality and Its Expressions in Music." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 95–118. DOI: 10.47940/cajas.v9i2.879.2024.

method, enabled the identification of the structural and stylistic features of cyclic form in the studied works and expanded the understanding of how composers' use of musical expression techniques.

The methodological framework of the study is based on works dedicated to the typology of children's music (Lesovichenko; Mouritsen; Vestad), as well as on the interpretation of cycles across various forms of art (Kadatskaya; Fomenko).

Results and Discussion

Children's piano cycles represent an independent, diverse, and extensive domain within the global landscape of piano music. To a certain extent, they can be considered universal, as they are a notable feature in the creative outputs of most international compositional schools. A deeper exploration of the existing studies on children's music, including cyclic works, reveals a wide range of approaches and perspectives. An analytical review of these studies is crucial for understanding the focus of scholarly interest in children's piano music and serves as a starting point for further exploration of various types of music for children, including cyclic compositions.

The analysis of sources reveals a limited number of scholarly works that examine the organizational and musical-stylistic features of children's piano cycles as a distinct phenomenon within academic piano music. At the same time, several recurring issues emerge in the study of children's music as a whole and of cycles for children as an integral part of it. For example, in international scholarly literature, significant attention is given to the typology of children's music and the identification of its "directions" (Lesovichenko; Mouritsen; Vestad). Musicologist Andrey Lesovichenko, for instance, identifies seven directions in children's music. Analyzing these directions based on the criteria used in the typology reveals that the author approaches children's music from a sociomusical perspective, employing multiple classification criteria (Lesovichenko 101). Based on the performer's status, Lesovichenko distinguishes between "music for children performed by adults," "music for children performed jointly with adults," and "music created by children." Focusing on the audience's status, the author differentiates between "music for children's performance and listening" and "music about children for adults." The form of existence leads to the identification of "music that became children's music through its cultural adaptation." The category of "instructional music" – music designed to facilitate the educational process by developing students' performance skills – is highlighted using a functional criterion (Lesovichenko 102).

While the mixed criteria in Lesovichenko's typology prevent it from being classified as strictly academic, the author's approach underscores the complexity of the phenomenon and the numerous nuances that must be considered when studying children's music. In contrast, the typology proposed by Flemming Mouritsen and later expanded by Ingeborg Lunde Vestad appears more consistent, though its relevance to our subject is somewhat indirect. Their systematization is based on the type of interaction between music and children, encompassing three aspects: music created by adults specifically for children (culture for children), music and musical practices shared between adults and children (culture with children), and music created by children or encountered within their social environment (culture created by children) (Vestad 1). Applying

this framework to academic children's piano cycles reveals that these works predominantly belong to the first group.

An interesting contribution to the field is Aleksandr Yermakov's work *On the Interpretation of the Concept of "Children's Music" in Russian Musicology*, which aims to summarize current trends in this area of study. Discussing composers' music for children, Yermakov highlights two key aspects that require consideration when creating such works: first, the alignment of the chosen musical material with the performer's capabilities, and second, the specificity of children's perception. These two factors directly influence the creative tasks faced by composers of children's piano cycles, shaping the content, form, and musical style of their works. This perspective is essential for understanding the challenges faced by authors of children's cycles, as it determines the logic of cycle formation and other principles of musical composition. Illustrating these points through the example of the children's piano cycles by Schumann (*Album for the Young*) and Tchaikovsky (*Children's Album*), Yermakov writes: "In both cases, alongside a distinctly didactic element (texture adapted for small hands, simple genre models, elementary forms understandable to a child's logic), one can also note the authors' characteristic selection of imagery that corresponds to children's perception ('Ded Moroz' ['Santa Claus'], 'The Happy Farmer', 'First Sorrow', 'Hobby Horse', 'March of the Wooden Soldiers', 'Baba Yaga')" (138).

The conducted review of these and other scholarly sources reveals that while studies of piano cycles intended for adult audiences tend to emphasize the artistic and structural aspects of cyclic works, research on children's piano cycles often leans towards pedagogy. This includes attempts to systematize children's music using music-sociological and instructional-methodological criteria, such as technical complexity, specific technical challenges, and imagery.

Historical and Cultural Discourse of the Children's Piano Cycle

The theme of childhood is deeply treasured in culture and art. Its artistic representation has varied across eras, influenced by the philosophical ideas of the time and general views on education and personal development. In the Middle Ages, children were perceived as small adults and depicted in paintings "without regard for the physiological and psychological characteristics of their age" (Chernyak 97). By the 15th century, however, this trend shifted. The Renaissance, with its commitment to realism, recognized childhood as an independent and valuable stage of life. This recognition culminated in the emergence of children's portraiture, characterized by the use of more sophisticated and advanced artistic means (Chernyak 97).

In Western Europe, interest in children's music can be traced to the works of Johann Sebastian Bach, whose legacy includes several collections intended for domestic music-making and pedagogical purposes. These works, such as the *Notebook for Wilhelm Friedemann Bach* (1720), *Inventions and Sinfonias* (1723), and the *Notebook for Anna Magdalena Bach* (1725), are still important in education today and remain fundamental to the repertoire of young musicians. The content and purpose of the pieces in these collections reflect Bach's "intention to teach his students the fundamentals of composition, transposition, improvisation, and ornamentation" (Ryzhkova), instilling the essential performance skills required by the Baroque era, with its emphasis

on polyphonic writing and improvisation. Continuously supplemented with new pieces over time to meet the educational needs of Bach's family, these notebooks can be regarded as "proto-cycles," uniting diverse keyboard works for pedagogical purposes. Bach's keyboard dance suites, such as the *Six French Suites*, *Six English Suites*, and *Partitas*, represent true cycles of the suite type created for pedagogical purposes. Their stable sequence of dances, realized in an individual manner and contrasting in emotional expression, imbues the ceremonial dances and traditional cycle with a new quality. Over time, these works lose their direct ties to the original dance genres and acquire concert-like characteristics.

The theme of childhood truly came into its own in the piano music of the 19th century, particularly in the works of Romantic composers. The aesthetic principles of Romanticism, with its focus on the inner world of the individual, highlighted childhood as a unique period of life – a time of emotional purity, sincerity, and unfiltered emotions (Ganina 128). Romantic composers started to focus on childhood as a primary theme in their compositions, with the piano cycle emerging as one of the key forms for its expression. The piano cycle became a meaningful variation of the programmatic piano cycle, aligning seamlessly with the artistic paradigm and aesthetic aspirations of the composers.

Another significant factor behind the proliferation of children's music during the Romantic era was composers' acknowledgment of the shortage of high-quality educational music. They believed that children's musical education should be based on highly artistic works rather than on "craft-like" music (Ganina 128). Clara Schumann's diary shows her clear opinion on why Robert Schumann wrote *Album for the Young* (1848): "The pieces typically practiced by children during piano lessons are so poor that Robert had the idea of composing and publishing a notebook (a sort of album) consisting entirely of children's pieces" (Zhitomirskiy 376).

As a result, Romantic art combined two motivational lines in the creation of children's piano cycles: the artistic, shaped by the aesthetic principles of Romanticism, and the pedagogical, driven by the need for high-quality educational repertoire for children. Composers aimed to create music that reflected the emotional and psychological world of children while also serving pedagogical goals. This dual focus set the stage for the future development of this musical form. In addition to Schumann's *Album for the Young*, other examples include Schumann's *Scenes from Childhood* (1838), a series of miniatures conveying the naivety and carefreeness of childhood through nostalgic memories. In this work, Schumann deliberately avoids complex musical forms and technical challenges to ensure that the music is accessible and understandable for children (Zhitomirskiy 376–378). Another Romantic cycle, Franz Liszt's *Christmas Tree* (1876), was conceived for performance "in the family circle during festive gatherings and implied collective participation" (Titova, *The Piano Cycle of F. Liszt* 351). Dedicated to Liszt's daughter, the cycle features a clear programmatic and narrative structure. Notably, Liszt avoids his characteristic virtuosity and complex textures: "...from lavishness and grandeur, he turns here to an economy of technical material, fully exploiting its latent possibilities. He strives to express his thoughts clearly, convincingly, and accessibly for others, finding imagery and means of expression that ensure harmony between the idea and its realization" (Milstein 218).

Another illustrative example of artistic intent and its realization is Pyotr Tchaikovsky's *Children's Album* (1878). As a composer with a natural lyrical and psychological inclination, Tchaikovsky delves into the child's inner world through music. The cycle captures everyday moments of children's lives and employs simple yet vivid melodies, easily perceived by both children and adults. The recognizability of the imagery is achieved through a high degree of typification and reliance on familiar musical genres.

An analysis of Romantic-era children's piano cycles reveals the emergence of the main thematic lines of children's music, drawn from the childhood experiences (Lebedeva 181). These include reading fairy tales and stories, imaginary journeys, games, and children's perception of the surrounding world – nature, animals, birds, and so forth. Significant attention is given to various forms of song, dance, and marches, reflecting children's energy and activity. For example, Liszt's *Christmas Tree* includes a lullaby, an old Provençal tune, a Hungarian march, and a polonaise. The tendency to use genre-specific details and "generalization through genre" (a term by Arnold Alschvang) proved enduring and continued in the works of 20th-century composers. For instance, most pieces in Claude Debussy's *Children's Corner* (1908) are presented as variations of song (lullaby, serenade) and dance genres (lyrical and lively dances). Similarly, Sergei Prokofiev's *Children's Music*, Op. 65 (1935), comprising 12 accessible piano pieces, employs genres such as tarantella, waltz, and march. Dmitri Shostakovich's cycle *Doll's Dances* (1952) consists of seven pieces, five of which explicitly indicate their dance nature in the title: *Lyrical Waltz, Gavotte, Polka, Waltz-Joke*, and *Dance*. In her *Twelve Pieces for Children and Youth* (1990), Gaziza Zhubanova combines musical genres (march, kui, humoresque, toccata) with literary ones (legend, epic tale).

The thematic originality of Romantic children's cycles demonstrates a departure from the "genre" cycles of dances and inventions that dominated earlier eras. Romantic composers introduced the children's piano cycle as a distinct form imbued with vivid individual traits. Analogous to literary cycles, these works can be termed "authorial cycles." Scholar Darya Kadatskaya, building on Igor Fomenko's concept, defines authorial cycles as: "1) a cycle formed as a multi-genre structure, a secondary genre formation relative to the primary genre characteristics of its individual pieces; 2) the interaction of texts generates new meanings unavailable in the perception of individual works within the cycle; 3) the author has the opportunity to realize their artistic concept" (475). These features fully align with the concept of Romantic cycles, characterized by a unifying idea, internal semantic connections between parts, diverse genre content, and genre reinterpretation. For example, Robert Schumann's cycle *Carnaval* (1835) is built around a unifying intonational idea – his musical monogram *EsCHA*, which follows its own "lifeline," seamlessly woven into the lively masquerade ball of the commedia dell'arte (Genebart 5). Similarly, Modest Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition* was inspired by a posthumous exhibition of artist Viktor Hartmann's works, with the composer offering a "musical interpretation" of the paintings.

This approach to the cycle was further developed in the musical practice of the 20th and early 21st centuries, leading in numerous "authorial" interpretations of the children's piano cycle as a conceptual whole with a specific narrative or extra-musical idea, realized through the interplay of its components. Furthermore, the 20th century saw significant

changes to children's piano music, driven by the reevaluation and expansion of compositional techniques and the inclusion of additional layers of meaning. Children's cycles transcended the narrow confines of didacticism to address educational and even ideological objectives, often serving as tools for the ideological upbringing of younger generations.

The established national compositional schools of the time introduced specific interpretations of the children's piano cycle, blending European expressive means with elements of national musical language and imagery. The previous focus on simplicity of musical expression was balanced by the incorporation of contemporary compositional techniques such as atonality, dodecaphony, extended tonality, and clusters. These works prioritized sonority, imagery, theatricality, and contrasts. The preserved connection to musical traditions of earlier eras – from Baroque rhetoric to Romantic and Impressionist techniques – was conceptual, fully determined by the composer's intent. The interpretation of the cycle emphasized programmatic and conceptual unity, expressed through a coherent theme or idea supported by structural and musical material.

A striking example of 20th-century children's cycles is Sofiya Gubaidulina's *Musical Toys* (1969). The programmatic and conceptual coherence of this work lies in its portrayal of the contrast between the child's and adult's perceptions of the world. The child's world is interpreted as a "microcosm" (innocence, imagination, play, emotions) interacting with the "macrocosm" (the adult interpretation of the child's world, marked by philosophical depth and reflections on life, harmony, and universal laws) (Titova, *The Piano Cycle for Children* 353). Each piece in the cycle explores a specific aspect of childhood perception, yet they are unified by a philosophical understanding of childhood as a whole. Gubaidulina's concept illustrates the inseparability of the child's and adult's worlds, with the imagery bridging philosophical and artistic realms. The cycle has a universal character, designed not only for pedagogical purposes but also as a model of mature concert music "for adults."

Piano cycles by Kazakh composers Bakhtiyar Amanzhol and Lyazzat Zhumanova exemplify unique approaches to cyclic forms rooted in the traditions of national composition schools. In Amanzhol's cycle of seven pieces, *Boz Ingen* (1987)[2], the compositional process is shaped by the idea of introducing contemporary children to the foundational values of Kazakh traditional culture.

This is achieved through references to ancient ritual song genres, considered the "cultural-genetic code" of the nation. Scholars have identified this piano cycle as a manifestation of neo-folklorism in Kazakh music, a movement that emerged after 1985 amidst societal liberalization and artists' quest for national identity as a counterbalance to the Soviet-era promotion of internationalism (Nedlina 30). The work conveys a strong educational message, aiming to instill national values and foster cultural identity in children[3].

2 Cycle structure: No. 1 – *Toi Bastar* (*Opening of the Celebration*), No. 2 – *Syńsu* (*Bride's Farewell Lament*), No. 3 – *Saryn* (*Motif*), No. 4 – *Aqsaq Qozy* (*Lame Lamb*), No. 5 – *Qońyr* (*Velvety*), No. 6 – *Boz Ingen* (*White Camel*), No. 7 – *Zhar-Zhar* (*Husband and Wife*).

3 Bakhtiyar Amanzhol's musical and aesthetic principles are largely characterized by his view of Kazakh traditional culture as an essential channel of spiritual information, crucial for individuals in developing their identity. He dedicated a number of his scholarly articles to this subject, including:

• Amanzhol, Bakhtiyar. "Osnovy prepodavaniya muzykalnykh predmetov v aspekte estetiki kazakhskoy kultury." ["Fundamentals of Teaching Music Disciplines in the Context of the Aesthetics of Kazakh Culture."], 1989.

• Amanzhol, Bakhtiyar. "Yazyk kazakhskoy muzyki – kanal dukhovnoy informatsii i sovremennyye problemy razvitiya otechestvennogo obrazovaniya." ["Language of Kazakh Music as a Channel of Spiritual Information and Contemporary Issues in the Development of National Education."], 2002.

An analysis of *Boz Ingen* through the principles of unifying individual texts into a "cohesive artistic space" (Kapustina 649) reveals a core theme (Tokmurziyeva and Abdirakhman 98) rooted in the ancient Kazakh wedding cycle. This traditional cycle, known for its complex system of rituals and ceremonies imbued with stable semantics and rich imagery, also held significant pedagogical potential. The Kazakh wedding ritual consisted of distinct stages (matchmaking, the wedding in the bride's village, and the wedding in the groom's village), each accompanied by specific ceremonial songs. These stages were temporally and spatially dispersed rather than forming a single cohesive event. This key characteristic of the traditional wedding cycle informed Amanzhol's interpretation: the wedding fragments in the children's cycle are similarly dispersed, forming a macrocycle that integrates the multi-part structure into a unified musical composition. The composer organizes the children's cycle according to the traditional wedding logic, transitioning methodically from one ritual to the next.

The cycle opens with *Toi Bastar*, a ceremonial song symbolizing the beginning of the celebration, followed by Syńsu, a farewell song-lament performed traditionally in the bride's village. Saryn is also tied to Kazakh wedding traditions[4]. Three interspersed numbers (4. *Aqsaq Qozy*, 5. *Qońyr*, and 6. *Boz Ingen*) separate the wedding celebrations in the bride's village from those in the groom's village, mirroring real-life customs. The cycle concludes with Zhar-Zhar, a ceremonial song performed by young men from the groom's side to greet the bride in the groom's village.

The three middle pieces, which are not directly related to the wedding, maintain traditional imagery and are linked to ancient Kazakh beliefs: the deification of lame animals (*Aqsaq Qozy*) and the maternal camel symbol (*Boz Ingen*). The piece *Qońyr* refers to a symbolic concept in Kazakh folk culture associated with the quality of sound – velvety, soft, and rich in overtones. This sound is characteristic of national instruments like the qyl-kobyz and the dombra. By incorporating this concept, the composer acts as a conduit for national cultural values, striving to convey these auditory experiences to younger generations.

To ensure the authenticity of the musical expression, Amanzhol incorporates quotations from Kazakh ritual folklore, presenting them with meticulous respect. For example, in the first piece, *Toi Bastar*, a full quotation of a folk prototype is presented, with a piano texture that is remarkably concise (ex 1, 2):



Ex. 1: Kazakh folk song *Toi Bastar*

Source: *Kazakh Musical Folklore: Musical-Ethnographic Collection.* Alma-Ata, Nauka, 1982, p. 49, musical example 10.

4 The bride's farewell songs could have various titles, such as *syńsu*, *qoştasu*, *saryn*, and others.



Ex. 2: B. Amanzhol. Cycle *Boz Ingen*, No. 1 *Toi Bastar*

Source: Amanzhol, Bakhtiyar. *'Boz Ingen'. Piano Pieces.* Tchaikovsky Almaty Musical College, 2022.

This approach is particularly fitting for a children's cycle, as folk melodies are characterized by melodic simplicity, narrow range, and diatonic structure, making them easily accessible for children's perception. At the same time, the principles of musical development compel the composer to move beyond literal citation. From piece to piece, Amanzhol increasingly transforms the folk material. In the final piece, *Zhar-Zhar*, the folk prototype undergoes significant intonational transformation while retaining its song form and the rhythmic framework characteristic of the men's *zhar-zhar* (Kuzbakova 85) (ex 3, 4):



Ex. 3: Rhythmosyntactic Structure of the Men's *Zhar-Zhar*

Source: Kuzbakova, Gulnara. *Kazakh Ritual Song. Rhythmic Structure and Semantics.* Astana, MasterPO, 2012.



Ex. 4: B. Amanzhol. Cycle *Boz Ingen*, No. 7 *Zhar-Zhar*

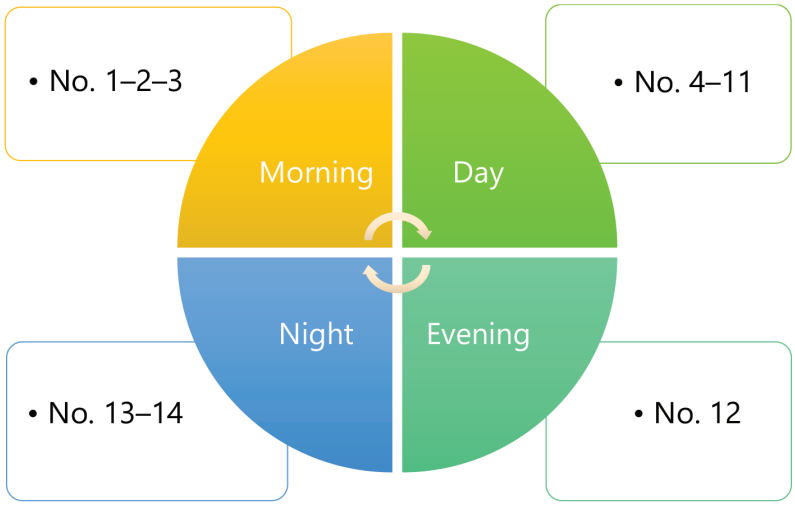
Source: Amanzhol, Bakhtiyar. 'Boz Ingen'. Piano Pieces. Tchaikovsky Almaty Musical College, 2022.

Thus, the dramaturgy of the cycle is characterized by multi-level development in both content and melody. The progression reflects the stages of the wedding ritual and the evolution from literal citation to the creation of original thematic material, representing a creative reinterpretation of traditional sources.

In Lyazzat Zhumanova's piano cycle *Zhailauda* (*In the Summer Pasture*, 2019), which also explores national imagery, the cyclic prototype is based on a temporal (daily) cycle. The alternation of the fourteen pieces in the opus clearly reflects the passage of time throughout the day – morning, afternoon, evening, and night – drawing parallels with European macrocycles of "morning," "evening," and "table" music, culminating in the unique composition by Paul Hindemith, *Day of Music in Plön* (Sun Kengliang 301). On the other hand, the internal structure of Zhumanova's cycle follows the semantic logic of poetic epigraphs that precede each piece, forming an independent "poetic cycle" composed of children's verses by contemporary Kazakh poet Yernur Seidakhmet. These poems feature vivid imagery and a structure characteristic of traditional Kazakh folk syllabic poetry. In all pieces except No. 9, *Balapan* (Chick), the epigraphs are written in a seven-syllable meter. Most of them employ a rhyme scheme typical of Kazakh folk children's and ritual songs: *AABA*.

The poetic cycle establishes clear semantic boundaries for each piece in the piano cycle, facilitating the perception of its multi-layered cyclical form and ensuring internal coherence[5]. Notably, the content of the times of day is not evenly distributed; it follows the natural logic of daily events, where a child's daytime is filled with more activities and impressions, while evening brings a decline in energy (see Diagram 1).

Diagram 1. The Daily Cycle in the Children's Piano Cycle *Zhailauda* by Lyazzat Zhumanova.



Source: Zhumanova, Lyazzat. *Piano Pieces*. Semey, Tulebayev Musical College, 2019.

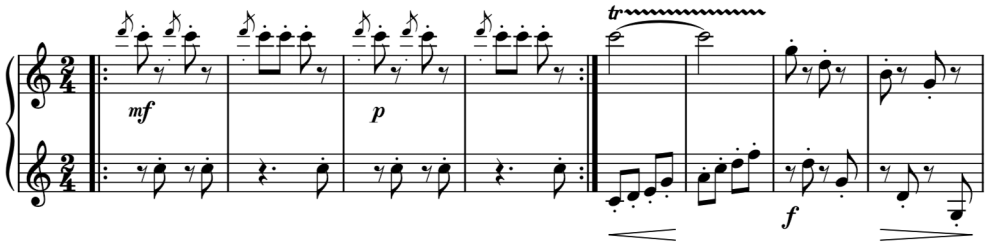
5 Cycle structure: No. 1 *Jailau tańy* (*Meadow Morning*), No. 2 *Núrşuaq* (*Ray of Light*), No. 3 *Äjemmen äńgime* (*Conversation with Grandmother*), No. 4 *Torǵai* (*Sparrow*), No. 5 *Búzau* (*Calf*), No. 6 *Mazasyz dop* (*Restless Ball*), No. 7 *Äje* (*Grandmother*), No. 8 *Jańbyrdan soń* (*After the Rain*), No. 9 *Balapan* (*Chick*), No. 10 *Laq* (*Lamb*), No. 11 *Möldir búlaq* (*Clear Spring*), No. 12 *Dombra*, No. 13 *Ertegi* (*Fairy Tale*), No. 14 *Besik jyry* (*Lullaby*).

In addition to the child, whose impressions are tied to games, interactions with domestic animals, and observations of nature, the central character of the cycle is the grandmother (*ázhe*). Around her figure, the work develops an educational

concept realized through forms such as dialogue-based moral instruction (No. 3) and storytelling (No. 13). The centerpiece of the "grandmother's storyline" (No. 7) portrays this vital figure through the eyes of the child as "loving," "always ready to help," and "generous with treats."

It is evident that the storyline chosen by Lyazzat Zhumanova echoes Pyotr Tchaikovsky's *Children's Album* and other children's cycles that depict impressions of childhood through small and simple pieces accessible to young performers. However, Zhumanova's work, which adopts a "daily cycle" as its framework, stands out for the originality of its concept and its innovative realization of the synthesis of arts. The vivid imagery of the musical material in the cycle's pieces is achieved through diverse textural solutions.

For instance, in the pieces *Torǵai* (*Sparrow*) and *Balapan* (*Chick*), composed in the high register, the composer makes extensive use of staccato articulation and specific types of ornamentation, such as acciaccaturas (short grace notes). These techniques evoke specific artistic associations for the child, creating playful images of the mischievous sparrow and the lively chick (ex 5):



Ex. 5: L. Zhumanova. Children's Piano Cycle *Zhailauda*, No. 4 *Torǵai*

Source: Zhumanova, Lyazzat. *Piano Pieces*. Semey, Tulebayev Musical College, 2019.

Focusing on the performance capabilities of a child, the composer avoids complex key signatures with numerous accidentals. Instead, the cycle features three pairs of the simplest parallel keys: C major – A minor, G major – E minor, and F major – D minor. This choice allows the composer to achieve the necessary contrast between the pieces, enhancing the narrative progression of the cyclical work (see Table 1). The alternation of major and minor, interpreted in the conventional semantic sense (major – "joyful," minor – "sad"), creates an expressive contrast that aligns with the cycle's narrative, reflecting the child's shifting moods throughout the day. The child's morning begins with bright, major-key tones in *Zhailau Tańy* and *Núrşuaq*, while a "serious" conversation with the grandmother (No. 3 *Äzhemmen äńgime*) is marked by the introduction of minor. The "lighthearted" image of a sparrow in *Torǵai* returns to major, whereas the scene of a lost calf's return in *Búzau* shifts back to minor, and so on. This approach to mode shifts enables the necessary movement of images, ensuring the development of the narrative line within the cyclic composition and creating a natural and expressive musical storytelling.

In addition to tonality, an important dramaturgical role in the cycle is played by tempo relationships and contrasts, reflecting the rhythm of events and moods throughout

Table 1. The Tonal Plan of the Children's Piano Cycle *Zhailauda* by Lyazzat Zhumanova.

C major	G major	F major
• Zhailau tańy (No. 1) • Torǵai (No. 4) • Mazasyz dop (No. 6)	• Núrşuaq (No. 2) • Möldir búlaq (No. 11) • Dombra (No. 12)	• Äzhe (No. 7) • Laq (No. 10) • Besik jyry (No. 14)
A minor	**E minor**	**D minor**
• Balapan (No. 9) • Ertegi (No. 13)	• Zhańbyrdan soń (No. 8)	• Äzhemmen äńgime (No. 3) • Búzau (No. 5)

Source: Zhumanova, Lyazzat. *Piano Pieces.* Semey, Tulebayev Musical College, 2019.

the day. Pieces No. 1–3, associated with the child's awakening, are set in a moderate *Moderato* tempo, evoking a sense of calm and an unhurried start to the day. In pieces No. 4–6, the tempo shifts to *Allegro*, reflecting the active phase of the day, filled with energy and movement. A return to the tranquil image of the grandmother occurs in piece No. 7, where the composer again employs *Moderato*, creating the effect of a brief daytime respite imbued with warmth and comfort. Pieces No. 8–12 bring back the lively atmosphere of the child's active play (*Allegro*). The conclusion of the cycle is accompanied by a gradual slowing of tempo: in pieces No. 13 and No. 14, written in *Moderato* and *Adagio*, the evening mood and preparations for sleep are vividly recreated. The final piece, *Besik jyry* (*Lullaby*), holds particular significance, closing the piano cycle on a calm and serene note, symbolizing the completion of the daily cycle.

Conclusion

The development of children's piano cycles represents a progressive evolutionary process, transitioning from the didactic collections of the Baroque era to the artistically independent, conceptually rich cyclic works of the modern period. Romanticism emerged as one of the most productive cultural and historical epochs for the growth of children's piano cycles, marking the birth of the "authorial" children's piano cycle. This new form, a multi-genre structure, embodied original artistic concepts through the interaction of diverse and contrasting pieces.

The musical practices of the 20th and early 21st centuries continued this trajectory, offering numerous "authorial" interpretations of children's piano cycles. These works, often rooted in national musical cultures, enriched cyclic compositions with distinct ethnic content, unique dramaturgical approaches, structural interpretations, and principles of unity and development. Here, the interpretation of the cyclic composition is enriched with new, ethnically distinctive musical content, a unique approach to dramaturgy and structure, as well as principles of unity and development. In shaping an authorial cycle, the leading role is given to programmatic and conceptual integrity, realized through an original artistic vision. For example, in Sofiya Gubaidulina's *Musical Toys*, this is achieved through a philosophical reflection on the world of childhood. Bakhtiyar

Amanzhol's *Boz Ingen* introduces children to the cultural-genetic code of the nation, and in Lyazzat Zhumanova's *Zhailauda*, the composer attempts to find a musical equivalent to the daily cycle.

Modern approaches to interpreting childhood themes in composition are highly diverse. However, an in-depth examination of the musical material reveals that composers traditionally align their works with the skill level of the intended performer, selecting appropriate musical expressive tools. In other words, by addressing themes and imagery familiar and relatable to children, composers consider the performer's abilities, whether they are students at music schools, conservatories, or advanced concert pianists. The performer's status (age, level of technical proficiency) serves as a critical indicator shaping the cycle's concept, methods of its realization, and choices between simplified imagery or psychologically complex expressions. This status also determines other musical characteristics, such as style and language.

While retaining the fundamental features of cyclicality found in adult cycles, children's piano cycles possess distinct traits shaped by their function and target audience. The most significant of these traits is their pronounced educational, developmental, or enlightening purpose, fostering artistic thinking and cultivates skills in music perception and performance. This functionality influences the content and stylistic characteristics of children's cycles, including programmatic intent, references to folk music genres, simplicity in melody and rhythm, playful motifs, and elements tied to children's daily lives. Composers deliberately utilize simple musical means, easily recognizable melodies, and rhythms, allowing children to intuitively engage with the music. For this reason, the thematic material of children's cycles often draws on folk motifs. These are not only easily comprehensible to children but also serve as a means of connecting them to cultural traditions in the modern age of globalization. The musical texture in children's cycles is typically transparent and minimalist, avoiding complex polyphonic structures[6] while maintaining clear voice-leading. This ensures that the musical content of such works is accessible and understandable to young performers, effectively bridging the gap between educational value and artistic expression.

6 An exception is made for the baroque suite cycles of Johann Sebastian Bach, aimed at developing polyphonic mastery in both composition and performance.

References

Chernyak, Yelena. "Detskiy portret v yevropeyskoy zhivopisi XV–XVI vv." ["Children's Portrait in European Painting of the XV–XVI Centuries."] *Vestnik Moskovskogo universiteta. Series 8. History*, no. 3, 2010, pp. 96–108. (In Russian)

Fomenko, Igor. *Poetika liricheskogo tsikla [The Poetics of the Lyric Cycle]*. 1990, Moscow State University, Doctoral thesis's abstract, cheloveknauka.com/v/391752/a?#?page=1. Accessed 2 January 2025. (In Russian)

Ganina, Svetlana. "Fenomen detstva v muzykalnoy culture XIX v." ["The Phenomenon of Childhood in 19th Century Musical Culture."] *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kultury i iskusstv*, vol. 29, no. 1, 2012, pp. 128–132. (In Russian)

Genebart, Olga. "Zametki o 'Karnavale' R. Shumana." ["Notes on Schumann's 'Carnival'."] *Days of Germany in Tambov 2015. Culture and Art of Germany*, proceedings of VIII International Scientific Online Conference, Tambov State Musical Pedagogical Institute, 2015, rachmaninov.ru/assets/uploads/konf/dgt_2015/genebart-o-v.pdf. Accessed 21 February 2025. (In Russian)

Kadatskaya, Darya. "Termin 'tsikl' v otechestvennom literaturovedenii." ["The Term 'Cycle' in Russian Literary Studies."] *Molodoy uchenyi*, vol. 156, no. 22, 2017, pp. 473–478, moluch.ru/archive/156/44174/. Accessed 15 December 2024. (In Russian)

Kapustina, Yuliya. "Leitmotiv vody kak sposob tsikloobrazovaniya v lirike Mikhaila Kuzmina." ["Leitmotif of Water as a Way of Cycle Formation in Mikhail Kuzmin's Lyric Poetry."] *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 15, no. 3, 2022, pp. 648–652. DOI: 10.30853/phil20220122. (In Russian)

Kazakhskiy muzykalnyy folklor: Muzykalno-etnograficheskiy sbornik [Kazakh Musical Folklore: Musical-Ethnographic Collection]. Edited by Boris Yerzakovich, et al. Alma-Ata, Nauka, 1982. (In Russian)

Kengliang, Sun. "Nesonatnyye tsiklicheskiye formy: k probleme kataloga v zapadnoyevropeyskoy muzyke pervoy poloviny XX veka." ["Non-Sonata Cyclic Forms: To the Issue of Catalogue in West European Music of the First Half of the 20th Century."] *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*, no. 131, 2011, pp. 300–310. (In Russian)

Kuzbakova, Gulnara. *Kazakhskaya obryadovaya pesnya. Ritmicheskaya struktura i semantika [Kazakh Ritual Song. Rhythmic Structure and Semantics]*. Astana, MasterPO, 2012. (In Russian)

Lebedeva, Viktoriya. "Detskiy programnyy fortepiannyy tsikl v russkoy muzyke." ["Children's Programmatic Piano Cycle in Russian Music."] *Muzykalnaya akademiya*, no. 1, 2008, pp. 181–190. (In Russian)

Lesovichenko, Andrey. "Detskaya muzyka kak fenomen muzykalnoy kultury i yeye osvoyeniye v usloviyakh pedagogicheskogo vuza i kolledzha." ["Children's Music as a Phenomenon of Musical Culture and Its Development in Pedagogical Universities and Colleges."] *Muzykalnoye iskusstvo i obrazovaniye*, no. 3, 2013, pp. 100–105. (In Russian)

Milstein, Yakov. *F. Liszt*. Vol. 1, Moscow, Gosmuzizdat, 1956. (In Russian)

Mouritsen, Flemming. "Child Culture – Play Culture." *Childhood and Children's Culture*, edited by Flemming Mouritsen and Jens Qvortrup, Odense, University Press of Southern Denmark, 2002, pp. 14–42.

Nedlina, Valeriya. "Kulturnyye determinanty natsionalnogo stilya (na primere kazakhskoy akademicheskoy muzyki)." ["Cultural Determinants of the National Style (On the Example of Kazakh Academic Music)."] *Muzykalnoye iskusstvo Yevrazii. Traditsii i sovremennost*, vol. 4, no. 3, 2021, pp. 25–39. DOI: 10.26176/MAETAM.2021.4.3.003. (In Russian)

Ryzhkova, Irina. "Nekotoryye osobennosti ispolneniya starinnoy klavirnoy muzyki (na primere izucheniya 'Notnoy tetradi Anny Magdaleny Bakh')." ["Some Features of Performing Early Keyboard Music (Based on the Study of the 'Notebook for Anna Magdalena Bach')."] *Prodlenka*, 3 March 2016, prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/190735-nekotorye-osobennosti-ispolnenija-starinnoj-k. Accessed 2 January 2025. (In Russian)

Titova, Svetlana. "Fortepiannyy tsikl dlya detey vtoroy poloviny XX veka (na primere khudozhestvennogo yazyka i kompozitsii «Muzykalnykh igrushek» S. A. Gubaydulinoy)." ["Children's Piano Cycle of the Second Half of the 20th Century (On the Example of S. A. Gubaidulina's 'Musical Toys')."] *Molodoy uchenyi*, vol. 42, no. 7, 2012, pp. 353–355, moluch.ru/archive/42/5064/. Accessed 3 December 2024. (In Russian)

Titova, Svetlana. "Fortepiannyy tsikl F. Lista 'Rozhdestvenskaya yolka'." ["The Piano Cycle by F. Liszt 'The Christmas Tree'."] *Molodoy uchenyi*, vol. 42, no. 7, 2012, pp. 351–353. moluch.ru/archive/42/5065/. Accessed 2 January 2025. (In Russian)

Tokmurziyeva, Dinara, and Gulnar Abdirakhman. "The Phenomenon of Cyclicality and Its Expressions in Music." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 95–118. DOI: 10.47940/cajas.v9i2.879. (In Russian)

Vestad, Ingeborg Lunde. "Introduction: Children's Music – An Emerging Field of Research." *Nordic Journal of Art & Research*, vol. 6, no. 2, 2017. DOI: 10.7577/information.v6i2.2274.

Zhitomirskiy, Daniel. *Robert Schumann: Ocherk zhizni i tvorchestva [Robert Schumann: An Essay on His Life and Work]*. Moscow, Muzyka, 1964. (In Russian)

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

No. 1. 2025 Saryn

UDC 781.7
DOI 10.59850/SARYN.13.1.2025.264

Shoyista Ganikhanova
Doctor of Sciences in Study of Art, Professor, Music History and Critics Department, State Conservatory of Uzbekistan (Tashkent, Uzbekistan)
ORCID ID: 0000-0003-3197-0774
email: shoyagan73@gmail.com

ARTICLE

Two Generative Models of Uzbekistan's Musical Culture

The author has reviewed and approved the final manuscript and affirms that there is no conflict of interest.

Received by editorial: 19.11.2024
Accepted to publish: 13.03.2025

© 2025 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.

Cite Ganikhanova, Shoyista. "Two Generative Models of Uzbekistan's Musical Culture." *Saryn*, vol. 13, no. 1, 2025, pp. 37–50. DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.264.

Keywords Uzbekistan's musical culture, generative models, professional oral tradition music, innovative techniques, maqom, musical invariants, Uzbek compositional school.

Acknowledgements The author is grateful to the reviewers for their careful examination of the material, and for the valuable comments that contribute to the study. Special thanks go to Valeriya Nedlina for the deep dive into the subject matter of the article and competent editing, and also Damir Urazymbetov, a competent, patient, professional editor.

Abstract. Two generative models of Uzbek musical culture emerged in the context of the coexistence of a traditional system, professional oral tradition music (a term by Faizulla Karomatov), and European-style compositional thinking. Based on this fact, the object of study is the work of contemporary Uzbek composers, focusing on their working methods centered on the interaction between Eastern and Western musical traditions. The relevance of the article stems from the need to understand the integration of traditional sound structures into compositional practices, as well as the mechanisms of their transformation. A balance between historical heritage and innovative techniques is an important prerequisite for modern national schools of composition.

The methodology of the study is supported by the concepts of musical invariants and generative systems. Based on this, the structural and compositional principles of *maqom*[1] and *katta ashula*[2] are analyzed, as well as their adaptations by composers in the symphonic genre. Historical, stylistic and comparative methods are used.

The basic questions addressed in the work concern the evolution of the national Uzbek compositional school. The first experiments, started in the second half of the 20th century, are characterized by the citation of *maqom* material, as well as the emergence of more complex forms of its synthesis with Western musical schools. Examples of the works of composers Rustam Abdullayev, Mirsadyk Tadjiyev, and Jahongir Shukur are demonstrated as various strategies for integrating traditional musical elements into original compositions.

As a result of the conducted study, it can be argued that contemporary Uzbek musical culture represents a rather dynamic creative system, where the principles of professional music of the oral tradition form new polyphonic structures, notational expansions, and timbral solutions. Thus, the practical significance of this work will make it possible to apply the principles described in the study in composing education and technique, including the performing practice. In addition, further study of the mechanisms of interaction between Uzbek musical traditions in a global context will be productive.

1 *Maqom* (literally from Arabic means "place, station") is a genre of classical music prevalent in Uzbek culture. Source: Radjabov, Iskhok. *Makomlar [Maqoms]*. Tashkent, Sanat, 2006, p. 11–12. (In Uzbek)

2 A type of traditional chant among the peoples of the Ferghana Valley of Uzbekistan. Source: ru.wikipedia.org/wiki/Катта_ашула. (In Russian)

UDC 781.7
DOI 10.59850/SARYN.13.1.2025.264

Шойиста Шарафутдиновна Ганиханова
Өнертану докторы, Өзбекстан мемлекеттік консерваториясының музыка тарихы және сыны кафедрасының профессоры (Ташкент, Өзбекстан)
ORCID ID: 0000-0003-3197-0774
email: shoyagan73@gmail.com

МАҚАЛА

Өзбекстанның музыкалық мәдениетінің екі туындатушы моделі

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

Редакцияға түсті: 19.11.2024
Басылымға қабылданды: 13.03.2025

© 2025 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.

Дәйексөз үшін

Ганиханова, Шойиста. «Өзбекстанның музыкалық мәдениетінің екі туындатушы моделі». *Saryn*, т. 13, № 1, 2025, 37–50 б. DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.264. (Ағылшынша)

Тірек сөздер

Өзбекстанның музыкалық мәдениеті, туындатушы моделі, ауызша дәстүрдің кәсіби музыкасы, жаңашыл техника, мақом, музыкалық инварианттар, өзбек композиторлық мектебі.

Алғыс

Рецензенттерге материалды мұқият зерттегені және оны жақсартуға көмектескен құнды пікірлері үшін алғысымды білдіремін. Валерия Ефимовна Недлинаға мақала мәселелеріне терең бойлағаны және ғылыми редакциясы үшін ерекше алғысымды білдіремін. Білікті, сабырлы және кәсіби редактор Дамир Дуйсенович Уразымбетовке де алғысымды білдіргім келеді.

Аңдатпа. Өзбекстанның музыкалық мәдениетінің екі туындатушы моделі дәстүрлі жүйенің, ауызша дәстүрдің кәсіби музыкасының (Файзулла Кароматов термині) және композициялық ойлаудың еуропалық типінің қатар өмір сүруі жағдайында қалыптасты. Осы фактіні негізге ала отырып, автор бұл зерттеуінде қазіргі заманның өзбек композиторларының шығармашылығын объект ретінде анықтайды, ал пәні Шығыс пен Батыстың музыкалық дәстүрлерінің өзара байланысына бағытталған олардың жұмыс әдістері болып табылады. Мақаланың өзектілігі дәстүрлі дыбыстық құрылымдардың композиторлық тәжірибеге кірігуін, сондай-ақ оларды түрлендіру тетіктерін түсіну қажеттілігіне байланысты. Тарихи мұра мен жаңашыл техника арасындағы тепе-теңдік қазіргі ұлттық композиторлық мектептер үшін маңызды шарт болып табылады.

Зерттеу әдістемесі музыкалық инварианттар мен туындатушы жүйелер ұғымдарымен қамтамасыз етілген. Осының негізінде *мақом* мен *катта ашула* құрылымдық және композициялық принциптері, композиторлардың симфониялық жанрға бейімдеулері талданады. Тарихи-стильдік және салыстырмалы әдістер қолданылады.

Жұмыста көтерілген негізгі мәселелер ұлттық өзбек композиторлық мектебінің эволюциясына қатысты. XX ғасырдың екінші жартысында басталған алғашқы тәжірибелер мақом материалдарына сілтеме жасаумен, сондай-ақ оның батыс музыкалық мектептерімен синтезделуінің күрделі формаларының пайда болуымен сипатталады. Композиторлар Рустам Абдуллаев, Мирсадық Таджиев, Жахонгир Шүкүр шығармашылығының үлгілері дәстүрлі музыкалық элементтерді төл туындыларға біріктірудің әртүрлі стратегиялары ретінде көрсетілген.

Зерттеу нәтижесінде қазіргі өзбек музыкалық мәдениеті айтарлықтай серпінді шығармашылық жүйе деп айтуға болады. Мұнда ауызша дәстүрдің кәсіби музыкасының принциптері жаңа полифониялық құрылымдарды, ноталық жазуды кеңейтуді, тембрлік шешімдерді қалыптастырады. Осылайша, бұл жұмыстың практикалық маңыздылығы зерттеуде сипатталған принциптерді композиторлық білім мен техникада, сондай-ақ орындаушылық тәжірибеде қолдануға мүмкіндік береді. Сонымен қатар, өзбек музыкалық дәстүрлерінің өзара әрекеттесу механизмдерін жаһандық контексте одан әрі зерттеу нәтижелі болмақ.

UDC 781.7
DOI 10.59850/SARYN.13.1.2025.264

Шойиста Шарафутдиновна Ганиханова
Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки и критики Государственной консерватории Узбекистана (Ташкент, Узбекистан)
ORCID ID: 0000-0003-3197-0774
email: shoyagan73@gmail.com

СТАТЬЯ

Две порождающие модели музыкальной культуры Узбекистана

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

Поступила в редакцию: 19.11.2024
Принята к публикации: 13.03.2025

© 2025 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.

Для цитирования

Ганиханова, Шойиста. «Две порождающие модели музыкальной культуры Узбекистана». *Saryn*, т. 13, № 1, 2025, с. 37–50. DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.264. (На английском)

Ключевые слова

музыкальная культура Узбекистана, две порождающие модели, профессиональная музыка устной традиции, новаторские техники, маком, музыкальные инварианты, узбекская композиторская школа.

Благодарности

Выражаю признательность рецензентам за внимательное изучение материала, ценные замечания, способствующие улучшению исследования. Особую признательность выражаю Валерии Ефимовне Недлиной за глубокое погружение в проблематику статьи и научное редактирование. Благодарю также Дамира Дуйсеновича Уразымбетова – терпеливого и профессионального редактора.

Аннотация. Две порождающие модели музыкальной культуры Узбекистана сформировались в условиях сосуществования традиционной системы, профессиональной музыки устной традиции (термин Файзуллы Кароматова) и европейского типа композиторского мышления. Опираясь на данный факт, автор в настоящем исследовании творчество современных узбекских композиторов определяет объектом, а предметом – их методы работы, сосредоточенные на взаимодействии восточной и западной музыкальных традиций. Актуальность статьи обусловлена необходимостью осмысления интеграции традиционных звуковых структур в композиторские практики, а также механизмы их трансформации. Баланс между историческим наследием и новаторскими техниками – это важное условие для современных национальных композиторских школ.

Методология исследования обеспечивается концепциями музыкальных инвариантов и порождающих систем. На основе этого анализируются структурные и композиционные принципы *макома* и *катта ашула*, а также их адаптации композиторами в симфоническом жанре. Применяются историко-стилевой и сравнительный методы.

Базисные вопросы, затрагиваемые в работе, касаются эволюции национальной узбекской композиторской школы. Первые эксперименты, начатые во второй половине XX века, характеризуются цитированием макомного материала, а также появлением более сложных форм его синтеза с западными музыкальными школами. Примеры творчества композиторов Рустама Абдуллаева, Мирсадыка Таджиева, Жахонгира Шукура демонстрируются в качестве различных стратегий интеграции традиционных музыкальных элементов в авторские произведения.

В результате проведенного исследования можно утверждать, что современная узбекская музыкальная культура представляет собой достаточно динамичную креативную систему, где принципы профессиональной музыки устной традиции формируют новые полифонические структуры, расширение нотации, тембровые решения. Таким образом, практическая значимость настоящей работы позволит применять описанные в исследовании принципы в композиторском образовании и технике, а также в исполнительской практике. Помимо этого, продуктивно будет и дальнейшее изучение механизмов взаимодействия узбекских музыкальных традиций в глобальном контексте.

In the last decade, the problem of the invariant has been comprehensively studied in musicology, especially in Russian-speaking environment. Of the two fundamental questions of music analysis – how is it done and why? – studies of invariants primarily address the first question, but also lead to highly significant existential art problems: the continuity of generations of musicians, the interaction of traditions and styles, interpretation and musical content, and so on. These problems are particularly pronounced in those traditions and styles where two or more invariants interact, including almost all national schools of composition. Moreover, the further apart the genetically generating models are, the more complex and dialectical their interaction becomes in compositional creativity. The work of contemporary Uzbek composers serves as an example of a multi-layered interaction of invariants from Western and Eastern traditions, built on non-linear connections.

Before we turn directly to music, it is necessary to build into the methodology of our analysis an understanding of invariants and their functioning in musical art. It is quite indicative that the musicologist Firuz Ulmasov put forward his definition of an invariant to the title of an article devoted to the results of a recent conference – "the principle of modeling the musical process" (Ulmasov 30). Consequently, a generative model is a certain plan or sum of vectors that direct compositional thinking. Discussing musical thinking in general and its function of creating music in particular, Mark Aranovsky formulates the concept of a "generative system" – interconnected principles of pitch and temporal organization that form a style. At the heart of his reasoning stands the major-minor system of functional harmony and the related "principles of constructing the 'horizontal', that is, the temporal unfolding of the text" (Aranovsky, *Thinking, Language, Semantics* 94). Of course, the generative system of endogenous traditions of Central Asia, including Uzbek, differs significantly from the homophonic-harmonic style of classical-romantic music, but for our approach it is essential that the sum of the principles of any musical generative system regulates pitch and time relations and processes. According to M. Aranovsky, all elements or "operands" of the system (including mode, rhythm, form, texture, instrumentation, and agogics) are united by a "complex picture of multiple relations" in which "each tier is essentially complex" (Aranovsky, *Music. Mind. Life* 111). Accordingly, the musical process that unfolds the principles of the system is very complex and multi-layered.

In Uzbek musicology, an approach has been developed to assess the modern national school of composition as a separate tradition: "One Culture – Two Traditions." That's how Natalia Yanov-Yanovskaya titled one of her iconic works (Yanov-Yanovskaya, *Maqom Traditions* 213). It is customary to associate all the traditions that form the system of Uzbek traditional music[3] with a monodic type of thinking, and the compositional school with polyphony. Summarizing the diverse musical and cultural traditions (a term by Jivani Mikhailov), Violetta Yunussova proposes a systematization of compositional thinking in two types of composition: traditional and European-oriented (Yunussova 539). The latter,

3 This, in addition to ritual folklore and various regional song folklore traditions, is undoubtedly the art of *maqom*, represented by four regional types: *Bukhara Shashmaqom*; *Khorezm maqom*, also called "six and a half *maqoms*" (*olti yarim maqom*) or *dutar maqoms*; *Ferghana-Tashkent maqoms*; *Uzbek Shashmaqom*, representing a kind of generalizing branch that arose thanks to the activities of Yunus Rajabi.

although it rejects the oral and anonymous (or pseudo-anonymous) nature of creativity, often incorporates such an essential feature of traditional composition as a fundamental reliance on regional forms of music-making and the instruments associated with it.

As in many other Central Asian republics, the formation of a national compositional school in Uzbekistan, especially in the late Soviet period (approximately since the late 1960s), is associated with reliance on compositional principles not of folklore, but of the classical traditions of *maqom*, that is, professional music of the oral tradition[4]. N. Yanov-Yanovskaya draws attention to the importance of the principles and patterns of *maqom* art in the development of the symphonic genre in Uzbekistan, observed since the late 1960s, and as early as 1975 introduces the concept of "*maqom* symphonism" (Yanov-Yanovskaya, *Maqom Traditions*). It emphasizes the fundamental difference between a whole spectrum of techniques of thematic development, its temporal unfolding, and textural realization, when compared to European symphonic thinking. These distinct approaches generate unique types of polyphonic texture, which, while bearing some resemblance to imitative and contrasting polyphony in European music, are ultimately dissimilar. Musicologists of Uzbekistan, actively operating with the concepts of monody and polyphony, also offer the definitions of "polymonody"[5] and "monodic polyphony" as 'working' terms (Yanov-Yanovskaya, *The Wealth of Diversity* 7).

Scholar Marina Drozhzhina identifies the prerequisites for polyphonic thinking in traditional monodic music, which she differentiates "into internal ones, associated with the modal intonation, metro-rhythmic, structural-melodic organization of monody, and external (textural), associated primarily with performance practice (various types of ensemble music-making, sound production techniques on plucked string instruments, etc.)" (Drozhzhina 133). Essentially, composers revealed aspects inherent in the generative system of *maqom*, but previously unrealized in the practice of traditional music-making.

These processes can be compared with the development of compositional thinking in neighboring Kazakhstan. As early as the 1930s, Boris Asafyev wrote to the researcher of Kazakh music Alexander Zatayevich about the great symphonic potential inherent in dombra miniatures known as *kuis* (Asafyev). Since the 1950s, composers began actively searching for ways to symphonize *kui*. Although the concept of "*kui* symphonism" sometimes appears in the works of Kazakh musicologists, it has not gained widespread acceptance in contemporary practice. Marlena Kokisheva classifies the the genre of symphonic *kui*, which was formed in the early 1960s and is still quite popular among composers, as a form of proto-symphonism. She further identifies this genre as a fusion of three distinct genre models: symphonism, concert characteristics, and *kui*-related elements (Kokisheva 22). However, only the latter remains an obligatory criterion, manifesting in unique formal structures, thematic development, and textural approaches.

The formation of a new genre does not yet reflect the completion of the creative method. The search for a synthesis of generative models from European and traditional music did not yield immediate results. For instance, conductor Zakhid Khaknazarov, while giving a generally positive assessment of the symphonic expolorations of Uzbek composers in the 1970s, believed that at times

4 A term introduced by Faizulla Karomatov and Tamara Vyzgo.

5 A term by Tukhtasin Gafurbekov.

they only "develop thematic material from *maqoms* in symphonic form" (Khaknazarov 14). It seems that Z. Khaknazarov was partly right, because at that time most composers tried to transfer some part of a *maqom* to the symphonic score as an integral phenomenon of traditional art. Indeed, this does not yet give grounds to speak of a *maqom* symphony. At the same time, in M. Tadjieyv's symphonies, the reliance on *maqom* form-building is increasing – the isolation of the culminating sections (in *auj*[6] *maqoms*), the division of the melodic structure, and the introduction of new material (in *maqom* – the emergence of a new part). The acutely conflicting dramaturgy associated with the change of tempo in the development parts can also be correlated with the principles of *maqom* thinking, where *ufar*[7] serves as a reinterpretation of the previous *shu'be*[8] at a faster tempo.

Thus, the initial stage of mastering traditional compositional thinking, along with its generative models, is associated with experiments in the field of form-building and dramaturgy, which, on the one hand, differ from typical European principles, and, on the other, intersect with them. The subsequent adaptation of the traditional composition was aimed at developing new, organically appropriate types of polyphonic texture. For instance, composer R. Abdullayev, focusing on the style of D. Shostakovich, relies on the melody of the Khorezm *bakhshi*[9] in his *Polyphonic Symphony for String Orchestra* (1977). Its texture is a complex polyphonic structure, based on the national-traditional monodic modal-harmonic unfolding. This principle proved to be quite stable, which speaks to its artistic value and rightness. For example, R. Abdullayev develops it further in the cycle *24 Fugues* (2010).

Experiments in the field of writing and musical composition are continued in the direction of compositional technique. For many composers of the 1970s and later, familiarity with the techniques of the European avant-garde opened new horizons for experimentation. As early as the 1960s, Albert Malakhov realized the idea of synthesizing serial technique, introducing its orchestral texture not by a rational method, but through the meditativeness inherent in *maqom* art. His "experience in applied genres led to the formation in the Uzbek school of composition of a distinctive national style and artistic language, stylistics, and innovations in the field of rhythm, texture, harmony" (Ganikhanova 189). The comparison of generative models is possible not only synthetically (simultaneously), but also analytically (diachronically). For example, Boris Gienko, in his *Fifth Symphony* (1973), uses the principle of genre modifications, contrasting the monodic recitativeness of the main part with the ariosity of the homophonic-harmonic style in the second.

Mastering the norms of traditional composition naturally continues at smaller compositional levels: intonation-rhythmic and timbre-sound. Such 'immersion' into the compositional norms of *maqom* undoubtedly brings composer's work closer to it. Criticizing the sociological determinism of genre typology, accepted

6 The culminating point of a music piece. Source: Radjabov, Iskhok. *Makomlar [Maqoms]*. Tashkent, Sanat, 2006, p. 32. (In Uzbek)

7 A vocal piece of a dance character from the *Shashmaqom* cycle. Source: Abdullayev, Rustam. *Osnovy uzbekskoi traditsionnoi muzyki [Fundamentals of Uzbek Traditional Music]*. Tashkent, Musika, 2022. (In Russian)

8 A vocal composition of the *Shashmaqom maqom* cycle. Source: Abdullayev, Rustam. *Osnovy uzbekskoi traditsionnoi muzyki [Fundamentals of Uzbek Traditional Music]*. Tashkent, Musika, 2022. (In Russian)

9 A folk singer and performer in the culture of the Turkic peoples. Their art was associated with the traditions of shamanism, as it was believed that with the help of music, *bakhshi* could cure diseases.

in the early stages of Soviet musicology, Izaly Zemtsovsky draws special attention to the fact that genre in folklore is conditioned and manifested through specific intonation-rhythmic stereotypes, which he calls melodic types: "Only those models of genre that are concretized at the level of a certain melodic type or a certain 'family' of melodic types are truly generative" (Zemtsovsky 63). Foreign researchers Peter Boot, Anja Volk and W. Bas de Haas come to a similar idea, having identified classes of Danish folk songs related to genres through statistical analysis of 360 samples (Boot, et al.). In composer creativity, the melodic types of *maqom* manifest not in direct quoting, but in the free manipulation of them as their own material.

A striking example of immersion in tradition is the work of the young Uzbek composer Jahongir Shukur (b. 1981). Being one of the founders of the *Omnibus* ensemble and the artistic movement associated with it, he gravitates toward a kind of 'scientific approach' to creating compositions in line with the contemporary artistic Western European trends. In his works one can find examples of the manifestation of generative models of traditional composition both at the intonation-rhythmic and timbre-sound levels. The scientific nature of his approach is manifested not so much intuitively, but in conscious mastering of melodic types. For example, the *Omnibus Laboratorium* website provides ornaments and strokes of outstanding *maqom* musicians, Turgun Alimatov in particular, and their transformations in the interpretation of Sofiya Levchenko (see Fig. 1).

Fig. 1. QR for Sofiya Levchenko's performance of J. Shukur's *Three Miniatures for Violin Solo*. YouTube, uploaded by Academy of Contemporary Music Omnibus, 10 December 2021, youtu.be/keWC2tcna7k. Accessed 20 October 2024.

In *Three Miniatures for Violin* by J. Shukur, *maqom* melodic types are presented within the context of "musical time compression" (Aranovsky, *Thinking, Language, Semantics* 155). The composer frequently uses the ornaments of the outstanding bastakor[10] and musician of Uzbekistan, Turgun Alimatov. At the same time, the characteristics of performing style, demonstrated by the traditional musician at the level of distinctive sound production and intonation techniques, are transferred to the composer's score in precise fixation as microtemperamental melodic elements (ex 1).



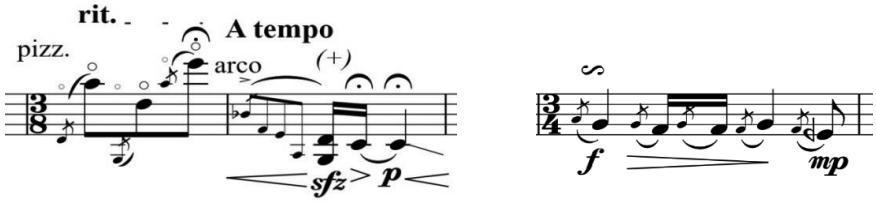
Ex. 1: Examples of concrete implementation of *maqom* melodic types.

Source: Jahongir Shukur. *Three Miniatures for Violin*. Composer's manuscript. 2021.

For such a fixation of the most subtle microintonation techniques, J. Shukur uses the techniques of extended notation, which

10 *Bastakor* (from Tajik 'basta' – to connect, and 'kor' – work) was initially used to denote the creator of a musical work, that is, a composer. However, in musicology of the 21st century in Uzbekistan, the two concepts are clearly distinguished: *bastakor* is usually applied to musicians composing works based on traditional melodies, while *composer* is used in the European sense of the word.

he explains as follows: "If we take into account that each step is 100 cents, special quarter-flats denote sounds that are 50 cents apart from the neighboring ones. That is, the second step seems to slide to the first, the sixth to the fifth, and so on. All sounds are performed with a sliding motion to the main tone, and the sound can also slide from the main tone to another." Such modal organization under conditions of uneven temperament and its associated performance techniques (microglissandi) are characteristic of the traditional music of the Central Asian region and are often found in *Bukhara Shashmaqom* (ex 2).



Ex. 2: Examples of characteristic microintonation techniques.

Source: Jahongir Shukur. *Three Miniatures for Violin*. Composer's manuscript. 2021.

The principle of *Shashamaqom* dramaturgy became the leading one for the composer in creating the concept of form-building – a unified musical formula is enriched each time by expanding the tessitura and time compression. Written in the traditions of the European form and principles of development, J. Shukur's composition has one of the leading characteristics of *maqom* art – rich emotional and figurative content with its clearly expressed performance qualities: artistry, concert, spontaneity, immediacy, and the instantaneousness of the expressive playing element. Furthermore, the composer transfers the techniques of performance on the tanbur to the interpretation of the violinist, the so-called 'tap' – pressing the fingerboard with the left hand without using the right hand.

Ornaments transferred to the sound palette of the violin, extracted from the timbres of the *tanbur*, *doira* and *sato* (these are national instruments with completely different sound and acoustic properties), do not create an impression of foreignness. On the contrary, they sound organic. The use of European instruments 'in the role' of traditional ones is a fairly common technique among many contemporary composers, who belong to non-European cultures. Scholars Aktoty Raimkulova and Raushan Jumaniyazova refer to it as "timbre mimicry" (Raimkulova and Jumaniyazova 15). Timbre and intonation techniques in this case are quite difficult to separate. Thus, in J. Shukur's *Miniatures*, the violin, imitating the timbres of the *tanbur* and *sato*, leads a melodic line around the 'D' sound as the main tone, implementing the typical microintervallic intonations and glissandi of the traditional instrument (ex 3).

The phenomenon of the creative style of J. Shukur is marked by tendencies of interweaving the specifics of traditional music structure and performance on national instruments through the acoustic sound of European string instruments (violin, cello and double bass), and reproduces ornaments, rhythms, and embellishments of Eastern music. An equally curious example of onomatopoeia is his Aks Sado for solo cello, where the European instrument imitates the bowed Uzbek sato and gijak (Kutluchurina 93).



Ex. 3: Examples of characteristic techniques of imitation of tanbur on violin.

Source: Jahongir Shukur. *Three Miniatures for Violin*. Composer's manuscript. 2021.

Historical transformations of the creative methods of Uzbek composers indicate a certain stage-by-stage nature in the interpenetration of the generative models of European and Uzbek music. A trajectory can be traced from direct copying of *maqom* themes and form-building to the gradual integration of the principles of monody and polyphonic texture. At the present stage, the attention of composers is attracted by the regularities of *maqom* compositional thinking, manifested at the micro-level: intonation-rhythmic and timbre-sound. All this testifies to the highly ramified dialectical relations of generating models of different orders at different levels of composition, inherent in the art of *maqom* a priori and introduced into composer's creativity in increasingly complex compositional principles.

Traditional melodic types and methods of their specific unfolding in works serve as a kind of indicators of musical and cultural tradition in compositional thinking. Consequently, they require a special type of communication between the composer, performer, and listener, in which musical and cultural competencies, that is, familiarity with traditional music, play an important role. At the same time, the level of immersion in culture certainly depends on the function of musical thinking: the creator of music in such works is actually 'fused' with the tradition, the performer is required to understand the basic compositional patterns of traditional art, and for the listener it will be enough to have a general acquaintance with the perceived tradition on an intuitive and perceptual level.

The studied problem of the interaction of generative models in Uzbek music raises a number of further questions that go beyond the theory and history of music. The polycultural nature of the creative method multiplies both the musical and extra-musical meanings of a particular composition, actualizing semiotic issues. Questions of interpretation are closely related to it. For example, how should musicians who are not associated with the Uzbek tradition approach the performance of works based on *maqom* principles? The hermeneutic aspects of the problem, as well as a comparison with the practice of other national schools of composition, can become the subject of separate studies.

References

Aranovsky, Mark. *Muzyka. Myshlenie. Zhizn': stat'i, interv'yu, vospominaniya [Music. Mind. Life: Articles, Interviews, Memoirs]*. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya, 2012. (In Russian)

Aranovsky, Mark, editor and compiler. "Myshlenie, yazyk, semantika." ["Thinking, Language, Semantics."]. *Problemy muzykal'nogo myshleniya. Sbornik statei. [Problems of musical thinking. Collection of articles]*. Moscow, Muzyka, 1974, pp. 90–128. (In Russian)

Asafyev, Boris. *Pisma k Zataevichu A. V. [Letters to A. V. Zatayevich]*. Archive of the Russian National Museum of Music, Moscow. Fund 6, Inventory 214–224, Storage unit 1498. (In Russian)

Boot, Peter, et al. "Evaluating the Role of Repeated Patterns in Folk Song Classification and Compression." *Journal of New Music Research*, vol. 45, no. 3, 2016, pp. 223–238. DOI: 10.1080/09298215.2016.1208666.

Drozhzhina, Marina. *Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka. [Young National Composition Schools of the East as a Phenomenon of Musical Art of the 20th Century]*. 2005, Glinka Novosibirsk National Conservatory, Doctor of Art History thesis's abstract. (In Russian)

Ganikhanova, Shoyista. "Muzyka v kino Uzbekistana v kontekste problemy sinteza iskusstv." ["Cinema Music in Uzbekistan in the Context of the Issue of Synthesis of the Arts."] *Problemy muzykal'noi nauki*, no. 4, 2021, pp. 189–196. DOI: 10.33779/2782-3598.2021.4.189-196. (In Russian)

Khaknazarov, Zakid. "Uzbekskaya muzyka 70-kh. Razmyshleniya dirizhera." ["Uzbek Music of the 70s. Reflections of the Conductor."] *Sovetskaya muzika*, no. 5, 1981, pp. 11–14. (In Russian)

Kokisheva, Marlena. *Simfonicheskii kyui v tvorchestve sovremennykh kompozitorov Kazakhstana: genezis zhanra, tipologiya i razvitie [Symphonic Kui in the Works of Contemporary Composers of Kazakhstan: The Genesis of the Genre, Typology and Development]*. 2016, Kurmangazy National Consevatory, Almaty, PhD thesis. (In Russian)

Kutluchurina, Alina. "Zvukovoi mir Dzhakhongira Shukurova (na primere sochineniya "Aks Sado" dlya violoncheli solo." ["Sound World of Jahongir Shukurov (on the Example of the Composion "Ax Sado" for Solo Cello)."] *Problemi sovremennoy nauki i obrazovaniya*, vol. 147, no. 2, 2020, pp. 92–95. (In Russian)

Raimkulova, Aktoty, and Raushan Jumaniyazova. "Dialektika arkhaiki v sovremennom muzykal'nom iskusstve Kazakhstana v zerkale idei evraziistva (na primere violonchel'nykh sochinenii sovremennykh kompozitorov)." [Dialectics of Archaic in the Contemporary Musical Art of Kazakhstan in the Mirror of the Ideas of Eurasianism (on the Example of Cello Compositions of Contemporary Composers)."] *Muzykovedenie*, no. 8, 2018, pp. 11–20. DOI: 10.25791/musicology.08.2018.111. (In Russian)

Shukur, Jahongir. Speech at a master class within the *Omnibus Laboratorium* project. The State Conservatory of Uzbekistan, June 2021, Tashkent.

Ulmasov, Firuz. "Ob invariante kak printsipe modelirovaniya muzykal'nogo protsessa." ["On the Invariant as a Principle of Modeling the Musical Process."] *Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost'*, no. 3, 2024, pp. 30–45. DOI: 10.26176/MAETAM.2024.16.3.002. (In Russian)

Yanov-Yanovskaya, Natalia. "Bogatstvo mnogoobraziya." ["The Wealth of Diversity."] *Uzbekskaya muzika i XX vek [Uzbek Music and the 20th Century]*. Tashkent, 2007, p. 7. (In Russian)

Yanov-Yanovskaya, Natalia. "Makomnye traditsii v uzbekskoi simfonicheskoi muzyke." ["Maqom Traditions in Uzbek Symphonic Music."] *Maqoms, Mughams, and Modern Compositional Art*, proceedings of the Inter-republican Scientific and Theoretical conference. Edited by D. Rashidova, Tashkent, Publishing House of Literature and Art, 1978, pp. 172–189. (In Russian)

Yanov-Yanovskaya, Natalia. "Odna kul'tura – dve traditsii." ["One Culture – Two Traditions."] *Uzbekskaya muzika i XX vek [Uzbek Music and the 20th Century]*. Tashkent, 2007, pp. 213–230. (In Russian)

Yunussova, Violetta. "Aziya i Severnaya Afrika XX veka." ["Asia and North Africa of the 20th Century."] *Istoriya zarubejnoy muziki. XX vek [The History of Foreign Music. 20th Century]*, edited by Natalya Gavrilova. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya, 2005, pp. 518–576. (In Russian)

Zemtsovsky, Izaly. "K teorii zhanra v fol'klore." ["Towards the Theory of Genre in Folklore."] *Sovetskaya muzika*, vol. 533, no. 4, 1983, pp. 61–65. (In Russian)

UDC 72.035.5
DOI 10.59850/SARYN.13.1.2025.262

Михаил Владимирович Овчинников
Заместитель директора по научной работе
Государственного музея искусств Узбекистана
(Ташкент, Узбекистан)
ORCID ID: 0000-0002-6058-5771
email: mkhlvchnnkv@gmail.com

СТАТЬЯ

Дворец великого князя Николая Константиновича: история строительства, особенности планировки и стилистики

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

Поступила в редакцию: 04.01.2025
Принята к публикации: 09.03.2025

© 2025 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.

Для цитирования

Овчинников, Михаил. «Дворец великого князя Николая Константиновича: история строительства, особенности планировки и стилистики». *Saryn*, т. 13, № 1, 2025, с. 51–81. DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.262.

Ключевые слова

дворец, великий князь Николай Константинович, Ташкент, Туркестан, стилистика здания, интерьер, архитектурный памятник.

Аннотация. Настоящая статья посвящена истории строительства, а также особенностям планировки и стилистики ташкентского дворца великого князя Николая Константиновича. Дворец, построенный для него в столице Туркестана, сохранился до наших дней и сегодня является одним из интереснейших памятников архитектуры Ташкента. В силу того, что великий князь жил в Туркестане под постоянным надзором специальных органов опеки и многие дела его были засекречены, некоторые аспекты его жизни до сих пор остаются малоизученными. Сказанное в полной мере относится к его ташкентскому дворцу. До сих пор исследователи расходятся во мнениях относительно времени его строительства, авторства его архитектурного проекта, его стилистической характеристики. Планировка дворца, исторический облик его интерьеров и функционал помещений изучены еще в меньшей степени. В статье вводится в научный оборот ряд архивных документов из государственных архивов Узбекистана и России, позволяющих ответить на часть этих вопросов и дать ключ к пониманию других. Процесс согласования и даты строительства, равно как и автор первого проекта дворца, раскрываются в переписке опеки над великим князем и в его собственных письмах. Анализ исходного проекта дворца и творческого метода его автора, а также использованных им в процессе проектирования изданий по архитектуре позволяют сделать ряд выводов о стилистике здания, о функционале и облике его наиболее ярких интерьеров. Статья суммирует результаты первой стадии продолжающегося исследования дворца как исторического и архитектурного памятника.

UDC 72.035.5
DOI 10.59850/SARYN.13.1.2025.262

Михаил Владимирович Овчинников
Өзбекстан мемлекеттік өнер мұражайы директорының ғылыми жұмыс жөніндегі орынбасары (Ташкент, Өзбекстан)
ORCID ID: 0000-0002-6058-5771
email: mkhlvchnnkv@gmail.com

МАҚАЛА

Ұлы князь Николай Константиновичтің сарайы: құрылыс тарихы, жоспарлау және стилистика ерекшеліктері

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

Редакцияға түсті: 04.01.2025
Басылымға қабылданды: 09.03.2025

© 2025 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.

Дәйексөз үшін

Овчинников, Михаил. «Ұлы князь Николай Константиновичтің сарайы: құрылыс тарихы, жоспарлау және стилистика ерекшеліктері». *Saryn*, т. 13, № 1, 2025, 51–81 б. DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.262. (орысша)

Тірек сөздер

сарай, ұлы князь Николай Константинович, Ташкент, Түркістан, ғимараттың стилистикасы, интерьер, сәулет ескерткіші.

Аңдатпа. Бұл мақала ұлы князь Николай Константиновичтің Ташкент сарайының құрылыс тарихына, сондай-ақ орналасуы мен стилистикасының ерекшеліктеріне арналған. Князь үшін Түркістан астанасында салынған сарай бүгінгі күнге дейін сақталған және Ташкенттің ең қызықты сәулет ескерткіштерінің бірі болып табылады. Ұлы князь Түркістанда ерекше қорғаншылық органдардың тұрақты бақылауында болуы және оның көптеген істері құпия болғандықтан, оның өмірінің кейбір тұстары әлі күнге дейін жете зерттелмеген. Жоғарыда айтылғандар оның Ташкент сарайына толығымен қатысты. Осы уақытқа дейін зерттеушілер оның салынған уақыты, архитектуралық жобаның авторы және стилистикалық сипаттамалары туралы келіспейді. Сарайдың орналасуы, оның интерьерінің тарихи келбеті және үй-жайлардың функционалдығы одан да аз зерттелген. Мақалада Өзбекстан мен Ресейдің мемлекеттік мұрағаттарынан алынған бірқатар мұрағат құжаттары ғылыми айналымға енгізілген, олар осы сұрақтардың кейбіріне жауап беруге және басқаларын түсінуге мүмкіндік береді. Бекіту үдерісі мен құрылыс мерзімі, сондай-ақ сарайдың бірінші жобасының авторы ұлы князьдің қамқорлығы туралы хаттарында және оның жеке хаттарында көрсетілген. Сарайдың түпнұсқа жобасын және оның авторының шығармашылық әдісін, сондай-ақ жобалау үдерісінде пайдаланған сәулет басылымдарын талдау ғимараттың стилистикасы, оның ең көрнекті интерьерлерінің функционалдығы мен сыртқы түрі туралы бірқатар қорытындылар жасауға мүмкіндік береді. Мақалада сарайды тарихи-сәулет ескерткіші ретіндегі жүргізіліп жатқан зерттеудің бірінші кезеңінің нәтижелері жинақталған.

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

No. 1. 2025 Saryn

UDC 72.035.5
DOI 10.59850/SARYN.13.1.2025.262

Mikhail Ovchinnikov
Deputy Director for Research, State Museum of Arts of Uzbekistan (Tashkent, Uzbekistan)
ORCID ID: 0000-0002-6058-5771
email: mkhlvchnnkv@gmail.com

ARTICLE

The Palace of Grand Duke Nikolai Konstantinovich: History, Planning, and Stylistic Features

The author has reviewed and approved the final manuscript and affirms that there is no conflict of interest.

Received by editorial: 04.01.2025
Accepted to publish: 09.03.2025

© 2025 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.

Cite Ovchinnikov, Mikhail. "The Palace of Grand Duke Nikolai Konstantinovich: History, Planning, and Stylistic Features." *Saryn*, vol. 13, no. 1, 2025, pp. 51–81. DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.262. (In Russian)

Keywords palace, Grand Duke Nikolai Konstantinovich, Tashkent, Turkestan, style of the building, interior, architectural monument.

Abstract. This article focuses on the history of construction, planning, and stylistic features of the Tashkent palace of Grand Duke Nikolai Konstantinovich (1850–1918). Nikolay Konstantinovich was exiled to Turkestan in 1881 and resided in Tashkent until his death in 1918 (with the exception of 1901–1906, when he was removed from the region for five years due to his scandalous "secret wedding"). The palace, built for him in the capital of Turkestan, has survived to this day and is now considered to be the one of Tashkent's significant architectural monuments. Due to the fact that the Grand Duke lived in Turkestan under the constant surveillance, and many of his affairs were highly classified, some aspects of his life still remain unresearched. This also applies to his Tashkent palace. Researchers still disagree on its construction date, the authorship of its architectural design, and its stylistic characteristics. The layout of the palace, the historical appearance of its interiors and the functionality of the rooms have been studied even less. The article introduces a number of archival documents from the state archives of Uzbekistan and Russia into scientific circulation, allowing us to answer some of these questions and provide a key to understanding others. Correspondence between the Grand Duke's guardians and his own letters reveal the approval process, construction dates, and the author of the palace's initial design. An analysis of the original architectural project, creative method of the author, as well as the architectural publications used by him in the design process, allow us to draw a number of conclusions about the style of the building, the functionality and appearance of its most notable interiors. The article summarizes the initial results of the ongoing research of the palace as a historical and architectural monument.

Дворец великого князя Николая Константиновича в Ташкенте (см. рис. 1) является интереснейшим памятником архитектуры, чья высокая историко-культурная значимость определяется как личностью владевшего им великого князя, так и уникальностью данного здания в контексте архитектурного наследия Ташкента и Центральной Азии в целом.



Рис. 1. Дворец великого князя Николая Константиновича в Ташкенте. Источник: Открытое письмо, изданное в 1906–1917 гг., воспроизводящее фотографию того же периода, mytashkent.uz/2018/02/17/rezidentsiya-knyazya/. Дата доступа 1 марта 2025.

Между тем приходится отметить, что научные исследования, затрагивающие историю главной ташкентской резиденции великого князя, до сих пор оставляют много важных вопросов непроясненными. На то есть несколько причин. Во-первых, среди дел великого князя, хранящихся в фондах государственных архивов Узбекистана и России, по сей день не была обнаружена документация по строительству дворца. Во-вторых, в отличие от прочих великокняжеских резиденций, дворец Николая Константиновича не стал фигурантом модных журналов и архитектурных сборников конца XIX – начала XX века, что наверняка бы произошло, если бы имперская власть не ограждала опального великого князя от общественного внимания и публичности. Если же говорить о советском периоде, то нет нужды напоминать, как долго искусство и архитектура периода историзма и эклектики считались упадочными и не заслуживающими внимания.

Если опустить различные краткие упоминания дворца в мемуарах, публицистике и справочной литературе, сделав лишь исключение для воспоминаний такого авторитетного знатока культуры Узбекистана, как М. Е. Массон (Массон), то основными исследованиями XX века, в которых дворец фигурирует в историко-архитектурном контексте, являются диссертация Г. Н. Чаброва «Очерк истории планировки и строительства русских городов Туркестана – колонии» (Чабров) и монография В. А. Нильсена «У истоков современного градостроительства

Узбекистана» (Нильсен). Единственное же комплексное научное исследование дворца в XX веке, включающее и историко-архивные, и натурные исследования, было проведено специалистами Узбекского научно-исследовательского и проектно-изыскательского института консервации и реставрации памятников культуры (УзНИПИ) в 1979–1980 гг. (Исследования). В XXI веке были опубликованы тексты Э. Г. Жданова, посвященные «туркестанскому Бенуа» (так автор называл архитектора А. Л. Бенуа, работавшего в Туркестане) (Жданов); появились статьи Г. Р. Асатовой (Асатова), Т. Ф. Жуковой (Жукова), Т. В. Котюковой и А. В. Махкамова (Котюкова и Махкамов), З. М. Сулеймановой (Сулейманова). Ташкентский дворец также упоминается в статьях О. К. Баженовой (Баженова) и О. Ю. Удовенко (Удовенко), посвященных коллекции предметов искусства и утвари, собранной великим князем.

Надо сказать, что среди вышеперечисленных авторов имеются расхождения даже по таким основополагающим сведениям, как время строительства дворца и авторство его архитектурных решений. Так, Чабров датирует строительство дворца концом 1870-х гг., Асатова – 1883 г., Нильсен – 1889–1890 гг., Котюкова и Махкамов – 1889–1891 гг., авторы историко-архивного исследования УзНИПИ склоняются к широкой датировке – 1883–1893 гг. Вопрос с авторством проекта дворца также следует признать нерешенным. Массон и Чабров считают автором проекта В. С. Гейнцельмана; Нильсен, Асатова, Жукова – А. Л. Бенуа, при этом уточняется, что Бенуа был автором проекта, а Гейнцельман руководил строительством; Жданов считает их «соавторами на всех стадиях – от проектирования дворца до окончания строительства» и т. д. Также впечатляющими выглядят расхождения в определении стилистики дворца: «несколько претенциозная архитектура... напоминающая "охотничий замок" в лесу» (Массон), «эклектика с элементами будущего кирпичного стиля» (Чабров), «архитектурное решение в несколько романтическом духе, с использованием форм романо-византийского характера» (Нильсен), «стиль модерн» (Асатова). Наконец, Жукова причисляет дворец к стилизаторской архитектуре (т. е. архитектуре историзма – *О. М.*). Заметим, что хорошим подспорьем в определении стилистики дворца послужило бы описание его исторических интерьеров, однако в этом направлении было сделано явно недостаточно.

Еще раз подчеркнем, что причины вышеуказанных расхождений и неопределенностей очевидны – переписка и проектная документация по дворцу до сих пор не были обнаружены, фотографий дворца, по которым можно было бы установить исторический облик его интерьеров, найдено крайне мало. Наконец, задача комплексного изучения дворца как историко-культурного памятника была сформулирована государственными органами Республики Узбекистан всего несколько лет назад в связи с его предстоящей реставрацией и приспособлением к использованию в качестве музея, посвященного великому князю Николаю Константиновичу и тому культурному наследию, которое он оставил Узбекистану.

В настоящей статье вводится в научный оборот ряд архивных документов из Российского государственного исторического архива (РГИА) и Центрального государственного архива Республики Узбекистан (ЦГА РУз), проливающих свет на историю строительства великокняжеского дворца: переписка туркестанского генерал-губернатора Н. О. Розенбаха с опекой над личностью и имуществом

Николая Константиновича, переписка самого великого князя по данному вопросу, проект дворца, составленный В. С. Гейнцельманом по заданию Н. О. Розенбаха, всеподданнейший доклад министра внутренних дел по вопросу строительства дворца, согласованный императором Александром III, доклады Гейнцельмана генерал-губернатору А. Б. Вревскому и т. д. На основе данных документов делаются выводы о датировке строительства дворца и авторстве его архитектурных решений, описывается творческий метод Гейнцельмана, позволяющий выявить прямые связи предложенных им решений с другими памятниками архитектуры русского историзма.

Прежде чем перейти к основной части статьи, необходимо сказать, что огромный вклад в комплексное понимание истории жизни Николая Константиновича, и в частности – особенностей его пребывания в Туркестане, внесла Т. А. Лобашкова, опубликовавшая огромный массив архивных документов из Государственного архива Российской Федерации (ГАРФ), которого хватило на восемь объемных томов (*Великий князь Николай Константинович*). Надо сказать, что сведений, напрямую касающихся дворца, в этих документах можно найти совсем немного, однако они позволяют понять, как именно велись дела Николая Константиновича после официального признания его душевнобольным и высылки из Санкт-Петербурга. Понимание логики принятия решений и делопроизводства, связанных с великим князем и его имуществом, оказали большую помощь в поиске информации по его дворцу.

Великий князь Николай Константинович (1850–1918) – племянник императора Александра II, старший сын его младшего брата, великого князя Константина Николаевича. Никола (так Николая Константиновича звали в семье) с юных лет проявлял себя как деятельный и разносторонне одаренный человек. В юности он вложил много энергии и собственных средств в благоустройство принадлежавшего его семье Павловска. В 1871 году он окончил с серебряной медалью Николаевскую академию Генерального штаба, а в 1873 – принял участие в Хивинском походе и был награжден орденом Святого Владимира. Жизнь молодого великого князя была в одночасье разрушена тяжелым проступком: в апреле 1874 года он был уличен в краже бриллиантов с оклада венчальной иконы, принадлежавшей его матери. Александр II принял решение не предавать племянника суду. Вместо этого Николай Константинович был объявлен «страдающим расстройством умственных способностей» и неспособным «сознательно располагать своими действиями». Над его личностью и имуществом была учреждена опека в лице его отца, и он был выслан из Санкт-Петербурга. В 1881 году Николая Константиновича определили на постоянное место жительства в Туркестан, где ему суждено было прожить до своей смерти в 1918 году. Все эти годы он жил либо в Ташкенте, либо в Голодной степи, где руководил ирригационными работами (за исключением 1901–1906 гг., когда его удалили из края на пять лет в связи со скандальным тайным венчанием с гимназисткой Валерией Хмельницкой). В Ташкенте он владел несколькими домами и земельными участками, однако его главной резиденцией в столице Туркестана был, несомненно, дворец, который сохранился до наших дней.

Отправной точкой в истории строительства дворца можно считать письмо от 14 марта 1887 года туркестанского генерал-губернатора Н. О. Розенбаха

П. Е. Кеппену, управляющему придворной конторой великого князя Константина Николаевича, отца и опекуна Николая Константиновича, в котором он сообщает, что «Великий Князь Николай Константинович заявил мне о желании своем построить для себя в Ташкенте новый дом на избранном Его Высочеством участке земли, в центре города, по Соборной улице». Данное письмо позволяет установить, когда начался процесс обсуждения строительства, а также выявить автора исходного архитектурного проекта. Розенбах пишет, что он «предложил Ташкентскому Городскому Голове оценить избранный для постройки участок, а Инженеру Гейнцельману составить проект дома и приблизительные технические соображения стоимости работ» (*Письмо от 14 марта 1887 года*). Проект и приблизительная смета прилагались к письму. Таким образом, именно В. С. Гейнцельман, служивший в то время чиновником особых поручений по строительной части при туркестанском генерал-губернаторе, был автором проекта дворца. Составленный им проект был направлен в Санкт-Петербург для согласования во всех высоких инстанциях и был, как мы увидим далее, согласован лично императором Александром III, а следовательно, должен был стать основой при подготовке строительной документации.

Кеппен доложил о письме губернатора великому князю Константину Николаевичу, предложив также двухгодичный план финансирования строительства, что позволяло покрыть все расходы за счет средств, ежегодно выделяемых Департаментом Уделов на содержание Николая Константиновича. Глава опеки поставил свою резолюцию на докладной записке Кеппена: «Против этого предложения ничего не имею» (*Докладная записка*).

Столь важное мероприятие, как строительство новой резиденции для ссыльного великого князя, несомненно выбивалось из ряда его повседневных дел, поэтому следующим шагом в его реализации было получение «Высочайшего соизволения», то есть личного разрешения императора. Для этого требовалось, чтобы министр внутренних дел представил государю соответствующий доклад. За этим в Министерство внутренних дел обратился генерал-губернатор Розенбах. В его письме министру внутренних дел Д. А. Толстому, датированном 18 августа 1887 года, он сообщал, что опека выразила свое согласие на постройку дворца и выделение на это необходимой суммы, и просил министра обратиться к императору за Высочайшим соизволением на строительство (*Письмо от 18 августа 1887 г.*). К своему письму генерал-губернатор прилагал проект дворца, составленный Гейнцельманом.

1 октября 1887 г. «всеподданнейший доклад» министра внутренних дел по данному вопросу, а также копия, снятая с проекта Гейнцельмана, были отправлены на согласование Александру III, который в тот момент находился в Дании в замке Фреденсборг. 5 октября доклад был представлен императору и он собственной рукой поставил на нем резолюцию «хорошо» (*Всеподданнейший доклад*). С этого момента началось оформление доверенностей на приобретение для великого князя земельного участка, перевод в ташкентское отделение Государственного банка денег и т. д.

Все эти согласовательные процедуры занимали значительное время. С момента отправки первого письма Розенбаха Кеппену и до получения Высочайшего

соизволения на постройку дворца прошло полгода. Приобретение выбранного великим князем участка земли, принадлежавшего купцу Пупышеву, состоялось только в апреле 1888 года. Затем Николай Константинович пожелал приобрести еще два соседних участка стоимостью 18 тысяч рублей, дабы довести общую площадь своего участка до 3500 квадратных саженей (*Письмо от 23 июля 1888 г.*). По этому вопросу летом 1888 года вновь последовала переписка генерал-губернатора с опекой, оформление доверенностей на сделки в Ташкенте и т. д. В итоге соседние участки, принадлежавшие отставному полковнику Маеву и Средне-Азиатскому Коммерческому банку, были приобретены в октябре 1888 года (*Отчет*).

Пока шли вышеописанные процессы, к строительству дворца не приступали. 22 ноября 1888 года Николай Константинович написал письмо своей матери, великой княгине Александре Иосифовне, в котором, в частности, сообщил о своем желании построить часовню «в память чудесного избавления Царской Семьи», т. е. в память спасения семьи Александра III при крушении императорского поезда у станции Борки 17 октября 1888 года. Строить часовню великий князь предполагал «на новом моем месте против Иосифо-Георгиевской Церкви, где *будет строиться* (курсив мой – *О. М.*) для меня дом» (*Письмо от 22 ноября 1888 г.*). Эти слова подтверждают то, что в конце 1888 года земля под дворец была уже куплена (участок Пупышева находился напротив Иосифо-Георгиевской церкви, на противоположной ей стороне Соборной улицы), но строительные работы еще не начинались.

На сегодняшний день рабочая документация по строительству дворца не найдена, и потому даты начала и окончания строительных работ можно назвать лишь приблизительно. Тем не менее на основе обнаруженных документов можно точно сказать, что они начались не раньше конца 1888 года (учитывая зимний период, можно предположить, что не раньше весны 1889 года), а закончились на рубеже 1890 и 1891 гг. В. С. Гейнцельман в одном из цитируемых ниже докладов генерал-губернатору (от 1 ноября 1890 года) писал о дворце великого князя как о «строящемся», а в другом (от 15 мая 1893 года) – как о «выстроенном 3 года назад». Еще одно любопытное свидетельство содержится в прошении, написанном на имя матери Николая Константиновича великой княгини Александры Иосифовны отставным унтер-офицером Г. П. Лагутиным, служившим у великого князя в Ташкенте. Лагутин пишет, что «в 1889 и 1890 годах служил я десятником при постройке дома Его Высочества в Ташкенте, в чем и дано мне от гражданского инженера Гейнцельмана удостоверение 22 марта 1891 года» (*Прошение*). Суммируя приведенные свидетельства, можно заключить, что строительство дворца началось в первой половине 1889 года и закончилось зимой 1890–1891 гг.

Работы по строительству дворца, по решению Н. О. Розенбаха, велись подрядным способом. Подрядчиком был выбран некий М. К. Максимович, который справился с работой хорошо и в дальнейшем получил заказ на строительство церквей в поселках, образованных великим князем в Голодной степи (*Отчет*).

Проект дворца, составленный Гейнцельманом в 1887 году и согласованный Александром III, содержит рисунок главного фасада здания и парадного двора перед ним, генеральный план расположения строений и зонирования территории

на «месте Пупышева», планы помещений жилого и подвального этажей, а также боковой разрез внутренних помещений жилого этажа (*Проект дворца*) (см. рис. 2). Несмотря на то, что между этим проектом и зданием, которое было построено в 1889–1891 гг., имеются существенные отличия, он, за неимением более поздней рабочей документации, служит нам сегодня отправной точкой для понимания его стилистики, планировки и функционала помещений.

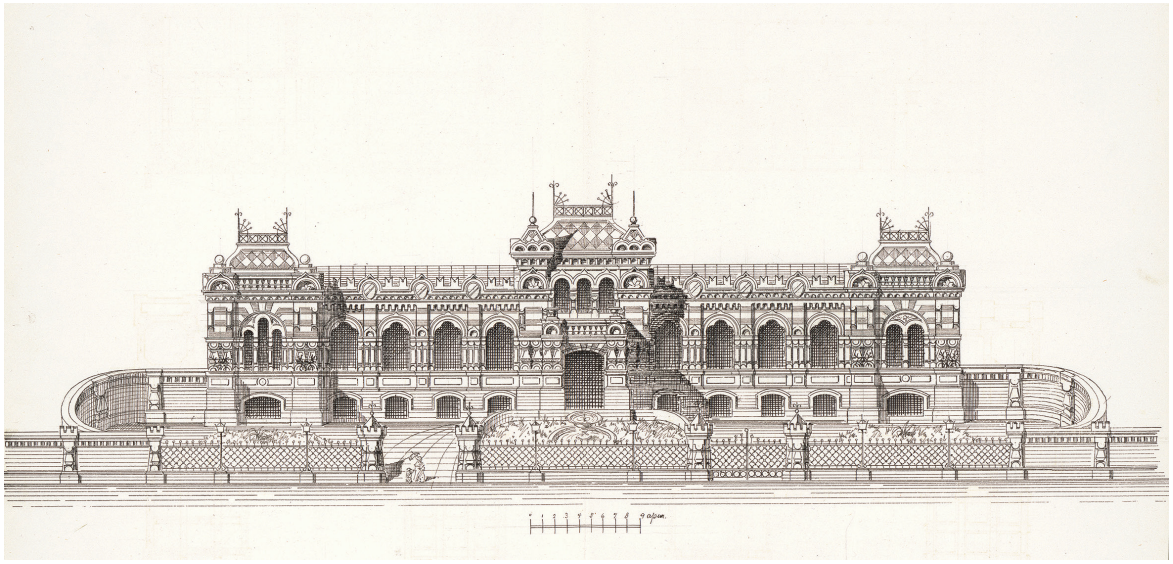


Рис. 2. Фасад дворца. Из проекта, составленного В. С. Гейнцельманом в 1887 г. Источник: РГИА, Санкт-Петербург. Фонд 1282, опись 3, дело 1025, лист 110.

Если говорить о планировке дворца и прилегающей территории, предложенной в проекте, то прежде всего бросается в глаза ее закрытость от окружающего мира (см. рис. 3). Сам дворец предлагалось строить в форме каре с открытым внутренним двориком (на плане: «открытая терраса») и обращенной к нему галереей (на плане: «крытая терраса»), чья глухая внешняя стена граничила с соседским участком. Территорию вокруг дворца предлагалось при помощи стен разделить на прямоугольные участки с различным функционалом: «парадный двор с клумбами», «хозяйский двор», «черный двор», «сад» и «купальню». Вокруг всей территории возводилась каменная и металлическая ограда.

Данная планировка невольно напоминает о той инструкции по обращению с Николаем Константиновичем, которая была прислана туркестанским властям из Санкт-Петербурга по случаю перемещения «августейшего больного» в Ташкент. Согласно этой инструкции великому князю «возбранялось всякое сношение с местными уроженцами края» и предписывалось общаться «не иначе как между лицами, известными Генерал-Губернатору» (*Проект инструкции*). Не подлежит сомнению, что Гейнцельман обсуждал планировку дворца и участка не только с их будущим владельцем, но и с генерал-губернатором Розенбахом, и последний дал архитектору определенные рекомендации.

Помещения первого этажа дворца четко делились на две половины относительно центральной оси здания. Западная половина – жилая, с личными покоями хозяина

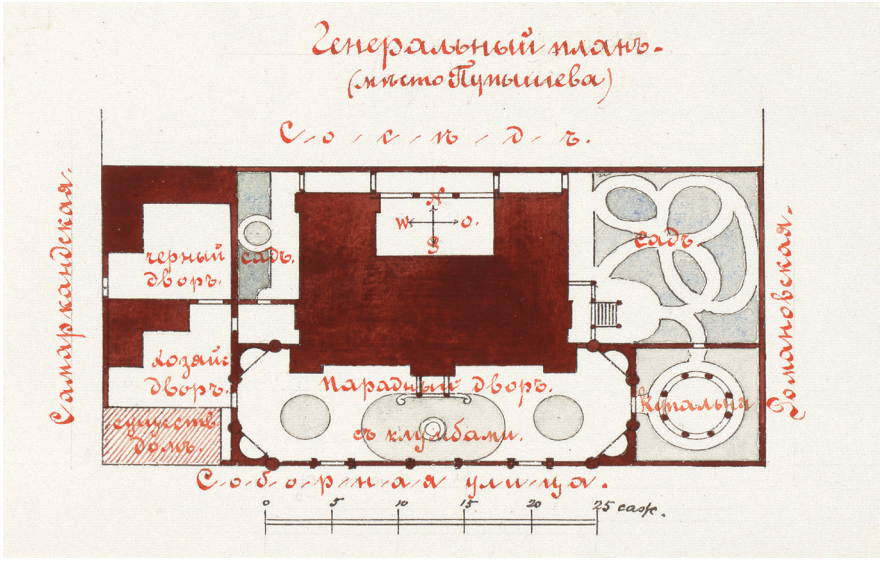


Рис. 3. Генеральный план дворца и прилегающей территории. Из проекта, составленного В. С. Гейнцельманом в 1887 г. Источник: РГИА, Санкт-Петербург. Фонд 1282, опись 3, дело, 1025, лист 110.

дворца и его супруги. Восточная – парадная, с помещениями, предназначенными для приема гостей и визитеров. В центральной части, за вестибюлем, должны были разместиться «аванзал» и «музей» – кульминация парадных интерьеров, «сердце» дворца (см. рис. 4).

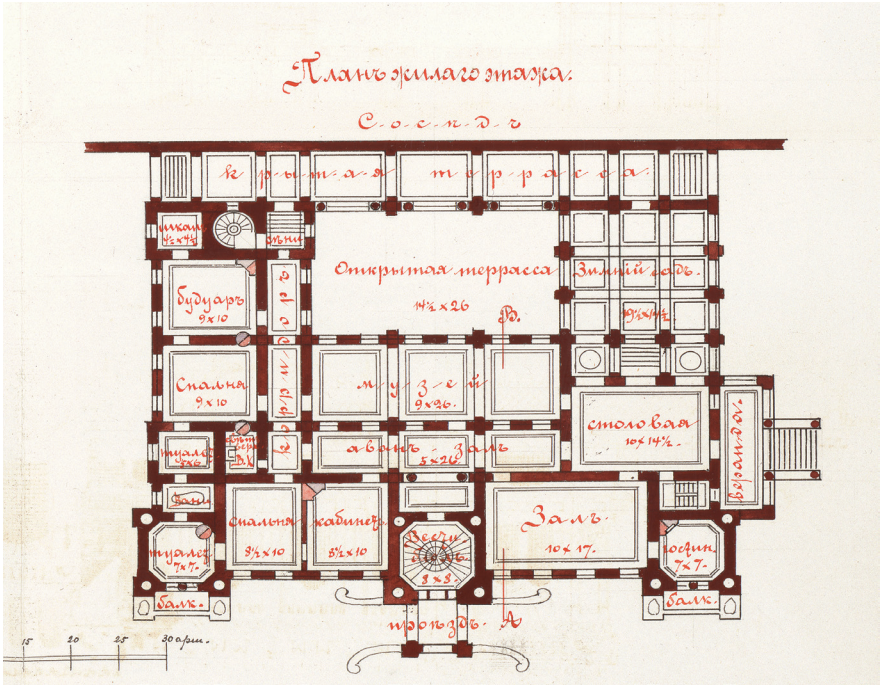


Рис. 4. План жилого этажа дворца. Из проекта, составленного В. С. Гейнцельманом в 1887 г. Источник: РГИА, Санкт-Петербург. Фонд 1282, опись 3, дело 1025, лист 110.

Наличие на плане 1887 года «музейных» залов заслуживает отдельного внимания. Несомненно, что эта идея принадлежала лично Николаю Константиновичу, который в короткий период с 1870 по 1874 год, начавшийся вступлением им в совершеннолетие и завершившийся признанием его душевнобольным и высылкой из Санкт-Петербурга, очень активно приобретал произведения искусства в России и в Европе, большая часть которых затем была переправлена в Ташкент. В Санкт-Петербурге великий князь оказывал поддержку Обществу поощрения художеств, жертвуя ему деньги и приобретая картины с его выставок (Клейнмихель 62). Таким образом, роль мецената была знакома ему с юности. Что касается устройства музея в собственном доме, то для Николая Константиновича это было, можно сказать, семейной традицией: его отец, великий князь Константин Николаевич, в 1872 году организовал в их павловском дворце музей произведений древнего искусства, в 1876 году – картинную галерею, а к столетию Павловска в 1877 году объединил эти экспозиции в единый «Музей произведений древнего искусства и картинную галерею», издал его каталог и сделал его открытым для посещения публикой (Раздобурдина 47). Юный Никола стал пополнять павловские коллекции, как только достиг двадцатилетия и получил возможность распоряжаться своим личным ежегодным капиталом, выделяемым Департаментом Уделов (см. рис. 5).

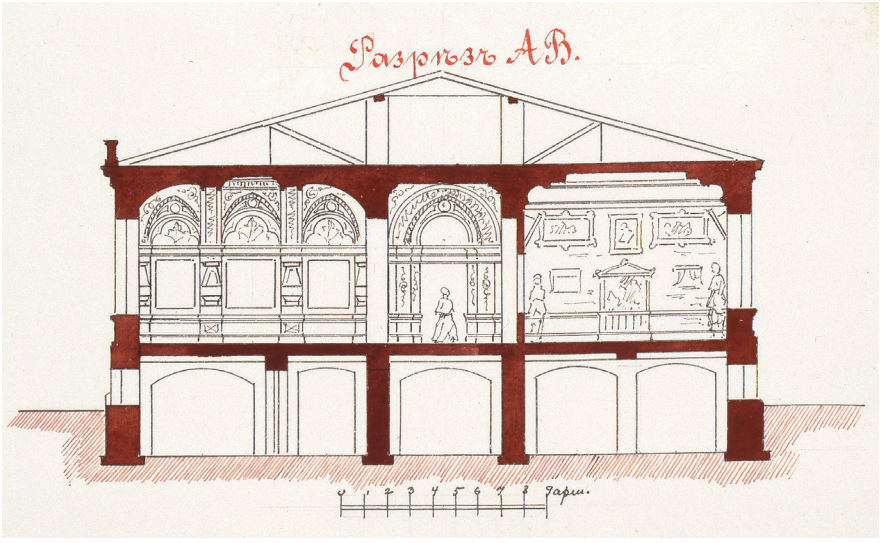


Рис. 5. Разрез музейного и других парадных залов. Из проекта, составленного В. С. Гейнцельманом в 1887 г. Источник: РГИА, Санкт-Петербург. Фонд 1282, опись 3, дело 1025, лист 110.

В дальнейшем Николай Константинович часто называл в переписке свою ташкентскую резиденцию «дворец с музеем». Как видно из проекта 1887 года, великий князь изначально намеревался сделать музей ее частью. Он также желал, чтобы после смерти его и супруги дворец вместе с коллекцией был передан государству и целиком превращен в художественный музей. Очень ясно это желание высказано князем в небольшом письме от 14 ноября 1908 года, адресованном его

супруге Н. А. Искандер: «…Наш Ташкентский дворец с тремя флигелями я желаю завещать Вам лично, чтобы, согласно нашему общему с Вами желанию, он, после Вас и меня, перешел в Государственную собственность со всеми находящимися в нем вещами, картинами, статуями, как "Художественный Музей"…» (*Письмо от 14 ноября 1908 г.*). В своем завещании от 12 декабря 1917 года Николай Константинович всё своё движимое и недвижимое имущество оставил в пожизненное владение Н. А. Искандер с тем, чтобы после ее смерти оно перешло в собственность Ташкентского Университета (*Завещание*). Можно предположить, что такое благоволение великого князя к университету возникло в результате близкого общения с одним из его основателей – архитектором Г. М. Сваричевским.

Сравнение итоговой планировки дворца и участка с планом 1887 года показывает, что в силу каких-то причин, самой правдоподобной из которых представляется нехватка выделенных опекой средств, Гейнцельману, руководившему строительством, пришлось уменьшить общую площадь здания и вследствие этого полностью отказаться от некоторых помещений и переместить другие. Прежде всего отказались от постройки здания в форме каре: боковые фасады стали короче, исчезли внутренний дворик и закрытая терраса. Вместо аристократической жилой половины появились скромные «квартиры» на втором этаже вдоль западного и восточного фасадов. Западные апартаменты занял великий князь, а восточные – его супруга.

Итоги строительства 1889–1891 гг. не соответствовали как идее аристократического семейного сожительства, заложенной в проекте Гейнцельмана, так и духу правительственных инструкций, регламентировавших закрытость жизни великого князя в Туркестане. Мало того что само здание стало проницаемым для посторонних взглядов с двух сторон, так еще и прилегающая к нему территория осталась без разделительных стен и внешней ограды.

На самой ранней из известных сегодня фотографий дворца, сделанной американскими путешественниками Т. Алленом и В. Захтлебеном зимой 1891–1892 гг. (Allen and Sachtleben 121), мы видим недавно построенный дворец на оголенном участке, засаженном редкими молодыми деревцами (см. рис. 6). Ни пандусов для подъезда экипажей, ни фонтана, ни парковой скульптуры еще не появилось. Фотографии, сделанные до 1906 года, свидетельствуют о том, что и металлическая ограда, и пандус с балюстрадой и двумя парами скульптур оленей на постаментах, и мраморная фигура Атланта, держащего на плечах небесный свод, появились в результате второго этапа строительных и ремонтных работ, начавшегося в 1906 году, по возвращении Николая Константиновича в Ташкент после вынужденного пятилетнего отсутствия (см. рис. 7).

Некоторые изменения в проект Гейнцельмана могли быть в процессе строительства внесены по желанию великого князя: так, например, сложно предположить, что кто-нибудь кроме него мог принять решение о переносе жилых апартаментов в более чем скромные помещения второго этажа. Однако другие изменения безусловно являлись недоделками и шли вразрез с пожеланиями хозяина дворца. Об этом свидетельствует переписка. В конце 1890 года, то есть в период завершения строительства, Николай Константинович составил записку состоящему



Рис. 6. Вид на великокняжеский дворец. Конец 1891 – начало 1892 г. Фотография из книги Аллена и Захтлебена, humus.livejournal.com/4860157.html. Дата доступа 1 марта 2025.



Рис. 7. Вид на великокняжеский дворец со стороны Соборной улицы. Фото до 1906 г. Источник: Архив Агентства культурного наследия Республики Узбекистан.

при нем полковнику Н. Ф. Дубровину, собиравшемуся ехать в Санкт-Петербург, в которой отдельным пунктом просил его походатайствовать перед опекой «об отпуске по смете архитектора Гейнцельмана необходимой суммы для окончания нового дома, а именно: устройства решетки, водопровода с ванной и фонтаном (с фигурой Нептуна), 2-х башен для часов с курантами, зимнего сада перед домом, прикупки соседних мест: Моисеева, Музея, Иванова и Грязновой» (*Записка*).

Действительно, во дворце не было устроено ни электрического освещения, ни водопровода; не была благоустроена прилегающая территория, на которой помимо сада и фонтана должны были быть построены хозяйственные «службы» и квартиры для служащих при дворце лиц. Тем не менее опека дополнительных средств не выделила, и дальнейшее благоустройство ташкентской резиденции Николая Константиновича началось лишь спустя 15 лет, в 1906–1907 гг. Подробностям данного этапа будет посвящена отдельная публикация.

Обратимся теперь к стилистическим решениям в отделке дворца и его интерьеров. Как и в случае с планировкой, мы видим существенные расхождения между проектом 1887 года и фактически построенным зданием. С нашей точки зрения, это вовсе не свидетельствует против того, что автором основных художественных решений на всех этапах был В. С. Гейнцельман. В подтверждение своей точки зрения обратимся к творческому методу этого архитектора.

Во-первых, напомним, что решение привлечь Гейнцельмана к работе над проектированием и строительством дворца принадлежало генерал-губернатору Розенбаху. Иными словами, это было чисто административное решение. Перед архитектором была поставлена деликатная задача: он должен был построить дом, который удовлетворил бы великого князя, но в то же время не возвысил бы его чрезмерно в глазах окружающих, не стал бы триггером его легко возбуждаемых амбиций. Вышеупомянутая инструкция по обращению с «августейшим больным» требовала относиться к нему как к частному лицу, а не как к представителю императорской фамилии. Все это учитывалось властями при выборе архитектора и при постановке ему задачи.

Гейнцельман известен прежде всего как архитектор и строитель различных государственных учреждений в Ташкенте: Реального училища, Государственного банка, Спасо-Преображенского собора и т. д. Возведение подобных зданий требовало правильного понимания их функционала и официального статуса, технической грамотности и знания особенностей региона. Гейнцельман перечисленными компетенциями безусловно обладал. В то же время его творческие амбиции были весьма ограниченными.

Ценная информация о том, как работал Гейнцельман, а также его собственные описания великокняжеского дворца содержатся в архивных делах, связанных с проектированием им в 1890-х годах новой резиденции для туркестанского генерал-губернатора. В них сохранились подробные доклады Гейнцельмана, адресованные генерал-губернатору А. Б. Вревскому (сменившему на этой должности Н. О. Розенбаха осенью 1889 г.), при котором шло обсуждение этого строительства.

Вскоре после назначения Вревского был поднят вопрос о постройке нового дома для генерал-губернатора как альтернативе дорогостоящему ремонту старой

резиденции. Гейнцельману было поручено составить проект и смету постройки и сделать вывод о ее целесообразности. В своем докладе генерал-губернатору от 1 ноября 1890 года он пишет: «Стоимость чистовой отделки зависит прямо от степени прочности и изящности ее. Предполагая небогатую, но довольно солидную и приличную отделку (преимущественно деревянные потолки, штучные и паркетные полы, обделка частью низа стен деревянными панелями, центральное отопление в парадных залах и печное – в жилых покоях, стены частью окрашенные, частью оклеенные прочными обоями, лестницы частью чугунные, частью деревянные, двойные бемские стекла), то стоимость здания, *по примеру строящегося дома для Великого Князя* (курсив мой – *О. М.*), можно определить в 75 рублей за куб. саж…» (*Доклад от 1 ноября 1890 г.*).

Поскольку процесс согласования строительства губернаторского дома был еще более забюрократизирован, чем возведение дома для «августейшего больного», дело растянулось на несколько лет. Наконец, весной 1893 года проект, составленный Гейнцельманом (*Проект нового дома*), был направлен на согласование в Главный штаб в Санкт-Петербурге. В докладе генерал-губернатору от 15 мая 1893 года архитектор, детально поясняя свой проект, вновь описывает дворец великого князя: «Стоимость нового дома – можно определить по эскизу, соображаясь со стоимостью *выстроенного 3 года тому назад дома для Великого Князя Николая Константиновича* (курсив мой – О. М.) в Ташкенте.

Дом этот по типу своему совершенно похож на проектируемый, то есть имеет такой же сводчатый подвал и примерно такую же высоту комнат и фасадных частей, внутренняя отделка его такая, как по моему мнению была бы подходящая для дома Генерал-Губернатора, а именно: полы штучные частью из твердых пород; панели, дверные и оконные откосы – деревянно-филенчатые; створные летние и зимние переплеты; лакированные и полированные двери; солидные и изящные приборы; двойные бемские стекла; потолки частью деревянные изящной работы; частью штукатурные с лепными украшениями или расписанные по мавритански; калориферное отопление зал, передней и зимних садов, и печное отопление в жилых покоях (курсив мой – *О. М.*)» (*Доклад от 15 мая 1893 г.*).

Здесь перед нами как наяву возникает дворец Николая Константиновича и его интерьеры: залы, отделанные филенчатыми и лакированными деревянными панелями, и такие же межкомнатные двери с массивными металлическими ручками; потолки – либо штукатурные с лепниной, либо деревянные кессонные, некоторые – расписанные в восточном стиле. Добавим к этому из доклада 1890 года наличие чугунных и деревянных лестниц и стены, частично окрашенные по штукатурке, частично – обклеенные обоями, и получим достаточно полную картину великокняжеского дома, сохранившуюся по сей день.

Приведенные цитаты свидетельствует о едином подходе Гейнцельмана к отделке губернаторского и великокняжеского домов: она виделась ему «небогатой, но довольно солидной и приличной». Данное видение имело совершенно очевидную политическую сущность: чиновнику, возглавлявшему необустроенный пограничный край, равно как и ссыльному члену императорской семьи, не подобало жить в роскоши, однако следовало блюсти светские приличия.

В этой парадигме стиль здания играл второстепенную роль. Фасад губернаторского дома Гейнцельман по желанию Вревского исполнил в мавританском стиле. Как было сказано выше, проект этот был направлен в петербургский Главный штаб, где был рассмотрен Инженерным комитетом и отправлен обратно в Ташкент с некоторыми замечаниями. Среди них было и замечание о бедности наружной отделки дома. На это Гейнцельман написал генерал-губернатору следующее: «Ввиду этого, сделаны некоторые добавления к эскизу, состоящие, главным образом, в возвышении портала и углов здания и в добавлении некоторых украшений. Слабые строительные средства края едва ли позволят выполнение более богатого фасада. Неимение в настоящее время достаточного количества чертежей построек в мавританском стиле отразилось на отделке фасада. В распоряжении составителя проекта имелись, главным образом, опубликованные в "Зодчем" чертежи Тифлисского театра (архитектора Шретера) и проекта для Петербургской синагоги (архитектора Шапошникова)... Для детальной разработки пришлось бы выписать некоторые издания и воспользоваться ими, по мере сил и способности» (*Пояснительная записка*).

Это объяснение может выглядеть удивительным для тех, кто представляет себе российских архитекторов, работавших в Туркестане в конце XIX века, свободными и амбициозными творцами. В действительности же они были государственными служащими, перед которыми ставилась задача строить надежно и недорого и при этом «солидно и прилично» (*Доклад от 1 ноября 1890 г.*). Нет ничего удивительного в том, что они вдохновлялись проектами столичных архитекторов, которые задавали моду в отечественной архитектуре, широко заимствовали из них, попутно адаптируя их к местным условиям, и открыто обсуждали это со своими заказчиками.

Использование так называемых увражей, т. е. сборников рисунков, гравюр, чертежей, в качестве образцов для создания новых произведений широко применялось в России XIX века в самых разных видах искусства: от архитектуры до иконописи и ювелирного дела. Особенное значение апроприация образцов, взятых из подобных источников, приобрела в контексте историзма, предполагавшего воссоздание и комбинирование в современных постройках элементов исторических стилей – от готики до рококо, от древнеегипетского стиля до мавританского. Журнал «Зодчий», упоминаемый Гейнцельманом в его докладе, издавался Петербургским обществом архитекторов начиная с 1872 года. В нем печатались сведения о новых, наиболее интересных с художественной и технической точек зрения постройках, публиковались конкурсные проекты, сообщались последние новости из мира архитектуры. Несомненно, что этот журнал, иллюстрированный как черно-белыми рисунками, так и цветными литографиями, служил не только источником знаний, но и увражем для многих современных ему архитекторов.

Если фасад губернаторского дома в проекте Гейнцельмана имеет явные признаки мавританского стиля, то его проект фасада великокняжеского дворца своим декором напоминает современные ему постройки в стиле «национального романтизма», то есть в русском стиле. Есть у этих двух зданий и общие черты: оба они симметричные относительно центральной оси, одноэтажные, имеют высокий и массивный центральный объем с входным порталом и два боковых

ризалита. Оба фасада облицованы неоштукатуренным кирпичом двух разных оттенков, которые, чередуясь, создают отличающиеся по тону горизонтальные полосы. Гейнцельман поясняет, что «местный кирпич имеет цвет серовато-желтый, другой цвет красноватый, можно достигнуть примесью к глине охры, которая дешево добавляется на месте» (*Доклад от 15 мая 1893 г.* 38). Губернаторский фасад более лаконичен и строг, «беден», согласно характеристике специалистов Главного штаба, но в то же время более уместен для резиденции главного должностного лица края. Великокняжеский же фасад, напротив, изобилует декоративными элементами, характерными для русской архитектурной эклектики второй половины XIX века, и более целесообразен для частной резиденции.

Дворец, построенный в 1889–1891 гг., отличается от вышеописанных проектов явным тяготением к стилям средневековой Европы, к романской и готической архитектуре. В то же время он сохраняет все те же рационалистские черты (симметричный одноэтажный неоштукатуренный фасад, фланкированный по бокам ризалитами) и даже приумножает их – так, фасадные арочные окна с трилистниками из проекта 1887 года меняются на огромные окна с лучковыми арками. Появление последних, скорее всего, было обусловлено устройством в двух больших симметричных залах по бокам от вестибюля зимних садов, которым требовалась максимальная освещенность (в планировке 1887 года зимний сад находился в задней части восточной половины дворца, которую «сократили» при строительстве).

Все три рассмотренных фасада – дворца в проекте 1887 г., дворца, построенного в 1889–1891 гг., и губернаторского дома в проекте 1893 г. – объединяет один и тот же рационалистский подход архитектора к пространственной организации зданий и в то же время свободное обращение к разным историческим стилям, стилизаторство, являющееся основным методом архитектуры историзма. На примере губернаторской резиденции мы видим, что стиль здания выбирался заказчиком. Вревский захотел иметь резиденцию в мавританском стиле, а Николай Константинович, вероятно, в итоге предпочел стилистику средневековой Европы. Здесь надо оговориться, что упоминаемые стили эпохи историзма сами по себе были явлениями синтетическими: так, русский стиль отличало «использование наряду с русскими романских и византийских мотивов» (Берташ 196), а мавританский – был, по сути, собирательным названием для синтеза арабского, персидского и других восточных стилей.

Интересно, что среди исследователей, писавших о дворце, сложилась традиция считать прообразом великокняжеского дворца один известный проект здания в русском стиле. Так, например, Г. Р. Асатова пишет, что «при проектировании дворца, как отмечали современники, была взята за основу разработка академика Ф. Харламова "Дом русского посольства в Японии"...» (294). Это предположение представляется ошибочным, но при этом имеющим правильный вектор. Дело в том, что упомянутый проект Ф. С. Харламова несколько раз публиковался, в том числе в 1875 году, в журнале-сборнике увражей «Мотивы русской архитектуры», издававшемся в Санкт-Петербурге («Дом русского посольства») (см. рис. 8). Как уже отмечалось выше, увражи играли большую роль в творческом процессе таких архитекторов, как Гейнцельман, и он наверняка был знаком

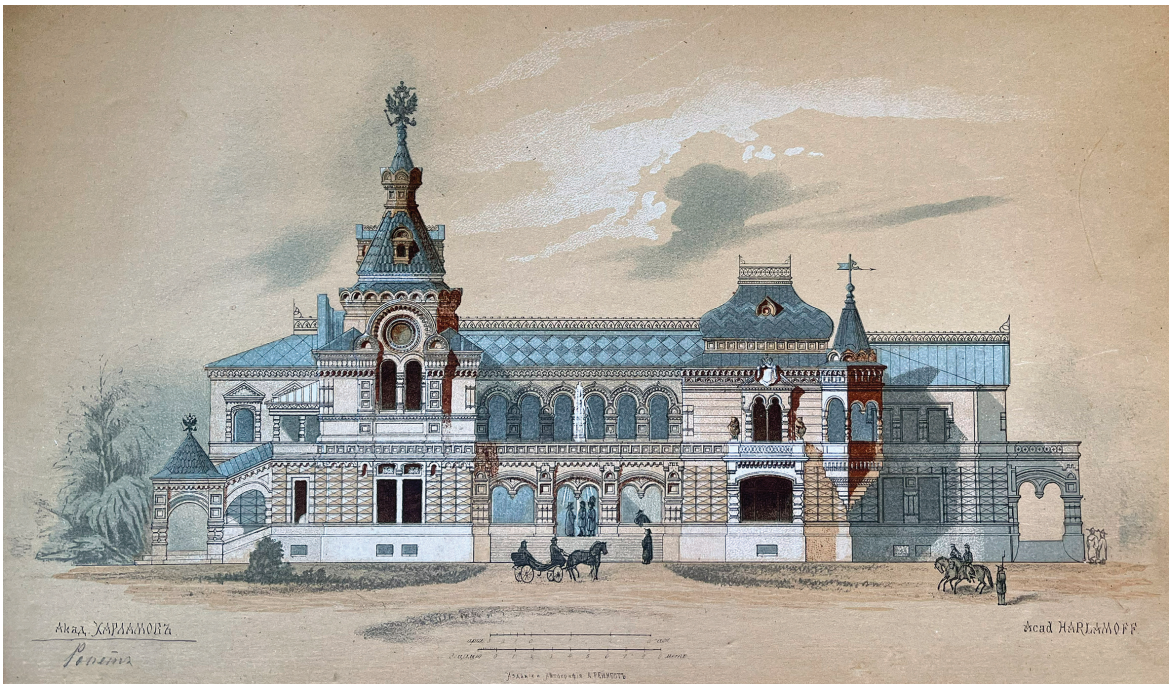


Рис. 8. Дом русского посольства в Японии. Фасад. Архитектор Ф. С. Харламов. Источник: «Дом русского посольства в Японии». *Мотивы русской архитектуры*, 1875, листы 23–27.

с содержанием этого журнала. Надо сказать, что помимо проекта Харламова, в «Мотивах» можно встретить проекты кирпичных загородных домов, которые, на наш взгляд, более схожи с дворцом в Ташкенте. Однако все они, включая посольство, имеют иррегулярную планировку и этим отличаются и от дворца, построенного Гейнцельманом, и от его проектов дворца (1887) и губернаторского дома (1893).

Обращение Гейнцельмана к материалам, опубликованным в журнале «Зодчий», находит свое подтверждение в интерьерных решениях дворца Николая Константиновича. Среди парадных залов дворца выделяются несколько помещений, выразительно оформленных в разных исторических стилях. Речь идет о двух угловых залах со сводчатыми потолками в боковых ризалитах – «мавританском» (в терминологии Гейнцельмана и его современников) кабинете и готической гостиной, а также о парадной столовой, которая одновременно являлась одним из трех «музейных» залов, вмещавших большую часть великокняжеской коллекции искусства и утвари. На оформлении этой столовой мы остановимся подробно, поскольку оно наилучшим образом иллюстрирует тезис об использовании увражей.

Начиная с первого же года издания «Зодчего», т. е. с 1872 г., и на протяжении нескольких лет в нем периодически публиковались материалы по строительству дворца великого князя Владимира Александровича. Дворец этот, по сей день украшающий Дворцовую набережную в Санкт-Петербурге, строился с 1867 по 1872 год под руководством ректора Императорской Академии художеств профессора А. И. Резанова – одного из самых известных и влиятельных русских архитекторов данного периода. Постройке дворца предшествовало тщательное его проектирование,

в котором принимали участие также архитекторы В. А. Шретер, И. С. Китнер и А. Л. Гун. Надо заметить, что все перечисленные архитекторы составляли ядро Петербургского общества архитекторов и принимали деятельное участие в издательстве «Зодчего». Дворец Владимира Александровича позиционировался авторами журнала как образцовый пример и с точки зрения стилистического оформления, и в отношении примененных в нем строительно-технических новаций.

В отношении стиля Владимирский дворец является одним из самых продуманных и тщательно выполненных произведений архитектуры русского историзма. В мартовском номере «Зодчего» за 1872 год была опубликована заметка, посвященная изразцовым печам, установленным во дворце, работы по внутренней отделке которого как раз подходили к завершению. Автор заметки описывает не только изразцовые печи, но и дает общую характеристику его интерьеров: «Приемная, кабинет, библиотека, биллиардная – отделаны с большим вкусом… Из покоев второго этажа особенное впечатление производит будуар в мавританском стиле, гостиная в стиле Людовика XVI… малая готическая столовая с устроенным в ней средневековым камином из бременского камня, с окнами, в которых поместятся гербы – государственный, царствующего дома Романовых и Великого князя Владимира Александровича, и наконец, парадная столовая в русском стиле, стены которой украшаются изображениями героев из русских былин, работы профессора Верещагина» («Печь во дворце» 44–45).

Последнее из перечисленных дворцовых помещений, «парадная столовая в русском стиле», называемая также «Дубовым залом», стала предметом особенно пристального внимания редакции «Зодчего», и в дальнейшем в журнале появились проектные рисунки ее интерьера. Ознакомление с этими опубликованными материалами позволяет однозначно утверждать, что парадная столовая Владимирского дворца была взята Гейнцельманом за основу при оформлении столовой во дворце Николая Константиновича (см. рис. 9).



Рис. 9. Слева – парадная столовая Владимирского дворца в Санкт-Петербурге, справа – парадная столовая дворца Николая Константиновича в Ташкенте. Фото Михаила Овчинникова. 2024.

Прежде всего бросается в глаза схожесть установленных в обеих столовых каминов. Изразцовому камину в «Дубовом зале» Владимирского дворца посвящена процитированная выше заметка в «Зодчем». Автор заметки описывает его следующим образом: «...цветная изразцовая печь, с необыкновенно изящным и роскошным рисунком, служит существенным украшением парадной столовой. Изразцы для этой печи сделаны в Петербурге г. Бонафеде. Орнаментовка на изразцах слегка рельефна, а полива – разных цветов, что составляет едва ли не первый пример, по крайне мере, я не помню ничего подобного...» («Печь во дворце» 45).

Действительно, камин, созданный на Императорском стекольном заводе в мастерской Леопольдо Бонафеде по рисункам А. И. Резанова, является уникальным произведением интерьерного декора не только по качеству исполнения, но и по блестяще продуманному содержательному дизайну изразцов. Верхняя часть камина оформлена квадратными плитками с чередующимися в шахматном порядке, стилизованными в духе русской орнаментики изображениями императорской короны и двуглавого орла. В нижней части камина к ним добавляется также плитка с монограммой Владимира Александровича. Все эти три дизайна были опубликованы в «Зодчем» в виде цветных литографий («Детали изразцам»). Гейнцельман в точности скопировал первые два для проекта камина в столовой дворца Николая Константиновича, а монограмму последнего, также стилизованную под древнерусскую вязь, воспроизвел на его угловых колоннах.

Поскольку оба камина сохранились до наших дней, мы имеем возможность сопоставить их современные фотографии и убедиться в несомненном происхождении ташкентского камина от петербургского (см. рис. 10). Самое же главное различие между ними заключается в том, что у строителей ташкентского дворца не было возможности заказать производство изразцовых полихромных плиток для декорирования камина. Поэтому вместо изразцов фасад камина во дворце Николая Константиновича покрыт их имитацией из окрашенного ганча.

Верхняя часть стен столовой в ташкентском дворце также отделана ганчем, имитирующим вертикально положенные деревянные доски. Такой же прием использован и Резановым в оформлении стен парадной столовой – окрашенная под дуб поверхность стен и многочисленные декоративные элементы стен и потолка на самом деле отделаны гипсом, имитирующим дерево.

Еще одним характерным для русского стиля приемом было использование в качестве декоративного элемента так называемых «хлебосольных» и «застольных» пословиц, которыми богата русская словесная традиция: «Хлеб всему голова», «Худ обед, коли хлеба нет» и т. д. Их часто можно увидеть на серебряной посуде в русском стиле – ковшах и братинах, которые во второй половине XIX века служили украшением на столах и распространенным типом дорогих подарков. Резанов украсил пословицами, начертанными русской вязью, фриз под потолком «Дубового зала».

Тот же самый прием был применен Гейнцельманом в отделке столовой Николая Константиновича. Как и во Владимирском дворце, этот экзотический элемент декора столовой не сохранился, однако мы видим его на фотографиях 1930-х годов.



Рис. 10. Слева – камин в парадной столовой дворца Николая Константиновича, справа – камин в парадной столовой Владимирского дворца. Фото Михаила Овчинникова. 2024.

О нем также вспоминает М. Е. Массон в своих мемуарах: «Во внутренней отделке обращали на себя внимание на стенах столовой красиво вырезанные под потолком славянской вязью надписи с призывами к застольной выпивке: “Чару пить – здраву быть”, “Обычай дорогой – надо выпить по другой”, “Чарка вина прибавляет чина” и др.» (9).

Сопоставление этих двух интерьеров во Владимирском и ташкентском дворцах можно было бы продолжить, однако уже сказанного достаточно, чтобы сделать очевидный вывод: Гейнцельман позаимствовал все основные идеи оформления парадной столовой Резанова, опубликованные в «Зодчем», и адаптировал их к возможностям строящегося дворца Николая Константиновича. На наш взгляд, это является аргументом в пользу авторства именно Гейнцельмана, а не А. Л. Бенуа, который, скорее всего, постарался бы создать собственную версию интерьера в русском стиле.

В данной статье мы подробно остановились лишь на одном интерьере великокняжеского дворца, который наилучшим образом позволяет дать характеристику дворцу как памятнику архитектуры русского историзма, а также проиллюстрировать принципы работы его создателей. Отдельного исследования заслуживают «мавританский», то есть оформленный в восточном стиле, кабинет, готическая гостиная, зимние сады и залы, отведенные под музей. Несомненно, и сам дворец, и окружающий его парк со скульптурой, и уцелевший флигель должны быть более глубоко изучены на основе архивных документов и сравнительного историко-архитектурного анализа.

Список источников

Allen, Thomas Gaskell, and William Lewis Sachtleben. *Across Asia on a Bicycle.* New York, The Century Co., 1894.

Асатова, Гульсара. «Дворец великого князя Николая Константиновича в Ташкенте». *Вестник архивиста*, № 4, 2013, с. 292–299.

Баженова, Ольга. «Роковой поступок и его последствия». *Августейший изгой. Великий князь Николай Константинович и Павловск. Каталог выставки.* Санкт-Петербург, ГМЗ «Павловск», 2022, с. 109–147.

Берташ, Александр. «Стилистические особенности храмостроительства в 1830–1870-е годы в России: столица и национальные окраины». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*, т. 3, № 1, 2013, с. 178–198, artsjournal.spbu.ru/article/view/1672. Дата доступа 5 января 2025.

Великий князь Николай Константинович. 1850–1918. Биография и документы. В 8 томах. Составитель, автор предисловия, комментариев, биографического справочника Татьяна Лобашкова. Москва, Буки Веди, 2017–2022.

Всеподданнейший доклад Министра внутренних дел о строительстве дворца великого князя Николая Константиновича. РГИА, Санкт-Петербург. Фонд 1282, опись 3, дело 1025, листы 122–123.

«Детали изразцам к печи, поставленной в доме Его Высочества Владимира Александровича». *Зодчий*, № 6, 1872, лист 29.

Доклад от 1 ноября 1890 г. В. С. Гейнцельмана туркестанскому генерал-губернатору. ЦГА РУз, Ташкент. Фонд И-1, опись 5, дело 408, листы 4–11.

Доклад от 15 мая 1893 г. В. С. Гейнцельмана туркестанскому генерал-губернатору. ЦГА РУз, Ташкент. Фонд И-1, опись 5, дело 408, листы 33–40.

Докладная записка П. Е. Кеппена великому князю Константину Николаевичу. РГИА, Санкт-Петербург. Фонд 537, опись 1, дело 1201, лист 4.

«Дом русского посольства в Японии». *Мотивы русской архитектуры*, 1875, листы 23–27.

Жданов, Эдуард. *Туркестанский Бенуа.* Ташкент, [б. и.], 2008, 81 с.

Жукова, Татьяна. «Творчество А. Л. Бенуа. Традиции Санкт-Петербургской архитектурной школы в Туркестанском крае». *Вестник гражданских инженеров*, № 5 (88), 2021, с. 12–19. DOI 10.23968/1999-5571-2021-18-5-12-19.

Завещание великого князя Николая Константиновича от 12 декабря 1917 г. ЦГА РУз, Ташкент. Фонд И-34, опись 1, дело 190, лист 181, 181 об.

Записка великого князя Николая Константиновича полковнику Н. Ф. Дубровину. РГИА, Санкт-Петербург. Фонд 537, опись 1, дело 1200, листы 40–41.

Исследования дворца князя Н. К. Романова в г. Ташкенте. Ташкент, 1980. Архив Агентства культурного наследия Узбекистана, Ташкент. Инв. Т 4550/К-21.

Клейнмихель, Мария. *Из потонувшего мира.* Берлин, Глагол, 1920, 304 с.

Котюкова, Татьяна, и Алиджон Махкамов. «"Завещаю... все вышеозначенное имущество... в полную собственность Ташкентского университета". Документы архивов Республики Узбекистан о последних годах жизни великого князя Николая Константиновича Романова. 1917–1919 гг.». *Отечественные архивы*, № 6, 2009, с. 82–94.

Массон, Михаил. *Ташкентский великий князь Николай Константинович Романов.* ЦГА РУз, Ташкент. Фонд Р-2773, опись 1, дело 164.

Нильсен, Владимир. *У истоков современного градостроительства Узбекистана (XIX – начало XX века).* Ташкент, Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1988, 207 с.

Отчет о ликвидации имущества великого князя Николая Константиновича в Туркестанском крае. РГИА, Санкт-Петербург. Фонд 435, опись 1, дело 90.

Памятная записка о получении Высочайшего соизволения на постройку дворца. РГИА, Санкт-Петербург. Фонд 537, опись 1, дело 1201, лист 10.

«Печь во дворце великого князя Владимира Александровича (с чертежами)». *Зодчий*, № 3, 1872, с. 44–45.

Письмо от 14 марта 1887 г. туркестанского генерал-губернатора Н. О. Розенбаха управляющему придворной конторой великого князя Константина Николаевича П. Е. Кеппену. РГИА, Санкт-Петербург. Фонд 537, опись 1, дело 1201, листы 2, 2 об., 3.

Письмо от 14 ноября 1908 г. великого князя Николая Константиновича Н. А. Искандер. ЦГА РУз, Ташкент. Фонд Р-2242, опись 1, дело 161, лист 9.

Письмо от 18 августа 1887 г. туркестанского генерал-губернатора Н. О. Розенбаха министру внутренних дел Д. А. Толстому. РГИА, Санкт-Петербург. Фонд 1282, опись 3, дело 1025, лист 120, 120 об.

Письмо от 21 ноября 1887 г. туркестанского генерал-губернатора Н. О. Розенбаха управляющему придворной конторой великого князя Константина Николаевича П. Е. Кеппену. РГИА, Санкт-Петербург. Фонд 537, опись 1, дело 1201, лист 23, 23 об.

Письмо от 22 ноября 1888 г. великого князя Николая Константиновича великой княгине Александре Иосифовне. РГИА, Санкт-Петербург. Фонд 537, опись 1, дело 1200, листы 15а, 15а об., 15б, 15б об.

Письмо от 23 июля 1888 г. туркестанского генерал-губернатора Н. О. Розенбаха управляющему придворной конторой великого князя Константина Николаевича П. Е. Кеппену. РГИА, Санкт-Петербург. Фонд 537, опись 1, дело 1201, лист 32, 32 об.

Пояснительная записка по проекту постройки дома для Туркестанского Генерал-Губернатора в Ташкенте В. С. Гейнцельмана. ЦГА РУз, Ташкент. Фонд И-1, опись 5, дело 409, листы 26–34 об.

Проект дворца великого князя Николая Константиновича, составленный архитектором В. С. Гейнцельманом. РГИА, Санкт-Петербург. Фонд 1282, опись 3, дело 1025, лист 110.

Проект инструкции по охране великого князя Николая Константиновича. ГАРФ. Фонд 110, опись 9, дело 836, листы 30–31. об. Цит. по: *Великий князь Николай Константинович. 1850–1918. Биография и документы.* В 8 томах. Том 2. Составитель, автор предисловия, комментариев, биографического справочника Татьяна Лобашкова. Москва, Буки Веди, 2017–2022, с. 263–264.

Проект нового дома туркестанского генерал-губернатора, составленный архитектором В. С. Гейнцельманом. ЦГА РУз, Ташкент. Фонд И-1, опись 5, дело 409, листы 52–55.

Прошение Г. П. Лагутина. РГИА, Санкт-Петербург. Фонд 435, опись 1, дело 136, листы 30–31 об.

Раздобурдина, Елена. «"По примеру прежних лет...": Павловск времен владения великим князем Константином Николаевичем». *История Петербурга*, № 1 (78), 2020, с. 44–49.

Сулейманова, Зульфия. «Ташкентский дворец великого князя Николая Константиновича в архивных фотографиях и документальных фильмах (по документам Национального архива кинофотофонодокументов Узбекистана)». *Под скипетром Романовых. К 300-летию провозглашения России Империей.* Материалы международной научно-практической конференции. Калининград, 4 июня 2021; Пермь, 14–15 июня 2021; Казань, 22 июля 2021. Под редакцией Анны Громовой и Сергея Неганова. Пермь, 2022, с. 329–338.

Удовенко, Ольга. «Коллекция великого князя Николая Константиновича Романова в собрании Государственного музея искусств Узбекистана». *Творческая личность мастера и его роль в художественной культуре региона.* Материалы III Всероссийской с международным участием научно-практической конференции. 2–3 марта 2023. Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, 2023, с. 94–101.

Чабров, Георгий. *Очерк истории планировки и строительства русских городов Туркестана – колонии.* Научная библиотека Государственного музея искусств Узбекистана, Ташкент. Инв. 146.

References

Allen, Thomas Gaskell, and William Lewis Sachtleben. *Across Asia on a Bicycle*. New York, The Century Co., 1894.

Asatova, Gulsara. "Dvorets velikogo knyazya Nikolaya Konstantinovicha v Tashkente." ["Palace of Grand Duke Nikolai Konstantinovich in Tashkent."] *Vestnik Arkhivista*, no. 4, 2013, pp. 292–299. (In Russian)

Bazhenova, Olga. "Rokovoy postupok i ego posledstvya." ["The Fatal Act and Its Consequences."] *Avgusteishiy izgoy. Velikiy knyaz Nikolay Konstantinovich i Pavlovsk. [The Princely Outcast. Grand Duke Nikolai Konstantinovich and Pavlovsk]. Exhibition catalogue*. St. Petersburg, State Museum-Reserve, Pavlovsk, 2022, pp. 109–147. (In Russian)

Bertash, Alexandr. "Stylistics of Russian Church Architecture between 1830 and 1870: the Capital and National Suburbs." *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, vol. 3, no. 1, 2013, pp. 178–198, artsjournal.spbu.ru/article/view/1672. Accessed 05 January 2025. (In Russian)

Chabrov, Georgiy. *Ocherk istorii planirovki i stroitelstva russkikh gorodov Turkestana – kolonii [Essay on the History of Planning and Building of Russian Cities in Turkestan – Colonies]*. Library of State Museum of Arts of Uzbekistan, Tashkent, Department of Scientific Works, Register 146. (In Russian)

Doklad ot 1 noyabrya 1890 goda W. S. Geintselmana turkestanskomu general-gubernatoru [Report from November 1, 1890 by W. S. Heinzelmann to General Governor of Turkestan]. Central State Archive of the Republic of Uzbekistan, Tashkent. Fund I-1, Register 5, File 408, pp. 4–11. (In Russian)

Doklad ot 15 maya 1893 goda W. S. Geintselmana turkestanskomu general-gubernatoru [Report from May 15, 1893 by W. S. Heinzelmann to General Governor of Turkestan]. Central State Archive of the Republic of Uzbekistan, Tashkent. Fund I-1, Register 5, File 408, pp. 33–40. (In Russian)

Dokladnaya zapiska P. E. Keppena velikomu knyazyu Konstantinu Nikolaevichu [Reporting Notice by P. E. Keppen to Great Duke Konstantin Nikolaevich]. Russian State Historical Archive, Saint-Petersburg. Fund 537, Register 1, File 1201, p. 4. (In Russian)

"Dom russkogo posolstva v Yaponii." ["House of Russian Embassy in Japan."]. *Motivy Russkoy Arkhitektury*, 1875, sheets 23–27. (In Russian and French)

Issledovaniya dvortsa knyazya N. K. Romanova v gorode Tashkente [Research of Palace of Grand Duke N. K. Romanov in Tashkent]. 1980. Archive of the Cultural Heritage Agency of Uzbekistan, Tashkent. Inventory T 4550/K-21. (In Russian)

Kleinmichel, Maria. *Iz potonuvshego mira [From a Sunken World]*. Transl. from a French manuscript. Berlin, Glagol, 1920. (In Russian)

Kotiukova, Tatyana, and Alidzhon Mahkamov. "'…Zaveshayu… vse vysheoznachennoe imushestvo… v polnuyu sobstvennost Tashkentskogo Universiteta.' Dokumenty arkhivov Respubliki Uzbekistan o poslednikh godakh zhizni velikogo knyazya Nikolaya Konstantinovicha Romanova. 1917–1919." ["'…I Bequeath… All Property Aforementioned… In Full Ownership of Tashkent University.' Documents from the State Archives of Uzbekistan on the Last Years of Grand Duke Nikolay Konstantinovich Romanov. 1917–1919."]. *Homeland Archives*, no. 6, 2009, pp. 82–94. (In Russian)

Lobashkova, Tatyana, editor, with introduction, commentary, and biographical notes. *Velikiy knyaz Nikolay Konstantinovich (1850–1918): biographiya i dokumenty. [Grand Duke Nikolai Konstantinovich (1850–1918): Biography and Documents]*. Moscow, Buki Vedi, 2017–2022. 8 vols. (In Russian)

Masson, Mikhail. *Tashkentskiy knyaz Nikolai Konstantinovich [Tashkent Grand Duke Nikolay Konstantinovich]*. Central State Archive of the Republic of Uzbekistan, Tashkent. Fund R-2773, Register 1, File 164. (In Russian)

Nielsen, Vladimir. *U istokov sovremennogo gradostroitelstva Uzbekistana [At the Origins of Modern Urban Development of Uzbekistan]*. Tashkent, Gafur Gulyam Publishing house of Literature and Art, 1988. (In Russian)

Otchet o likvidatsii imushestva velikogo knyazya Nikolaya Konstantinovicha v Turkestanskom krae [Report on Property Liquidation of Grand Duke Nikolai Konstantinovich in Turkestan Region]. Russian State Historical Archive, Saint-Petersburg. Fund 435, Register 1, File 90. (In Russian)

Pamyatnaya zapiska o poluchenii Vysochaishego soizvoleniya na postroiku dvortsa [Aide-memoire on Receiving the Royal Permission to Build a Palace]. Russian State Historical Archive, Saint-Petersburg. Fund 537, Register 1, File 1201, p. 10. (In Russian)

"Pech vo dvortse E. I. V. Velikogo Knyazya Vladimira Alexandrovicha." ["Stove in the Palace of HRH Grand Duke Vladimir Alexandrovich."]. *Zodchiy*, 1872, no. 3, p. 44–45. (In Russian and French)

Pismo ot 14 marta 1887 g. turkestanskogo general-gubernatora N. O. Rozenbakha upravlyayushemu pridvornoy kontoroy velikogo knyazya Konstantina Nikolaevicha P. E. Keppenu [Letter from March 14, 1887 by General Governor of Turkestan N. O. Rozenbakh to P. E. Keppen, the Head of Court Office of Grand Duke Konstantin Nikolaevich]. Russian State Historical Archive, Saint-Petersburg. Fund 537, Register 1, File 1201, pp. 2–3. (In Russian)

Pismo ot 14 noyabrya 1908 g. velikogo knyazya Nikolaya Konstantinovicha N. A. Iskander [Letter from November 14, 1908 by Grand Duke Nikolai Konstantinovich to N. A. Iskander]. Central State Archive of the Republic of Uzbekistan, Tashkent. Fund R-2242, Register 1, File 161, p. 9. (In Russian)

Pismo ot 18 avgusta 1887 g. turkestanskogo general-gubernatora N. O. Rozenbakha ministru vnytrennikh del D. A. Tolstomu [Letter from August 18, 1887 by General Governor of Turkestan N. O. Rozenbakh to Minister of Internal Affairs D. A. Tolstoy]. Russian State Historical Archive, Saint-Petersburg. Fund 1282, Register 3, File 1025, Sheet 120, 120 verso. (In Russian)

Pismo ot 21 noyabrya 1887 g. turkestanskogo general-gubernatora N. O. Rozenbakha upravlyayushemy pridvornoy kontoroy velikogo knyazya Konstantina Nikolaevicha P. E. Keppenu [Letter from November 21, 1887 by General Governor of Turkestan N. O. Rozenbakh to P. E. Keppen, the Head of Court Office of Grand Duke Konstantin Nikolaevich]. Russian State Historical Archive, Saint-Petersburg. Fund 537, Register 1, File 1201, Sheet 23, 23 verso. (In Russian)

Pismo ot 22 noyabrya 1888 g. velikogo knyazya Nikolaya Konstantinovicha velikoy knyagine Alexandre Iosifovne [Letter from November 22, 1888 by Grand Duke Nikolai Konstantinovich to Great Duchess Alexandra Iosifovna]. Russian State Historical Archive, Saint-Petersburg. Fund 537, Register 1, File 1200, Sheet 15a–15b. (In Russian)

Pismo ot 23 iulia 1888 g. turkestanskogo general-gubernatora N. O. Rozenbakha upravlyayushemy pridvornoy kontoroy velikogo knyazya Konstantina Nikolaevicha P. E. Keppenu [Letter from July 23, 1888 by General Governor of Turkestan N. O. Rozenbakh to P. E. Keppen, the Head of Court Office of Grand Duke Konstantin Nikolaevich]. Russian State Historical Archive, Saint-Petersburg. Fund 537, Register 1, File 1201, Sheet 32, 32 verso. (In Russian)

Poyasnitelnaya zapiska po proektu postroyki doma dlya Turkestanskogo General-Gubernatora v Tashkente W. S. Geintselmana [Explanatory Note to the Project of the New House of General Governor of Turkestan by W. S. Heinzelmann]. Central State Archive of the Republic of Uzbekistan, Tashkent. Fund I-1, Register 5, File 409, pp. 26–34 verso. (In Russian)

Proekt dvortsa velikogo knyazya Nikolaya Konstantinovicha, sostavlennyi arkhitektorom W. S. Geintselmanom [Project of Palace for Grand Duke Nikolai Konstantinovich by architect W. S. Heinzelmann]. Russian State Historical Archive, Saint-Petersburg. Fund 1282, Register 3, File 1025, p. 110. (In Russian)

Proekt instruktsii po okhrane velikogo knyazya Nikolaya Konstantinovicha [Instruction Draft for Guarding the Grand Duke Nikolai Konstantinovich]. State Archive of Russian Federation, Moscow. Fund 110, Register 9, File 836, pp. 30–31 verso. Quot. from: *Velikiy knyaz Nikolay Konstantinovich (1850–1918): biographiya i dokumenty. [Grand Duke Nikolai Konstantinovich (1850–1918): Biography and Documents].* Compiled, with introduction, commentary, and biographical notes by Tatyana Lobashkova, Vol. 2, Moscow, Buki Vedi, 2018, pp. 263–264. (In Russian)

Proekt novogo doma turkestanskogo general-gubernatora, sostavlennyi arkhitektorom W. S. Geintselmanom [Project of the New House for General Governor of Turkestan by architect W. S. Heinzelmann]. Central State Archive of the Republic of Uzbekistan, Tashkent. Fund I-1, Register 5, File 409, pp. 52–55. (In Russian)

Prosheniye G. P. Lagutina [G. P. Lagutin's Petition]. Russian State Historical Archive, Saint-Petersburg. Fund 435, Register 1, File 136, pp. 30–31 verso. (In Russian)

Razdoburdina, Yelena. "Po primery prezhnikh let. Pavlovsk vremyon vladeniya velikim knyazem Konstantinom Nikolaevichem" ["By the Example of Previous Times. Pavlovsk in the Times of Tenure of Grand Duke Konstantin Nikolaevich"]. *History of St. Petersburg*, no. 78, 2020, pp. 44–49. (In Russian)

Rezanov, Alexander. "Detali izraztsam k pechi, postavlennoy v dome Ego Vysochestva Vladimira Aleksandrovicha." ["Details of the Stove Tiles Installed in the House of His Highness Vladimir Alexandrovich."] *Zodchiy*, no. 6, 1872, Sheet 29. (In Russian and French)

Suleymanova, Zulfiya. "Tashkentskiy dvorets velikogo knyazya Nikolaya Konstantinovicha v arkhivnykh photographiyakh i dokumnetalnykh philmakh." ["Tashkent Palace of Grand Duke Nicholai Konstantinovich in Archival Photographs and Documentaries."]. *Under the Scepter of the Romanovs. For the 300th Anniversary of Proclamation of the Russian Empire*, proceedings of the Scientific-Practical Conference. Kaliningrad – Perm – Kazan. Edited by Ariadna Gromova and Sergey Neganov, Perm, 2022, pp. 329–337. (In Russian)

Udovenko, Olga. "Kollektsiya velikogo knyazya Nikolaya Konstantinovicha Romanova v sobranii Gosudarstvennogo muzeya iskusstv Uzbekistana." ["Collection of Grand Duke Nikolai Konstantinovich Romanov in the Collection of State Museum of Arts of Uzbekistan."]. *The Creative Personality of the Master and His Role in the Artistic Culture of the Region*, proceedings of the Scientific-Practical Conference, State Museum of Arts of Altai Region, Barnaul, D. A. Solovyov PE, 2023, pp. 94–101. (In Russian)

Vsepoddaneyshiy doklad Ministra Vnutrennikh del o stroitelstve dvortsa velikogo knyazya Nikolaya Konstantinovicha [Loyal Report of Minister of Internal Affairs on Building the Palace of Grand Duke Nikolai Konstantinovich]. Russian State Historical Archive, Saint-Petersburg. Fund 1282, Register 3, File 1025, pp. 122–123. (In Russian)

Zapiska velikogo knyazya Nikolaya Konstantinovicha polkovniku N. F. Dubrovinu [Note by Grand Duke Nikolai Konstantinovich to Colonel N. F. Dubrovin]. Russian State Historical Archive, Saint-Petersburg. Fund 537, Register 1, File 1200, pp. 40–41. (In Russian)

Zaveshhanie velikogo knyazya Nikolaya Konstantinovicha ot 12 dekabrya 1917 goda [Last Will and Testament of Grand Duke Nikolai Konstantinovich from December 12, 1917]. Central State Archive of the Republic of Uzbekistan, Tashkent. Fund I-34, Register 1, File 190, Sheet 181, 181 verso. (In Russian)

Zhdanov, Eduard. *Turkestanskiy Benua [Benois of Turkestan]*. Tashkent, 2008. (In Russian and French)

Zhukova, Tatiana. "Tvorchestvo A. L. Benua. Traditsii Sankt-Peterburgskoy arkhitekturnoy shkoly v Turkestanskom Krae." ["Creativity of A. L. Benois. Traditions of the St. Petersburg Architectural School in the Turkestan region."]. *Bulletin of Civil Engineers*, no. 5 (88), 2021, pp. 12–19. DOI 10.23968/1999-5571-2021-18-5-12-19. (In Russian)

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

UDC 75.03 + 7.036 (574)
DOI 10.59850/SARYN.13.1.2025.266

Аман Илесович Ибрагимов
Кандидат педагогических наук, и. о. ассоциированного профессора кафедры художественного образования Казахского национального педагогического университета имени Абая (Алматы, Казахстан)
ORCID ID: 0000-0003-3203-4961
email: aman.07@inbox.ru

СТАТЬЯ

Женское лицо современного искусства Казахстана (на примере деятельности фонда «Тан Шолпан»)

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

Поступила в редакцию: 19.01.2025
Принята к публикации: 14.03.2025

© 2025 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.

Для цитирования Ибрагимов, Аман. «Женское лицо современного искусства Казахстана (на примере деятельности фонда “Тан Шолпан”)». *Saryn*, т. 13, № 1, 2025, с. 82–106. DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.266.

Ключевые слова художественный процесс Казахстана, женщины-художницы, творчество, культурное наследие, фонд художников «Тан Шолпан», выставка, символика, национальные традиции.

Благодарности Автор выражает благодарность коллегам за поддержку и ценные советы в процессе написания статьи. Также автор признателен рецензентам за их комментарии и рекомендации, которые помогли улучшить текст.

Финансирование Работа выполнена в рамках реализации проекта гранта Комитета науки Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан ИРН AP23488164 «Традиционное и современное искусство Казахстана в фокусе визуальных исследований: иконография, семиотика и дискурс».

Аннотация. В современном художественном процессе Казахстана осязаемую роль играют женщины-художницы, которые через призму своего творчества раскрывают новые смыслы культурного наследия. Их работы отражают стремление к сохранению и переосмыслению традиционных ценностей в условиях глобальных изменений.

Материалами настоящего исследования служат художественные произведения казахстанских художниц Международного независимого женского фонда художников «Тан Шолпан», представленные на Международной выставке «Жить, верить, любить», приуроченной к 25-летию фонда. Анализ произведений, которые экспонировались на выставке, показал, что современные казахстанские художницы активно обращаются к национальной символике, формируя новые визуальные образы и смыслы. В их работах поднимаются вопросы самобытности, роли женщины в обществе, ведется диалог настоящего с прошлым. Творческое переосмысление наследия происходит через синтез традиционных мотивов и современных техник, что способствует созданию уникальных произведений.

Целью настоящего исследования является анализ творчества казахстанских женщин-художниц – членов фонда «Тан Шолпан» в процессе сохранения и тации национальных культурных традиций в условиях всевозрастающей глобализации. Были использованы такие методы исследования, как визуальный и семиотический анализ, кейс-анализ, метод сравнительного анализа для выявления общих и уникальных черт в творческом подходе к созданию произведений искусства.

Творчество художниц играет важную роль в процессе актуализации и сохранения культурного наследия Казахстана. Произведения участниц фонда «Тан Шолпан» представляют собой не только переосмысление национальных традиций, но и вносят определенный вклад в формирование современного языка отечественного визуального искусства. Перспективы дальнейших исследований связаны с расширением анализа других художественных направлений и инициатив казахстанских художниц.

ISSN 2960-2351 (онлайн) ISSN 2960-2343 (басылған)

UDC 75.03 + 7.036 (574)
DOI 10.59850/SARYN.13.1.2025.266

Аман Илесович Ибрагимов
Педагогика ғылымдарының кандидаты, Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университетінің көркем білім кафедрасының қауымдастырылған профессорының м. а. (Алматы, Қазақстан)
ORCID ID: 0000-0003-3203-4961
email: aman.07@inbox.ru

МАҚАЛА

Қазақстан заманауи өнерінің әйел бейнесі («Таң Шолпан» қорының қызметі мысалында)

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

Редакцияға түсті: 19.01.2025
Басылымға қабылданды: 14.03.2025

© 2025 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.

Дәйексөз үшін

Ибрагимов, Аман. «Қазақстан заманауи өнерінің әйел бейнесі («Таң Шолпан» қорының қызметі мысалында)». *Saryn*, т. 13, № 1, 2025, 82–106 б. DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.266. (Орысша)

Тірек сөздер

Қазақстанның қазіргі заманғы өнері, әйел суретшілер, шығармашылық, мәдени мұра, «Таң Шолпан» қоры, көрме, символика, ұлттық дәстүрлер.

Алғыс

Автор әріптестеріне қолдауы мен мақала жазу барысындағы құнды кеңестері үшін алғыс білдіреді. Сондай-ақ, автор рецензенттерге олардың пікірлері мен ұсыныстары үшін ризашылығын білдіреді.

Қаржыландыру

Зерттеу ҚР Ғылым және жоғары білім министрлігінің Ғылым комитетінің гранттық жобасы AP23488164 «Қазақстанның дәстүрлі және қазіргі заманғы өнері визуалды зерттеулер аясында: иконография, семиотика және дискурс» шеңберінде жүзеге асырылды.

Аңдатпа. Қазақстанның қазіргі заманғы өнерінде әйел суретшілер маңызды рөл атқарады, олар өз шығармашылығы арқылы мәдени мұраның жаңа мағыналарын ашады. Олардың жұмыстары жаһандану кезінде дәстүрлі құндылықтарды сақтау мен қайта қарастыруға ұмтылысты бейнелейді.

Зерттеудің материалы ретінде «Таң Шолпан» қорының қазақстандық суретшілерінің халықаралық «Өмір сүру, сену, сүю...» көрмесінде ұсынылған көркем туындылары қарастырылады. Сондай-ақ, олардың шығармашылық тәсіліндегі ортақ және өзгеше ерекшеліктерді анықтау үшін салыстырмалы талдау қолданылады.

«Таң Шолпан» қорының көрмелерінде ұсынылған жұмыстарды талдау қазіргі заманғы қазақстандық суретшілердің ұлттық символикаға белсенді жүгінетінін көрсетті. Олар жаңа визуалды бейнелер мен мағыналарды қалыптастырады. Шығармаларда даралық, әйелдің қоғамдағы рөлі және өткенмен байланыс мәселелері көтеріледі. Мұраны шығармашылық тұрғыдан қайта ойластыру дәстүрлі мотивтер мен заманауи техника синтезі арқылы жүзеге асады, бұл бірегей туындылар жасауға мүмкіндік береді.

Осы зерттеудің мақсаты – жаһандану жағдайында ұлттық мәдени дәстүрлерді сақтау және түсіндіру тұрғысынан «Таң Шолпан» қорының қазақстандық әйел суретшілерінің шығармашылығын талдау. Зерттеу көрсеткендей, бұл әйел суретшілердің шығармашылығы Қазақстанның мәдени мұрасын өзектендіру және сақтау үдерісінде маңызды рөл атқарады. «Таң Шолпан» қоры мүшелерінің көркем туындылары ұлттық дәстүрлерді қайта ойластырумен қатар, отандық бейнелеу өнерінің заманауи тілінің қалыптасуына өз үлесін қосуда. Болашақ зерттеулер қазақстандық суретшілердің басқа да көркемдік бағыттары мен бастамаларын талдауға бағытталуы мүмкін.

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

UDC 75.03 + 7.036 (574)
DOI 10.59850/SARYN.13.1.2025.266

Aman Ibragimov
PhD in Pedagogics, Acting Associate Professor, Art Education Department,
Abai Kazakh National Pedagogical University (Almaty, Kazakhstan)
ORCID ID: 0000-0003-3203-4961
email: aman.07@inbox.ru

ARTICLE

The Feminine Voice in Contemporary Art of Kazakhstan: A Case Study of the Tan Sholpan Foundation

The author has reviewed and approved the final manuscript and affirms that there is no conflict of interest.

Received by editorial: 19.01.2025
Accepted to publish: 14.03.2025

© 2025 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.

Cite Ibragimov, Aman. "The Feminine Voice in Contemporary Art of Kazakhstan: A Case Study of the Tan Sholpan Foundation." *Saryn*, vol. 13, no. 1, 2025, pp. 82–106. DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.266. (In Russian)

Keywords Kazakhstan's contemporary art, female artists, creative work, cultural heritage, Tan Sholpan Foundation, exhibition, symbolism, national traditions.

Acknowledgements The author expresses gratitude to colleagues for their support and valuable discussions during the process of writing the article. The author is also grateful to the reviewers for their comments and recommendations.

Funding This study was conducted within the framework of the grant project AR23488164 of the Committee of Science of the Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan, "Traditional and Contemporary Art of Kazakhstan in the Focus of Visual Studies: Iconography, Semiotics, and Discourse".

Abstract. Female artists play a significant role in Kazakhstan's contemporary art scene, revealing new meanings of cultural heritage through their creative work. Their artworks reflect the desire to preserve and reinterpret traditional values amidst global transformations.

The materials of the study include the artistic works of Kazakhstani female artists from the Tan Sholpan Foundation, presented at the International Exhibition "To Live, Believe, Love." A comparative analysis is also applied to identify both common and unique features in their artistic approaches.

The review of artworks presented at the exhibition, organized by the Tan Sholpan Foundation, revealed that contemporary Kazakhstani female artists actively engage with national symbolism, creating new visual images and meanings. Their works explore themes of identity, the role of women in society, and dialogue with the past. The creative reinterpretation of heritage occurs through the synthesis of traditional motifs and modern techniques, contributing to the creation of unique artistic expressions.

The aim of this study is to analyze the artistic work of Kazakhstani female artists – members of the Tan Sholpan Foundation – in the preservation and interpretation of national cultural traditions in the context of increasing globalization.

The study confirms that the creative work of these women plays a vital role in the process of actualizing and preserving Kazakhstan's cultural heritage. The artworks of Tan Sholpan Foundation members not only reinterpret national traditions but also contribute significantly to shaping the modern language of Kazakhstan's visual arts. Future study perspectives are related to expanding the analysis of other artistic movements and initiatives among Kazakhstani female artists.

Введение

В условиях глобализации и культурных трансформаций вопросы сохранения и переосмысления культурного наследия приобретают особую значимость. Визуальное искусство играет ключевую роль в этом процессе, выступая средством передачи традиций и ценностей, а также платформой для восприятия культурного наследия через новые художественные формы (Резникова). В Казахстане, обладающем богатым историко-культурным наследием, современное искусство активно взаимодействует с традицией, используя национальные символы, орнаментальные мотивы и исторические образы. Как отмечает Е. Резникова, «к концу 1990-х гг. определилась суть феномена под названием "современное искусство Казахстана". Его важной чертой было органичное взаимодействие с культурой прежних эпох. Художники стремились соединить древность и современность, традиции и инновации, а за счет геополитического положения – Европу и Азию» (Резникова 96). Это подтверждает тенденцию к синтезу прошлого и настоящего в художественном процессе, способствующему формированию национальной идентичности через искусство.

В последние годы женское искусство в Казахстане становится все более заметным явлением, отражая сложные процессы трансформации общества. Художницы в своем творчестве осмысляют темы национальной идентичности, культурной памяти и социальной роли женщины, предлагая новые художественные интерпретации традиционных сюжетов.

Особое место в этом процессе занимает Международный независимый женский фонд художников «Тан Шолпан», который на протяжении 25 лет играет ключевую роль в развитии женского искусства Казахстана. «Тан Шолпан» объединяет свыше 70 художниц, работающих в различных жанрах и техниках, и активно продвигает женское искусство на международном уровне. Деятельность фонда направлена на сохранение и новое понимание национального культурного наследия, поддержку молодых художниц, а также проведение выставок, семинаров, реализацию исследовательских проектов.

Однако вклад женщин-художниц в развитие современного казахстанского искусства остается недостаточно изученным. Возникает необходимость более детального изучения их творчества, роли в сохранении культурного наследия и создании новых художественных концепций («Современные женщины глазами современных художниц»).

Целью настоящего исследования является анализ творчества казахстанских женщин-художниц – членов фонда «Тан Шолпан» в процессе сохранения и интерпретации национальных культурных традиций в условиях глобализации. Исследование сконцентрировано на изучении произведений, представленных на Международной выставке «Жить, верить, любить», которая прошла в Государственном музее искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева (17 января – 9 февраля 2025)[1]. Организованная фондом к своему 25-летнему юбилею выставка стала уникальной платформой для демонстрации многообразия творческих подходов казахстанских женщин-художниц,

1 Далее — Государственный музей искусств РК имени Абылхана Кастеева.

их обращения к национальной идентичности и исторической памяти, проникновения в суть творческих поисков и вклада в современное искусство. («К 25-летию Международного независимого женского фонда художников "Тан Шолпан" открывается Международная выставка "Жить, верить, любить"»).

Обзор литературы

Современное казахстанское искусство активно развивается в контексте межкультурного взаимодействия и глобальных тенденций. Одним из значимых направлений является сохранение и трансформация национального наследия. Как отмечается в исследованиях, использование традиционной символики, орнаментов и культурных мотивов остается важным элементом художественного языка современных мастеров. В этом процессе особую роль играют женщины-художницы, чьи работы не только переосмысливают культурную память, но и формируют новое восприятие национальной идентичности. Как подчеркивает Галым Ахмедьяров, «сегодня казахстанские художницы уверенно заявляют о себе на весь мир. В их числе и мастер-живописец Гульмира Тельгозиева. Ее творчество – это ‹…› умелое сочетание национальных элементов с традициями классической художественной школы». Работы художницы гармонично объединяют «миф и реальность, древность и современность». Автор отмечает, что она обладает «собственным видением и твердым представлением о том, что такое Родина» (Ахмедьяров). Таким образом, творчество Гульмиры Тельгозиевой направлено на сохранение и развитие национальных культурных традиций через искусство, что делает ее вклад в культурное наследие особенно ценным.

Как отмечает Ася Нуриева в статье «Знаки и смыслы казахских орнаментов», казахские орнаменты содержат архетипические мотивы и символы, обозначающие стихии мироздания, что свидетельствует о глубокой связи с культурной идентичностью народа. «В свете процессов глобализации интерес к уникальным традиционным видам искусства не угасает!» (Нуриева). В этом процессе особую роль играют женщины-художницы, чьи работы позволяют иначе взглянуть на культурную память и формируют новое восприятие национальной идентичности.

Эти исследования подтверждают, что современное казахстанское искусство одновременно сохраняет традиционные мотивы и представляет их в новом социальном и культурном контексте. Современные исследователи также акцентируют внимание на влиянии искусства на формирование личности и его образовательном потенциале, особенно в контексте взаимодействия традиций и новаторства. Так, Пяйви Венялайнен рассматривает роль современного искусства как обучающего опыта, способствующего постижению культурного наследия через визуальные практики (Venäläinen). Такой подход может быть актуален и для анализа творчества казахстанских художниц, стремящихся переосмыслить национальные традиции через художественное выражение.

В статье Натальи Володевой и Айгерим Агибаевой подчеркивается, что традиционный костюм народов Центральной Азии является феноменом декоративно-прикладного искусства и объектом творческого переосмысления в современном дизайне. Как отмечают авторы, «использование традиционных

элементов в современном дизайне одежды свидетельствует о синтезе локальных и глобальных образов, что делает национальную культуру динамичной и адаптивной к современным художественным процессам» (74). Эти исследования подтверждают, что женское искусство Центральной Азии представляет собой синтез локальных и глобальных образов, позволяя художникам создавать уникальные визуальные формы и смыслы.

Однако, несмотря на растущий интерес к теме женского искусства, в научной литературе остается недостаточно проработанным вопрос о его значении для сохранения культурного наследия в условиях глобализации. Важным источником для изучения этой проблемы являются материалы выставок, в частности Международной выставки «Жить, верить, любить», организованной фондом «Тан Шолпан» («К 25-летию...»). Таким образом, изучение творчества казахстанских женщин-художниц является перспективным направлением отечественного искусствоведения.

Методы исследования

Для выполнения исследования был применен комплексный подход, направленный на изучение и анализ художественных произведений. Основным методом исследования является визуальный анализ, который позволяет изучить произведения искусства на уровне их композиции, структуры и цветовой гаммы. Визуальный анализ помогает зафиксировать особенности художественного языка и выявить отличительные черты работ женщин-художниц, включая технику исполнения, используемые материалы и визуальные образы. Этот метод часто применяется для интерпретации произведений искусства, так как он позволяет выявить как очевидные, так и скрытые элементы художественного замысла (Rampley).

В контексте современного казахстанского искусства визуальный анализ используется для изучения того, как художницы создают визуальные диалоги между традицией и современностью. Например, исследование произведений, представленных на выставке «Жить, верить, любить», показало, что многие авторы активно экспериментируют с визуальными формами, включая сочетание национальной символики и современных художественных техник («К 25-летию...»).

Особое внимание уделяется исследованию символики традиционных казахских орнаментов и их трансформации в современном искусстве. Например, использование женских символов (древо жизни, солнце, коса) в работах художниц фонда «Тан Шолпан» подчеркивает важность связи между женщиной и природой в национальной культуре. Эти элементы образуют своеобразный культурный код, который может быть интерпретирован как визуальное отражение коллективной памяти.

Семиотический анализ, предложенный в работах Умберто Эко, ориентирован на изучение знаковых систем и культурных значений в произведениях искусства (Eco). Этот подход позволяет выявить смысловые связи между символами, а также их роль в формировании культурного дискурса. В процессе исследования казахстанских художниц данный анализ помогает понять, как изменяются значения традиционных символов в условиях современного культурного контекста.

Применение семиологического подхода в искусствоведческих исследованиях также подчеркивается в работах Лютфийе Гёкташ Кая, где автор рассматривает значение семиологии в интерпретации произведений искусства. В частности, отмечается, что художественные образы являются носителями культурных кодов, которые необходимо расшифровывать в процессе анализа (Göktaş Kaya). Данный методологический подход позволяет глубже понять символику и иконографию в произведениях казахстанских художниц, раскрывая их культурные и исторические контексты.

Произведения современных художниц Казахстана могут быть рассмотрены как тексты, в которых зашифрованы сообщения о национальной идентичности и культурной памяти. Например, в одной из серий работ художницы Жамили Такен используется многослойная структура образов (см. рис. 1), символизирующая соединение прошлого и настоящего через традиции.



Рис. 1. Жамиля Такен. «Око». 2024. Холст, акрил. Фото Амана Ибрагимова с Международной выставки «Жить, верить, любить» в Государственном музее искусств РК имени Абылхана Кастеева, Алматы[2].

Для выявления отличительных особенностей подходов различных авторов применялся метод сравнительного анализа. Он позволил сопоставить произведения, представленные на выставке «Жить, верить, любить», с другими работами художниц Центральной Азии и Казахстана. Сравнительный анализ показал, что многие художницы используют сходные темы и символы, но по-разному интерпретируют их в зависимости от личного и культурного опыта («К 25-летию...»).

В рамках исследования также применялся кейс-анализ, который заключался в детальном изучении конкретных работ, показанных на выставке. Этот метод позволил сконцентрироваться на отдельных произведениях и проанализировать их с точки зрения выбранных методов. Подход оказался полезным для выявления уникальных черт творчества каждой художницы, таких как использование специфических техник или индивидуальная трактовка традиционных образов.

2 Далее будут указаны только авторы произведений, названия, размер и техника исполнения. Фото – того же автора.

Результаты исследования

Современные казахстанские художницы переосмысливают культурное наследие, обращаясь к национальной символике и традиционным образам, адаптируя их к современному визуальному языку. Их работы становятся отражением глубинных связей между прошлым и настоящим. Этот диалог культурных кодов и визуальных традиций особенно ярко проявляется в произведениях, представленных на Международной выставке «Жить, верить, любить».

К примеру, Ж. Такен в своей картине «Тишина» (2024) создает глубокий визуальный образ, отражающий философские аспекты казахской культуры, где тишина и молчание занимают особое место. В казахской традиции молчание рассматривается как важное средство невербальной коммуникации, способ передачи информации и выражения уважения (см. рис. 2). Композиция картины построена вокруг центрального элемента – парящей в воздухе ткани, символизирующей состояние внутреннего покоя и гармонии. Использование теплых золотисто-оранжевых тонов в сочетании с глубоким синим фоном создает атмосферу переходного времени суток, отражая моменты созерцания и интроспекции.



Рис. 2. Жамиля Такен. «Тишина». 2024. Холст, акрил.

В казахской культуре тишина и молчание часто ассоциируются с мудростью и глубокими размышлениями. Молчание может служить средством сохранения гармонии в общении и способом избежать ненужных конфликтов. Таким образом, картина «Тишина» не только передает эстетическое наслаждение, но и глубоко укоренена в культурных и философских традициях казахского народа, подчеркивая значимость внутреннего мира и духовного баланса. В работах Ж. Такен, основательницы фонда, наблюдается попытка синтезировать образы прошлого и настоящего через колористические и текстурные решения, создавая ощущение многослойности истории. Такое стремление к переосмыслению культурного наследия через визуальные метафоры находит продолжение и в творчестве других участниц выставки.

В работе Айгуль Хакимжановой «Сны Бейбарыса. Самрук» (2024) мы видим символическое размышление о мифах, истории и духовном поиске. Композиция

картины строится на взаимодействии двух зеркально расположенных лиц, которые находятся в тесном визуальном и смысловом контакте. Визуальный центр картины занимают два человеческих профиля, выполненных в плавных, мягких линиях, создающих эффект гармонии и созерцательности. Они словно сливаются с окружающим пространством, становясь частью общей мифологической структуры. Внутренний диалог между ними отражает концепцию единства времен и преемственности традиций (см. рис. 3). Фон картины выполнен в теплых золотисто-зеленых и бирюзовых оттенках, что формирует эффект сновидения и отсылает к представлениям о загробном мире, мире духов и древних мифов. В композиции можно заметить мелкие декоративные элементы, среди которых доминируют орнаментальные мотивы, характерные для традиционного казахского искусства. Верхняя часть полотна украшена символами, напоминающими древние тюркские знаки, что дополнительно подчеркивает историческую связь работы с культурными корнями. Особое место в картине занимает образ птицы Самрук, которая в казахской мифологии символизирует мудрость, защиту и связь с божественным. Птицы, изображенные между двумя персонажами, подчеркивают духовный полет, путешествие между мирами и поиск истины. Согласно мифу Самрук откладывает яйцо на древе Байтерек, олицетворяя начало нового жизненного цикла и связь прошлого с будущим. Художница транслирует эту идею через мягкие, текучие формы, создавая эффект движения и одухотворенности.



Рис. 3. Айгуль Хакимжанова. «Сны Бейбарыса. Самрук». 2024. Холст, масло.

Работа также содержит скрытые элементы символики. Шахматный узор, представленный на головных уборах персонажей, может отсылать к идее дуальности мира: свет и тень, день и ночь, реальность и сон. Символические изображения солнца и спиралей могут быть интерпретированы как отсылки к древним тюркским культам небесных светил и их цикличности. Все это создает многослойность композиции, позволяя зрителю самостоятельно погружаться в философские размышления. В целом работа А. Хакимжановой является примером художественного синтеза мифологических и исторических мотивов, переосмысленных в контексте современной живописи. Картина демонстрирует не только глубокую связь

с национальными традициями, но и стремление художницы осмыслить духовные и философские аспекты казахской культуры через визуальный образ.

Тематика культурной идентичности и личных переживаний получает дальнейшее развитие в произведениях других участниц выставки, каждая из которых по-своему раскрывает важные аспекты казахского наследия и современности. Работы Салтанат Садибековой объединяет единая тема женского начала и преемственности поколений. Художница через символику, цвет и композицию исследует различные аспекты женского существования – от юности до материнства и старости (см. рис. 4).

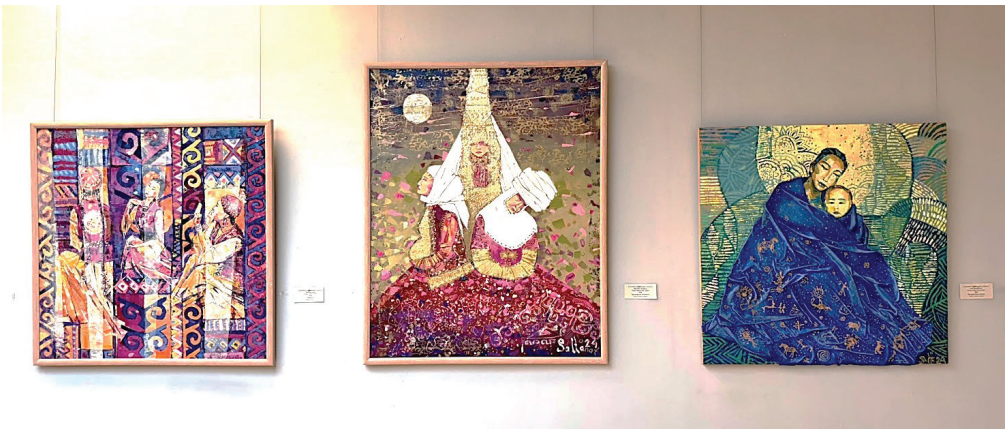


Рис. 4. Салтанат Садибекова. «Юность». «Три возраста женщины». «Материнская любовь». 2024. Холст, масло.

Композиция «Юности» (2024) построена на динамике светлых и ярких цветов. Молодые девушки, изображенные в традиционных нарядах, символизируют начало жизненного пути. Орнаментальные элементы на фоне отражают связь героинь с культурным наследием и национальной идентичностью. Цветовая гамма, состоящая из голубых, розовых и оранжевых оттенков, передает ощущение свежести и ожидания новых открытий. Образ юности связан с мечтами, надеждой и чистотой.

Картина «Три возраста женщины» (2024) представляет три поколения женщин, каждая из которых находится на разной стадии жизненного пути. Старшая женщина символизирует мудрость и накопленный жизненный опыт, средняя – зрелость и активное участие в жизни, а младшая – начало пути, наполненное вопросами и поисками. Центральным символом в композиции является светящийся круг на фоне, который может быть интерпретирован как символ солнца и вечного круга жизни. Художница использует сочетание золотых и красных тонов, подчеркивая торжественность и значимость момента.

Композиция работы «Материнская любовь» (2024) строится вокруг фигуры матери, обнимающей ребенка. Этот образ воплощает тему заботы, защиты и передачи традиций следующему поколению. Мать окутана синим покрывалом, украшенным символическими узорами, напоминающими древние космологические представления. Синий цвет здесь символизирует мудрость, вечность и гармонию. Композиция создает спокойное, умиротворяющее настроение, подчеркивая важность материнства как основы продолжения жизни и культуры.

Все три картины демонстрируют важную роль женщины в казахской культуре как хранительницы традиций и духовных ценностей. С. Садибекова активно использует орнаментальные элементы, которые усиливают культурную идентичность ее произведений. Это порождает диалог между современностью и прошлым, показывая, как традиции могут быть переосмыслены в контексте современного искусства. Хотелось бы отметить, что художница использует насыщенную палитру и декоративные композиционные решения и это придает ее работам праздничный и философский характер. Таким образом, ее творчество становится частью дискурса о культурной идентичности в современном Казахстане.

Произведение «Пустыня» (2024) мастера по войлоку Гульжанат Кабижановой, выполненное в технике валяния шерсти, представляет собой мощный визуальный образ, символизирующий засушливую степь и ее философское значение в культуре Казахстана. Работа состоит из разрозненных фрагментов, образующих структуру, напоминающую потрескавшуюся землю. Этот мотив пустыни или высохшей почвы отражает образ взаимодействия человека с природной средой и одновременно подчеркивает его устойчивость и адаптацию в условиях сурового климата.
В казахской культуре степь всегда имела сакральное значение как пространство, в котором происходили важнейшие события истории и жизни народа (см. рис. 5). Трещины на поверхности можно рассматривать как метафору времени, которое разделяет, но и связывает поколения. Композиция передает ощущение как разрушения, так и устойчивости, намекая на цикличность природы и ее способность к восстановлению.



Рис. 5. Гульжанат Кабижанова. «Пустыня». 2024. Войлок, шерсть, валяние.

Использование натуральных материалов – шерсти и войлока – свидетельствует о связи с народными ремеслами и культурой кочевников. Войлок издавна применялся казахами для изготовления покрытий, одежды и бытовых предметов. Кабижанова использует технику валяния, сохранившуюся с древности, чтобы создать символический образ пустыни, показывая, как исконные методы могут быть адаптированы для современного художественного языка. Материалы и техника работы воплощают тактильную и визуальную глубину, усиливая ассоциации с природой. Фрагменты войлока кажутся неотъемлемой частью земли, отражая

философию единства человека и среды его обитания. Цветовая гамма ограничена оттенками земли – коричневым, серым и песочным. Эти цвета подчеркивают минимализм и естественность, напоминая зрителю о первозданной красоте и суровости природы. Темные промежутки между фрагментами символизируют неизвестное или пустоту, что создает ощущение таинственности и размышления о времени и пространстве.

Работа «Пустыня» несет в себе философское осмысление устойчивости и изменения. Она предлагает зрителю задуматься о значении памяти и наследия, а также о том, как окружающая среда влияет на формирование культурной идентичности. Автор создает визуальный образ, который резонирует с концепцией пути и преемственности, актуальной для современного Казахстана в условиях поиска и укрепления национальной идентичности. Таким образом, произведение Г. Кабижановой вписывается в концепцию выставки, демонстрируя, как через абстрактные формы можно передать культурные смыслы.

Рельефные композиции Динары Нугер «Сынық мүйіз» (2024) и «Кусмурин/Кусканат» (2024) выполнены с использованием акриловой пасты, бетона и металла и представляют собой современные интерпретации традиционных казахских орнаментов (см. рис. 6). Обе работы объединяет идея сохранения и переосмысления культурных символов, что позволяет зрителю задуматься о роли национального наследия в современном искусстве.



Рис. 6. Динара Нугер. «Сынық мүйіз». «Кусмурин/Кусканат». 2024. Бетон, металл, рельефная паста.

В композиции «Сынық мүйіз» можно увидеть фрагменты геометрических узоров, напоминающих символику древнего искусства, где мотивы мүйіз (рога) ассоциируются с силой и жизненной энергией. Работа вызывает ощущение древности и утраченной истории, оживляя символику через современный материал и форму. Вторая композиция «Кусмурин/Кусканат» представляет собой сложную текстуру с многоцветной палитрой и рельефными элементами, которые вызывают ассоциации с мифологическими образами. Орнаментальные формы, символизирующие крылья или стилизованные рога, акцентируют внимание на теме духовного возрождения и культурной памяти. Сочетание текстур, металлического блеска и цвета подчеркивает динамичность и многослойность исторического наследия.

Произведение «Желмая» (2024) художницы Куралай Умбетовой представляет собой синтез традиционных символов и современных художественных приемов (см. рис. 7). Визуально работа наполнена яркими и контрастными цветами, которые передают атмосферу радости и динамики.

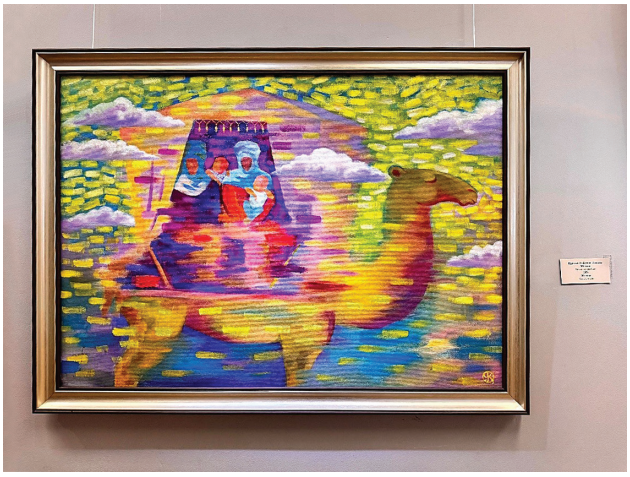


Рис. 7. Куралай Умбетова. «Желмая». 2024. Холст, масло.

Центральное место в композиции занимает верблюд – традиционная «желмая», символ выносливости, путешествия и перемен в казахской культуре. В кочевой жизни верблюд имел важнейшее значение как средство передвижения и как символ устойчивости в условиях степного климата. В искусстве «желмая» также ассоциируется с переходом между мирами – земным и духовным, обозначая путь к новым возможностям и познанию себя. Художница изображает верблюда не как реалистичный объект, а как стилизованный, почти прозрачный символ, что рождает ощущение мифа и легенды. Верблюд выступает в роли хранителя, на котором путешествуют несколько женских фигур. Это указывает на их связь с традицией, передачей знаний и опыта через поколения. Композиция строится на симметрии и повторении горизонтальных цветовых линий, символизирующих дорогу, время и пространство. Ярко-желтые и фиолетовые оттенки усиливают ощущение тепла и движения. Введение облаков и светящихся линий создает впечатление не только физического, но и духовного путешествия. Цветовая палитра играет ключевую

роль в создании символизма картины. Желтый и золотистый цвета традиционно ассоциируются с солнцем и жизненной энергией. Фиолетовый же цвет может символизировать мистику, духовное начало. Такое сочетание отмечает переходность состояний и гармонию между материальным и духовным миром.

Женские фигуры, изображенные на верблюде, занимают важное место в работе. Они облачены в национальные головные уборы и традиционные костюмы, что указывает на преемственность культурных традиций. Образ женщины в казахском искусстве часто символизирует хранительницу очага, знаний и духовного наследия. В данном контексте женщины становятся связующим звеном между прошлым и будущим, воплощая собой неразрывную связь поколений. Творение художницы отражает тему пути и преемственности, раскрывая ее через символику движения и сохранения культурного наследия. Использование образа желмаи и женских фигур создает глубокий философский подтекст о необходимости сохранять и передавать традиции, несмотря на изменчивость мира. Таким образом, художница К. Умбетова предлагает зрителю осмыслить вопрос национальной идентичности и ее значения в современности.

Следующая работа – «Сундук» (2023) Дины Буксиковой представляет собой символическое исследование казахской культурной памяти и наследия через изображение декоративного элемента сундука. Использование смешанных материалов – холста, ткани и акрила – позволяет художнице создать богатую текстурную композицию, в которой соединяются традиционные орнаменты и современные художественные приемы (см. рис. 8). Ее работа акцентирует внимание на идее сундука как хранилища не только материальных, но и духовных ценностей.



Рис. 8. Дина Буксикова. «Сундук». 2023. Холст, ткань, акрил.

Это переосмысление традиционного объекта демонстрирует, как художницы современного Казахстана через визуальные образы выражают уважение к прошлому и одновременно исследуют его актуальность в современных условиях.

Сундук в казахской культуре имеет особое значение как хранитель семейных ценностей и преданий. Он ассоциируется с сохранением памяти, обрядов и традиций, передающихся из поколения в поколение. У Д. Буксиковой сундук представлен не буквально, а через стилизованные элементы декора, такие как национальные узоры и тканевые вставки. Ткань насыщенного красного цвета, покрывающая верхнюю часть композиции, может символизировать силу, энергию и духовную глубину. Красный цвет также ассоциируется с важными моментами в жизни человека, такими как свадьбы и другие значимые события. Применение ткани в сочетании с акриловой живописью создает контраст между мягкостью текстиля и фактурностью краски. Эта техника помогает передать многослойность культуры, ее многогранную природу. Ручные кисти и декоративные кисточки, висящие в верхней части работы, добавляют объем и глубину, производя впечатление осязаемости культурного наследия.

В композиции можно увидеть несколько уровней орнаментальных мотивов, выполненных в различных цветах и стилях. Верхняя часть содержит более абстрактный орнамент, напоминающий традиционные мотивы шанырака или древних тюльпанов, символизирующих процветание и продолжение рода. Средняя и нижняя части работы содержат более детализированные и насыщенные узоры, характерные для резьбы по дереву или ковровых изделий. Обращение к этим мотивам подчеркивает тему преемственности культурного наследия и его важности в формировании идентичности. Таким образом, «Сундук» становится символом неразрывной связи поколений и культурной памяти, необходимой для сохранения и укрепления национальной идентичности. Работа демонстрирует, как традиции могут быть переосмыслены в контексте современного искусства, сохраняя свою значимость и красоту.

Картина «Река» (2023) представляет собой сложную многослойную композицию, в центре которой изображен деревянный мост, ведущий в глубину полотна. По обе стороны моста располагается визуальный поток воспроизведенных картин выдающихся казахстанских живописцев из фондов Государственного музея искусств РК имени Абылхана Кастеева. Здесь автор использует принцип художественного цитирования, внося в него собственное прочтение и интерпретацию. Река в данной работе символизирует не только течение времени и памяти, но и наследие национального искусства, его непрерывность и преемственность. Использование знакомых образов и сюжетов создает ощущение диалога между поколениями художников и их произведениями, представляя музейный фонд как живой культурный организм, постоянно находящийся в движении и переосмыслении (см. рис. 9).

Деревянный мост в этом контексте можно трактовать как связь между разными пластами художественной традиции – от классических произведений до современного искусства. Два человеческих силуэта, сидящих в начале моста, символизируют созерцание этого культурного потока, размышление о наследии



Рис. 9. Лилия Позднякова. «Река». 2023. Холст, масло.

и его значении в современном искусстве. На заднем плане картины можно заметить фрагменты различных эпох и стилей – от традиционной казахской архитектуры и национальных символов до изображений индустриального периода. Эти элементы демонстрируют развитие художественной мысли в Казахстане, отражая динамику культурных изменений через призму музейных коллекций. Таким образом, Лилия Позднякова в своей работе не просто воссоздает визуальные образы прошлого, а задает новые смыслы, встраивая их в новую художественную систему, где музейные произведения становятся частью живого культурного процесса.

Л. Позднякова использует яркую, но приглушенную палитру, чтобы передать текучесть воды и объединение временных слоев. Градиенты цветов дают ощущение глубины и пространственного перехода, а контраст между теплыми оттенками моста и холодной, синеватой гаммой воды усиливает тему перехода и внутреннего поиска. Техника исполнения масляной живописью позволяет добиться мягкости линий и плавности цветовых переходов, что придает работе атмосферность и эмоциональную насыщенность. Картина «Река» отражает важную тему преемственности культурных ценностей. Однако художница не просто фиксирует историческое прошлое, а создает диалог поколений, демонстрируя, как элементы классического искусства продолжают влиять на современность. Через символику реки и визуальное цитирование образов прошлого автор показывает, что культурная идентичность строится не только на памяти, но и на ее переосмыслении. Таким образом, работа представляет собой визуальную медитацию о времени, истории и художественном наследии, исследуя, как современные художницы Казахстана интерпретируют национальные традиции в условиях изменяющейся современности.

Представленные на выставке произведения иллюстрируют многообразие подходов к художественному наследию. В каждом из них сохраняется глубокая связь с культурным прошлым, но при этом акцентируется личное и социальное восприятие художниц. Подобный подход формирует новый тип культурного диалога, в котором традиция не просто сохраняется, но и адаптируется к современному художественному дискурсу, находя новые смыслы в мире.

Обсуждение

Творчество современных художниц фонда «Тан Шолпан» демонстрирует одну из граней тенденции переосмысления культурного наследия, что характерно многим творческим коллективам Центральной Азии. Как отмечает Ю. Сорокина, современные художники региона используют элементы повседневной жизни и традиционные образы в качестве художественных инструментов, что позволяет не только актуализировать мифологические мотивы, но и рассматривать национальную идентичность в контексте современной визуальной культуры (130). Этот процесс, по мнению исследовательницы, связан с деколониальным поворотом и стремлением к самостоятельному восприятию культурного наследия в независимых государствах Центральной Азии.

Так, в работах К. Умбетовой, С. Садибековой и Г. Кабижановой акцент делается на использовании традиционных образов, таких как верблюд (желмая), узоры национальных тканей и образы женщин в разных жизненных ролях. Это согласуется с концепцией возрождения и осмысления национальных ценностей через искусство, о чем говорится в исследовании Д. Болысбаева и его соавторов, анализирующих влияние традиционных мировоззренческих представлений на формирование художественной парадигмы в современном казахстанском изобразительном искусстве (143). Исследователи декоративно-прикладного искусства казахов отмечают, что традиционные орнаменты и их символическое значение остаются важным аспектом визуального языка искусства, передающим духовные и философские ценности казахской культуры (Kalshabayeva and Sarmurzina). Эти элементы находят новое прочтение в современном искусстве Казахстана, где художницы используют традиционные мотивы, адаптируя их к актуальным визуальным тенденциям. Например, в работах участниц фонда «Тан Шолпан» традиционные узоры и текстильные техники часто используются не просто как декоративные элементы, но и как носители культурных кодов, передающих историческую память и преемственность поколений.

Ряд исследований указывает на важность природных символов в казахской культуре и их влияние на формирование национальной художественной парадигмы. Как отмечает Ш. С. Турганбаева, «цветовые ассоциации, основанные на природных мотивах, играют ключевую роль в осмыслении культурного наследия и художественной традиции казахов» (336). Эти аспекты находят отражение в произведении Г. Кабижановой «Пустыня», где пустыня символизирует не только природный ландшафт, но и духовное состояние, отсылая к образу внутреннего поиска.

Как показывают современные исследования, традиционная культура Казахстана сочетает в себе как элементы наследия, так и инновационные процессы, что подтверждается анализом национальной символики и ее современной интерпретации (Gabitov, et. al.). Данный подход позволяет художницам не только сохранять культурные коды прошлого, но и адаптировать их к изменяющемуся мировому контексту.

Современное искусство Казахстана обращается не только к традиции, но и активно использует элементы современных стилей и технологий. Это проявляется в технике

и композиции таких произведений, как работа Д. Буксиковой «Сундук», в которой традиционные мотивы сочетаются с новыми художественными методами. Как отмечают исследователи, современное казахстанское искусство формируется на пересечении национальных традиций и глобальных тенденций, сочетая художественные практики прошлого и настоящего. Согласно Д. С. Болысбаеву и его соавторам, художники Казахстана осваивают достижения мирового искусства, одновременно опираясь на богатое наследие своего народа, что способствует развитию их индивидуального творческого языка (143).

Заключение

Данное исследование ограничено выборкой произведений, представленных на юбилейной выставке Международного независимого женского фонда художников «Тан Шолпан». Несмотря на значительное число работ, показанных на выставке, данное ограничение не позволяет охватить все разнообразие направлений и подходов, присущих женскому искусству в Казахстане. В будущих исследованиях можно рассмотреть более широкую выборку художниц, а также проанализировать работы, выполненные в различных медиумах, включая цифровые технологии и скульптуру. В исследовании рассматриваются ключевые художественные тенденции, связанные с осмыслением наследия в творчестве казахстанских женщин-художниц. Однако аспект восприятия этих произведений публикой и специалистами требует дальнейшего изучения. Перспективным направлением для будущих исследований является проведение интервью с кураторами, искусствоведами и самими художницами, а также анализ зрительской реакции на выставки, что позволит более детально рассмотреть влияние данных произведений на формирование культурной идентичности и их роль в международном художественном дискурсе.

Также необходимо отметить предположения, связанные с интерпретацией символов и визуальных образов. Хотя символика часто имеет универсальные черты, в разных регионах и культурных контекстах она может восприниматься по-разному. Это требует дополнительного анализа с привлечением этнографических и культурологических исследований.

Проанализированные произведения казахстанских художниц демонстрируют стремление заново взглянуть на культурное наследие и адаптировать его в лоне современных художественных практик. Визуальные образы, такие как верблюд в работе К. Умбетовой «Желмая» и символическое дерево в композиции Г. Кабижановой «Пустыня», раскрывают архетипические символы казахской культуры через современный язык искусства. Представленные в произведениях темы – семейные ценности, связь поколений, героическое прошлое – свидетельствуют о стремлении художниц сохранить и актуализировать культурные коды национального самосознания. Картины С. Садибековой («Три возраста женщины», «Материнская любовь») и А. Хакимжановой («Сны Бейбарыса. Самрук») внесли вклад в визуальное воплощение таких тем, как женская идентичность, историческая память и духовное обновление.

Результаты исследования могут быть использованы в практике художественного образования и музейного дела для организации выставок и образовательных мероприятий, посвященных вопросам культурной идентичности. Представленный анализ художественных работ может также служить основой для разработки методик по интерпретации культурных символов и образов в визуальном искусстве. Кроме того, материалы исследования могут быть полезны для формирования образовательных программ, посвященных современному искусству и культуре Казахстана.

Список источников

Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press, 1979.

Gabitov, Tursyn, et al. "National Culture: Tradition and Innovation (On the Basis of Semiotic Analysis of Kazakhstan's Capital)." *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, vol. 81, 2013, pp. 32–39. DOI: 10.1016/j.sbspro.2013.06.383.

Göktaş Kaya, Lütfiye. "Semiology in the Teaching of History of Art." *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, vol. 174, 2015, pp. 3350–3357. DOI: 10.1016/j.sbspro.2015.01.1003.

Kalshabayeva, Bibiziya, and Nagima Sarmurzina. "Some Features of Decorative and Applied Arts of Kazakhs in Central Asia." *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, vol. 122, 2014, pp. 110–113. DOI: 10.1016/j.sbspro.2014.01.1311.

Rampley, Matthew. *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin.* Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000.

Venäläinen, Päivi. "Contemporary Art as a Learning Experience." *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, vol. 46, 2012, pp. 1527–1532. DOI: 10.1016/j.sbspro.2012.06.582.

Ахмедьяров, Галым. «Женщины в национальной культуре». *Казахстанская правда*, 9 марта 2016, kazpravda.kz/n/zhenshchiny-v-natsionalnoy-kulture/. Дата доступа 10 марта 2025.

Болысбаев, Даулет, и др. «Станковая живопись Казахстана XXI века». *Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований*, № 5 (часть 1), 2017, с. 142–145, applied-research.ru/ru/article/view?id=11559. Дата доступа 10 марта 2025.

Володева, Наталья, и Айгерим Агибаева. «Творческая интерпретация элементов декора традиционного костюма народов Центральной Азии в коллекциях современных дизайнеров одежды». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 3, № 4, 2018, с. 69–81, cajas.kz/journal/article/view/171. Дата доступа 10 марта 2025.

«К 25-летию Международного независимого женского фонда художников "Тан Шолпан" открывается Международная выставка "Жить, верить, любить"». *Государственный музей искусств РК имени Абылхана Кастеева*, 22 января 2025, gmirk.kz/ru/sobytiya/450-k-25-letiyu-mezhdunarodnogo-nezavisimogo-zhenskogo-fonda-khudozhnikov-tan-sholpan-otkryvaetsya-mezhdunarodnaya-vystavka-zhit-verit-lyubit. Дата доступа 10 февраля 2025.

Нуриева, Ася. «Знаки и смыслы казахских орнаментов». *Central Asia Analytical Network*, 28 февраля 2019, caa-network.org/archives/15372. Дата доступа 11 февраля 2025.

Резникова, Екатерина. «Современное искусство Казахстана и классическое наследие: художественный диалог культур». *Этнодиалоги: научно-информационный альманах*, № 1 (57), 2019, с. 94–110, etnosfera.ru/images/Almanah/1_2019.pdf. Дата доступа 10 февраля 2025.

«Современные женщины глазами современных художниц». *Exclusive*, 28 апреля 2023, exclusive.kz/sovremennye-zhenshhiny-glazami-sovremennyh-hudozhentc/. Дата доступа 10 февраля 2025.

Сорокина, Юлия. «Быт и экзистенция в современном искусстве Центральной Азии». *Saryn*, т. 12, № 2, 2024, с. 120–140. DOI: 10.59850/SARYN.2.12.2024.194.

Турганбаева, Шахизада. «Цветовое восприятие и природные ассоциации в культуре казахов». *Мир науки, культуры, образования*, № 5 (30), 2011, с. 335–338.

References

Akhmedyarov, Galym. "Zhenshchiny v natsional'noi culture." ["Women in National Culture."] *Kazakhstanskaya Pravda*, 9 March 2016, kazpravda.kz/n/zhenshchiny-v-natsionalnoy-kulture/. Accessed 10 March 2025. (In Russian)

Bolysbayev, Daulet, et al. "Stankovaya zhivopis' Kazakhstana XXI veka." ["Easel Painting of Kazakhstan of the 21st Century."] *Mezhdunarodnyi zhurnal prikladnykh i fundamental'nykh issledovanii*, no. 5 (part 1), 2017, pp. 142–145, s.applied-research.ru/pdf/2017/5-1/11559.pdf. Accessed 10 March 2025. (In Russian)

Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press, 1979.

Gabitov, Tursyn, et al. "National Culture: Tradition and Innovation (On the Basis of Semiotic Analysis of Kazakhstan's Capital)." *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, vol. 81, 2013, pp. 32–39. DOI: 10.1016/j.sbspro.2013.06.383.

Göktaş Kaya, Lütfiye. "Semiology in the Teaching of History of Art." *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, vol. 174, 2015, pp. 3350–3357. DOI: 10.1016/j.sbspro.2015.01.1003.

"K 25 -letiyu Mezhdunarodnogo nezavisimogo zhenskogo fonda khudozhnikov 'Tan Sholpan' otkryvaetsya Mezhdunarodnaya vystavka 'Zhit', verit', lyubit'." ["The International Exhibition 'To Live, Believe, Love' Opens on the 25th Anniversary of the 'Tan Sholpan' International Independent Women's Foundation of Artists."]. *Abylkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan*, 22 January 2025, gmirk.kz/ru/sobytiya/450-k-25-letiyu-mezhdunarodnogo-nezavisimogo-zhenskogo-fonda-khudozhnikov-tan-sholpan-otkryvaetsya-mezhdunarodnaya-vystavka-zhit-verit-lyubit. Accessed 10 February 2025. (In Russian)

Kalshabayeva, Bibiziya, and Nagima Sarmurzina. "Some Features of Decorative and Applied Arts of Kazakhs in Central Asia." *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, vol. 122, 2014, pp. 110–113. DOI: 10.1016/j.sbspro.2014.01.1311.

Nurieyva, Asya. "Znaki i smysly kazakhskikh ornamentov." ["Signs and Meanings of Kazakh Ornaments."] *Central Asia Analytical Network*, 28 February 2019, caa-network.org/archives/15372. Accessed 11 February 2025. (In Russian)

Rampley, Matthew. *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin.* Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000.

Reznikova, Yekaterina. "Sovremennoe iskusstvo Kazakhstana i klassicheskoe nasledie: khudozhestvennyi dialog kultur." ["Kazakhstan Contemporary Art and Classical Heritage: Art Dialogue of Cultures."] *Etnodialogi Scientific and Information Almanach*, vol. 57, no. 1, 2019, pp. 94–109, etnosfera.ru/images/Almanah/1_2019.pdf. Accessed 10 February 2025. (In Russian)

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)

"Sovremennye zhenshchiny glazami sovremennykh khudozhnits." ["Modern Women through the Eyes of Contemporary Female Artists."] *Exclusive*, 28 April 2023, exclusive.kz/sovremennye-zhenshhiny-glazami-sovremennyh-hudozhnicz/. Accessed 10 February 2025. (In Russian)

Turganbayeva, Shakhizada. "Tsvetovoe vospriyatie i prirodnye assotsiatsii v kulture kazakhov." ["Color Perception and Natural Associations in the Culture of Kazakh People."]. *Mir nauki, kultury, obrazovaniya*, vol. 30, no. 5, 2011, pp. 335–338. (In Russian)

Venäläinen, Päivi. "Contemporary Art as a Learning Experience." *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, vol. 46, 2012, pp. 1527–1532. DOI: 10.1016/j.sbspro.2012.06.582.

Volodeva, Natalya, and Aigerim Agibayeva. “Tvorcheskaya interpretatsiya elementov dekora traditsionnogo kostyuma narodov Tsentral’noi Azii v kollektsiyakh sovremennykh dizainerov odezhdy.” [“Creative Interpretation of Decorative Elements of Central Asian Traditional Costume of in Collections of Modern Fashion Designers.”] *Central Asian Journal of Art Studies*, no. 4, 2018, pp. 69–81, cajas.kz/journal/article/view/171. Accessed 10 March 2025. (In Russian)

UDC 7.011.26
DOI 10.59850/SARYN.13.1.2025.269

Арман Бөкенбайұлы Қаиржан
Докторант 1-го курса кафедры искусствоведения, преподаватель кафедры режиссуры кино и телевидения Казахского национального университета искусств (Астана, Казахстан)
ORCID ID: 0009-0002-7756-9345
email: arman_088-0@mail.ru

СТАТЬЯ

Социальные проблемы Казахстана через призму ТикТок-мема «Ешқандай не жоқ»

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

Поступила в редакцию: 04.11.2024
Принята к публикации: 12.03.2025

© 2025 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.

Для цитирования

Қаиржан, Арман. «Социальные проблемы Казахстана через призму ТикТок-мема “Ешқандай не жоқ”». *Saryn*, т. 13, № 1, 2025, с. 107–128. DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.269.

Ключевые слова

ТикТок, мем, цифровая культура, Казахстан, семиотика, дискурс, медиатекст, медиатор, социальные проблемы.

Благодарности

Автор выражает глубокую благодарность анонимным рецензентам. Особая благодарность – Инне Смаиловой за научное руководство и консультации по редактированию текста статьи.

Аннотация. В исследовании, которое посвящено анализу ТикТок-мема «Ешқандай не жоқ» («Нет никакого вот этого»)[1] в контексте цифровой культуры Казахстана, обосновывается актуальность изучения интернет-мемов как динамичного медийного феномена, способного фиксировать общественные настроения и отражать социокультурные процессы. Отмечается недостаточная разработанность данной темы в казахстанском академическом дискурсе и подчеркивается необходимость анализа структурных и семиотических особенностей мема.

Методология исследования включает контент-анализ, семиотический и семантический анализ, а также когнитивно-дискурсивный подход. Контент-анализ охватывает визуальные, текстовые и аудиальные характеристики мема, включая его распространенность, структуру и динамику восприятия. Семиотический анализ направлен на выявление взаимодействия знаковых элементов и особенностей визуального оформления. Семантический анализ интерпретирует ключевые фразы мема, выявляя их многозначность и влияние на аудиторию. Когнитивно-дискурсивный анализ рассматривает комментарии пользователей как форму социального взаимодействия и инструмент коллективной интерпретации.

Результаты работы демонстрируют, что мем «Ешқандай не жоқ» представляет собой многослойный медиатекст, в котором языковая абсурдность, визуальная эстетика и ритмическая структура формируют специфическую модель восприятия социальной реальности. Его популярность обусловлена сочетанием локальной культурной специфики и глобальных трендов цифровых медиа. Мем выполняет функцию общественного комментария, позволяя пользователям артикулировать коллективные настроения через игровую деконструкцию смыслов. Анализ выявляет его роль как медиатора коллективных значений, формирующего пространство для рефлексии и обсуждения актуальных социальных проблем.

В статье подчеркивается значимость мема как феномена цифровой культуры, фиксирующего общественные трансформации. Отмечается его способность к адаптации и многослойной интерпретации, что расширяет границы традиционного понимания мемов как развлекательного контента. Исследование способствует развитию академического дискурса о цифровых медиа и их влиянии на общественное восприятие. Дальнейшие исследования могут быть направлены на изучение механизмов распространения мемов, их культурной адаптации и воздействия на коллективные социальные представления.

1 Перевод буквальный, смысловой или точный перевод осуществить невозможно.

UDC 7.011.26
DOI 10.59850/SARYN.13.1.2025.269

Арман Бөкенбайұлы Қаиржан
Қазақ ұлттық өнер университетінің өнертану кафедрасының 1-ші курс докторанты, кино және теледидар режиссурасы кафедрасының оқытушысы (Астана, Қазақстан)
ORCID ID: 0009-0002-7756-9345
email: arman_088-0@mail.ru

МАҚАЛА

Қазақстанның әлеуметтік мәселелері «Ешқандай не жоқ» ТикТок-мемінің призмасы арқылы

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

Редакцияға түсті: 04.11.2024
Басылымға қабылданды: 12.03.2025

© 2025 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.

Дәйексөз үшін

Қаиржан, Арман. «Қазақстанның әлеуметтік мәселелері «Ешқандай не жоқ» ТикТок-мемінің призмасы арқылы» *Saryn*, т. 7, № 4, 2022, 107–128 б. DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.269. (Орысша)

Тірек сөздер

ТикТок, мем, цифрлық мәдениет, Қазақстан, семиотика, дискурс, медиамәтін, медиатор, әлеуметтік мәселелер.

Алғыс

Автор анонимді рецензенттерге ризашылығын білдіреді. Мақала мәтінін редакциялау бойынша ғылыми басшылық пен кеңес бергені үшін Инна Смаиловаға ерекше алғыс айтылады.

Аңдатпа. Бұл зерттеу «Ешқандай не жоқ» ТикТок-мемінің Қазақстанның цифрлық мәдениетіндегі рөлін талдауға арналған. Кіріспеде интернет-мемдерді әлеуметтік көңіл-күйді бейнелейтін және социомәдени үдерістерді көрсететін динамикалық медиалық феномен ретінде зерттеудің маңыздылығы негізделеді. Қазақстандық академиялық дискурста бұл тақырыптың жеткілікті түрде зерттелмегені атап өтіледі және мемнің құрылымдық және семиотикалық ерекшеліктерін талдау қажеттілігі көрсетіледі.

Зерттеу әдістемесі контент-талдау, семиотикалық және семантикалық талдау, сондай-ақ когнитивті-дискурсивтік тәсілді қамтиды. Контент-талдау мемнің визуалды, мәтіндік және аудиалды сипаттамаларын, оның таралуын, құрылымын және қабылдау динамикасын қарастырады. Семиотикалық талдау таңбалық элементтердің өзара әрекеттесуін және визуалды безендіру ерекшеліктерін анықтауға бағытталған. Семантикалық талдау мемнің негізгі фразаларын түсіндіру арқылы олардың көпмағыналылығы мен аудиторияға әсерін зерттейді. Когнитивті-дискурсивтік талдау пайдаланушылардың пікірлерін әлеуметтік өзара әрекеттесу нысаны және ұжымдық интерпретация құралы ретінде қарастырады.

Нәтижелер көрсеткендей, «Ешқандай не жоқ» мемі тілдік абсурд, визуалды эстетика және ырғақтық құрылым арқылы әлеуметтік шындықты қабылдаудың өзіндік моделін қалыптастыратын көпқабатты медиамәтін болып табылады. Оның танымалдығы жергілікті мәдени ерекшеліктер мен жаһандық цифрлық медиа трендтерінің үйлесуімен түсіндіріледі. Мем қоғам пікірін білдіру құралы ретінде әрекет етеді, қолданушыларға мағыналарды ойнақы деконструкциялау арқылы ұжымдық көңіл-күйді білдіруге мүмкіндік береді. Талдау оның мағыналар медиаторы ретіндегі рөлін анықтайды, ол рефлексия мен өзекті әлеуметтік мәселелерді талқылау кеңістігін қалыптастырады.

Қорытындыда мемнің қоғамдық өзгерістерді бейнелейтін цифрлық мәдениет феномені ретіндегі маңыздылығы атап өтіледі. Оның бейімделу және көпқабатты интерпретациялау қабілеті мемдерді тек ойын-сауық контенті ретінде қарастыру шеңберін кеңейтеді. Зерттеу цифрлық медианың қоғам қабылдауына әсерін қарастыратын академиялық дискурсты дамытуға ықпал етеді. Болашақ зерттеулер мемдердің таралу механизмдерін, олардың мәдени бейімделуін және ұжымдық әлеуметтік ұғымдарға ықпалын зерттеуге бағытталуы мүмкін.

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

No. 1. 2025 Saryn

UDC 7.011.26
DOI 10.59850/SARYN.13.1.2025.269

Arman Kairzhan
1st year Doctoral Student, Art Studies Department; Lecturer, Film and TV Directing Department, Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)
ORCID ID: 0009-0002-7756-9345
email: arman_088-0@mail.ru

ARTICLE

Social Problems of Kazakhstan Through the Prism of TikTok Meme "Yeshkandai ne zhok"

The author has reviewed and approved the final manuscript and affirms that there is no conflict of interest.

Received by editorial: 04.11.2024
Accepted to publish: 12.03.2025

© 2025 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.

Cite Kairzhan, Arman. "Social Problems of Kazakhstan Through the Prism of TikTok Meme 'Yeshkandai Ne Zhok'." *Saryn*, vol. 13, no. 1, 2025, pp. 107–128. DOI: 10.59850/SARYN.13.1.2025.269.

Keywords TikTok, meme, digital culture, Kazakhstan, semiotics, discourse, media text, mediator, public sentiments.

Acknowledgements The author expresses his deep gratitude to the anonymous reviewers, and special thanks to Inna Smailova for her guidance and advice on editing the text of the article.

Abstract. This study analyzes the influence of TikTok meme "Yeshkandai ne zhok" ("No any of this whatsoever")[2] on Kazakhstan's digital culture. The introduction substantiates the relevance of studying internet memes as a dynamic media phenomenon that captures public sentiments and reflects sociocultural processes. It highlights the insufficient academic studies on this topic in Kazakhstan and emphasizes the need to analyze the structural and semiotic features of the meme.

The methodology of study includes content analysis, semiotic and semantic analysis, as well as a cognitive-discursive approach. Content analysis examines the visual, textual, and auditory characteristics of the meme, including its dissemination, structure, and perception dynamics. Semiotic analysis aims to identify the interaction of sign elements and the specifics of visual design. Semantic analysis interprets key phrases of the meme, revealing their polysemy and impact on the audience. Cognitive-discursive analysis considers user comments as a form of social interaction and a tool for collective interpretation.

The results demonstrate that "Yeshkandai ne zhok" is a multilayered media text in which linguistic absurdity, visual aesthetics, and rhythmic structure shape a unique model of perceiving social reality. Its popularity is driven by a combination of local cultural specificity and global digital media trends. The meme serves as a public commentary, allowing users to express public sentiments through playful deconstruction of meanings. The analysis identifies its role as a mediator of collective meanings, forming a space for reflection and discussion of relevant social issues.

The conclusion accentuates the significance of the meme as a phenomenon of digital culture that captures social transformations. Its adaptability and multilayered interpretation extend the boundaries of traditional perceptions of memes as purely entertainment content. The study contributes to the academic discourse on digital media and their impact on public perception. Further study may focus on examining the mechanisms of meme dissemination, their cultural adaptation, and their influence on collective social representations.

2 Literal, semantic or exact translation is not possible.

Введение

Интернет-мемы являются неотъемлемой частью современной цифровой культуры, представляя собой динамичные медиаформаты, которые фиксируют и транслируют изменения в общественных настроениях. Исследование интернет-мемов как явления массового взаимодействия широко представлено в англоязычной научной литературе, особенно в рамках медиакоммуникационных исследований, цифровых гуманитарных наук и социологии интернета. Мемы рассматриваются как инструмент социального осмысления и способ формирования коллективных нарративов. Они функционируют как элементы онлайн-коммуникации и как феномены, обладающие социальной значимостью. Несмотря на значительное влияние на коммуникационные процессы, в казахстанском академическом дискурсе их изучение остается недостаточно разработанным. Это обусловливает необходимость анализа их структурных и семиотических особенностей, а также механизмов функционирования в локальном медиапространстве. ТикТок-мем «Ешқандай не жоқ» представляет собой многослойный медиатекст, в котором языковая иррациональность, визуальная эстетика и ритмическая структура формируют особую модель восприятия социальной действительности.

Настоящее исследование направлено на анализ мема «Ешқандай не жоқ» с позиций его нарративной структуры, изобразительной риторики и социокультурной значимости. В работе рассматриваются предпосылки его возникновения, принципы распространения и механизмы восприятия аудиторией. Анализ строится с учетом теоретических подходов, разработанных в англоязычных исследованиях цифровых медиа, и адаптируется к локальному казахстанскому контексту. В исследовании применяются концепции меметики (Dawkins; Shifman), цифровой народной культуры (Shifman), дискурс-анализа (Foucault; Gee), цифровой риторики (Milner), карнавальной культуры (Бахтин). Это позволяет выявить особенности восприятия данного мема в национальном медиапространстве и расширить научный дискурс о цифровых медиапрактиках в Казахстане.

Методология исследования

В исследовании применены методы контент-анализа, семиотики, семантического анализа и когнитивно-дискурсивного анализа. Контент-анализ опирается на принципы меметики (Dawkins; Shifman), рассматривающей мемы как культурные артефакты, изменяющиеся и распространяющиеся в цифровой среде. Этот метод позволяет исследовать визуальные, текстовые и аудиальные характеристики мема, его структуру, распространенность и динамику восприятия. Семиотический анализ основан на подходах семиотики культуры (Лотман), трактующей медиатексты как поликодовые структуры, объединяющие различные знаковые системы. Визуальное оформление, языковые особенности и монтажные решения рассматриваются в контексте их смыслового взаимодействия и влияния на аудиторию. Семантический анализ направлен на исследование значений ключевых фраз мема и их интерпретацию. Он учитывает принципы цифровой риторики (Milner), анализирующей способы конструирования смыслов в медийных средах и их трансформацию в зависимости от контекста. Когнитивно-дискурсивный

анализ применяется для изучения пользовательских комментариев как формы социального взаимодействия. В рамках дискурс-анализа (Foucault; Gee) исследуется, каким образом мем становится частью общественного нарратива, формируя устойчивые паттерны интерпретации и способы коллективного осмысления социальной реальности.

Анализ мема строится на теоретических подходах к цифровой культуре и визуальному искусству. Мем функционирует как многослойный медиатекст, структура которого согласуется с принципами семиотики культуры (Лотман). Визуальные и монтажные решения анализируются в рамках теории кино, объясняющей влияние структурных элементов изображения на восприятие зрителя (Elsaesser and Hagener).

Социальная значимость мема оценивается по пяти критериям: уровень обсуждаемости, наличие двойственности и сатирических элементов, степень эмоциональной вовлеченности аудитории, адаптивность (вариативность использования) и коллективное восприятие (устойчивые интерпретации). Эмпирический материал собран на платформе ТикТок, анализированы пользовательские комментарии, интерпретированные с опорой на современные исследования в области меметики, дискурс-анализа и цифровой культуры (Shifman; Milner; Mina), что обеспечивает комплексное рассмотрение феномена.

Теоретическая основа

Мемы можно рассматривать как особую форму цифровой коммуникации, которая распространяется с невероятной скоростью благодаря социальным медиа. Согласно определению Ричарда Докинза, мемы – это культурные единицы информации, которые копируются и передаются от человека к человеку через имитацию (Dawkins 249). В условиях современного общества мемы стали своеобразным зеркалом, которое отражает текущие социальные проблемы, эмоции и переживания аудитории. Как отмечает Лимор Шифман, «интернет-мемы можно рассматривать как (пост)современный фольклор, в котором общие нормы и ценности формируются через культурные артефакты, такие как обработанные в Photoshop изображения или городские легенды» (Shifman 15). Мем «Ешқандай не жоқ» соответствует этой характеристике, так как его темповая структура, абсурдность и вариативность исполнения делают его частью цифровой народной культуры, отражающей общественные настроения в Казахстане.

Важным аспектом анализа мемов является их способность выражать и отражать коллективные и индивидуальные культурные мировоззрения. Как отмечают Маркус и Ле, «индивидуализм и коллективизм отражают культурные мировоззрения, при которых индивидуализм типичен для обществ с ослабленными связями между индивидами и стремлением к самоопределению, в то время как коллективизм способствует сплочению группы и приоритизации коллективных целей над личными» (Marcus and Le 815).

ТикТок представляет собой глобальную платформу для создания и обмена короткими видеороликами, запущенную китайской компанией ByteDance в сентябре 2016 года. Платформа предоставляет возможность выражать себя через короткие

видеоролики с использованием разнообразных саундтреков, спецэффектов и фильтров, что сделало ТикТок одним из лидеров среди мобильных приложений для коротких видео (Zhixin, et al. 199). Платформа играет заметную роль в формировании общественного дискурса, адаптируя глобальные тренды к локальным культурным и социальным контекстам. Однако его влияние не ограничивается лишь распространением контента. ТикТок регулирует механизмы распространения смыслов и структурирует доступность определенных высказываний. В дискурсивной системе, описанной Фуко, высказывания организуются в упорядоченную структуру, где одни смыслы сохраняются, другие трансформируются, а некоторые вытесняются (Foucault 145). Алгоритмическая фильтрация контента в цифровых платформах определяет, какие высказывания становятся видимыми, а какие остаются на периферии. Мемы встраиваются в эту систему и приобретают значение в зависимости от условий их распространения и интерпретации. Вместе с тем следует учитывать и политическую роль платформы: ТикТок неоднократно подвергался критике и запретам в ряде стран (например, в Индии и США) по причине опасений, связанных с вопросами конфиденциальности данных, национальной безопасности и возможностью влияния на политические процессы. Изучение платформы важно в более широком контексте цифровых медиа, поскольку эта платформа является одной из многих (наряду с Instagram, Twitter, YouTube), участвующих в распространении мемов и формировании общественного мнения. При этом именно ТикТок демонстрирует особый потенциал как инструмент мобилизации, выражения политического несогласия и протеста благодаря быстрому распространению видеоконтента и вовлечению пользователей в создание нового социального нарратива.

В качестве методологической параллели для анализа русскоязычный мем «Про рыбов» (см. рис. 1), ставший вирусным в 2021 году, был подробно разобран пользователем Сашей Харитонски. Он анализирует вымышленный диалог между котятами и «НЕ-продавцом»: на вопрос «Вы продаете рыб?» следует



Рис. 1. Мем «Про рыбов».

нелогичный ответ «Нет, показываю». Такой разрыв логической связи создает эффект когнитивного диссонанса, усиливающий восприятие мема как абсурдного высказывания. По мнению Харитонски, этот прием отражает экзистенциальное разочарование, когда объект желания оказывается недостижимым, а взаимодействие с ним сводится к пассивному наблюдению (Харитонски).

Мем апеллирует к культурным кодам русской литературы, в частности к мотивам социальной фрустрации, характерным для произведений Достоевского и Толстого. Его популярность подтверждает, что алогичность и минимализм продолжают оставаться эффективными способами репрезентации сложных философских и социальных идей в цифровой культуре. Однако если «Про рыбов» был простым статическим изображением, то казахстанский мем «Ешқандай не жоқ» представляет собой более сложный видеоконтент.

Одним из наиболее популярных на сегодняшний день трендов в ТикТоке является использование музыки *Flawed mangoes – Dramamine*. Этот аудиотрек стал основой для создания десятков тысяч видео по всему миру, в том числе более 50 тысяч роликов в ТикТоке к настоящему моменту. Тренд включает в себя определенный набор изобразительных и звуковых приемов, которые делают его отличительным и легко узнаваемым. Ключевым аспектом видео является сочетание мотивационных или философских текстов с медитативными экранными образами, что создает интересный контраст и усиливает эффект видео.

Нарративные и визуальные особенности тренда

Трехчастная структура видеороликов выглядит следующим образом:

Экспозиция. Вводная часть видео содержит текст или аудиофрагмент, который погружает зрителя в контекст повествования. Обычно это цитаты или отрывки из мотивационных или философских речей, которые имеют вдохновляющий или побуждающий задуматься характер. В данном случае (см. рис. 2) этот эффект достигается за счет наложенного на видео текста, который визуально имитирует



Рис. 2. Кадр из видео «Ешқандай не жоқ».

стиль воодушевляющих видеороликов, но при этом несет смысловую неопределенность. Этот прием создает контраст между наглядной подачей и содержанием, что соотносится с концепцией постиронии и деконструкции цифровых нарративов. В случае использования тренда с Dramamine многие авторы выбирают фрагменты из фильмов, интервью или даже собственные размышления, чтобы задать тон видео. Эта часть вводит зрителя в размышление, подготавливая его к основной идее ролика.

Драматическая пауза. Переход от экспозиции к основной части видео сопровождается кратковременным затемнением экрана и приглушением звука. В этот момент ключевые слова появляются на черном фоне (см. рис. 3), а их повтор с эхо-эффектом акцентирует внимание зрителя. Такой прием структурирует ритм мема, создавая паузу для осмысления сказанного и формируя эффект ожидания перед сменой кадра. Монтажная структура данного фрагмента использует риторическое акцентирование, характерное для визуальных и аудиальных медиатекстов. Затемнение и замедление темпа смещают смысловой акцент, а чрезмерная драматизация контрастирует с неопределенностью высказывания, придавая мему гротескное звучание. Такая эстетическая стратегия позволяет мему функционировать одновременно как рефлексия над социальными реалиями и как медийное явление, основанное на игровой деконструкции смыслов.



Рис. 3. Кадр из видео «Ешқандай не жоқ».

Основная часть. После драматической паузы начинается основная часть видео. Здесь авторы используют медитативные кадры природы, городских ландшафтов, архитектуры или других элементов, которые подчеркивают атмосферу спокойствия и созерцания (см. рис. 4). Важно отметить, что тексты, звучащие в этот момент, дублируются на экране, причем используется игра со шрифтами разного размера, цвета и стилизации. Это является важным элементом тренда, поскольку такая интерпретация текста пародирует графические приемы мотивационных роликов 2015–2020 годов, где дублирование «вдохновляющих» слов на экране использовалось для удержания внимания аудитории. Можно предположить,



Рис. 4. Кадр из видео «Ешқандай не жоқ».

что это своего рода метамодернистская ирония, которая играет на противоречии между желанием мотивировать и осознанием бессмысленности такого мотивационного контента (Vermeulen and van den Akker 10). Использование такой эстетики проявляется через сочетание внешне искренних, «глубоких» изобразительных решений и текста, который либо не несет в себе четкого смысла, либо вступает в противоречие с визуальным рядом. Такой подход создает динамику двойственности, где зритель может воспринимать контент одновременно как шуточный и как эмоционально заряженный. Эта амбивалентность и отличает метамодернистскую логику от традиционной постмодернистской иронии, которая в большей степени ориентирована на деструкцию смыслов без попытки их переосмысления.

Аудиовизуальный анализ мема «Ешқандай не жоқ»

Видео @irohkoke (Шайқұмар Айро), опубликованное 13 октября 2024 года (см. рис. 5), является примером того, как мировой тренд может быть переосмыслен в местном контексте. В данном ролике использована запись репортера казахстанского телеканала «Хабар-24», сделанная более года назад, где женщина дает сбивчивый ответ на вопрос. Эти вырванные из контекста фразы создают комический эффект благодаря своей иррациональной и нелогичной последовательности. Видео @irohkoke переосмысливает этот фрагмент, превращая его в популярный мем.

Рис. 5. QR-код на пост «Ешқандай не жоқ». Источник: TikTok, 13 октября 2024 года, tiktok.com/@irohkoke.

Трехчастная структура используется с добавлением созерцательных кадров природы и городских ландшафтов, что усиливает контраст между внешней гармонией и смысловой неопределенностью слов. Это та же парадоксальная эстетика, где двусмысленность и абстрактность высказываний подчеркивается эстетически приятным визуалом и спокойной, рефлексивной музыкой.

Музыкальное сопровождение играет ключевую роль в формировании смыслового восприятия мема. Композиция Dramamine создает медитативное, созерцательное настроение, однако ее плавность контрастирует с драматическими паузами и наложенным эхом, усиливая ощущение смыслового разрыва. Звуковая композиция подчеркивает наполнение кадра и одновременно формирует эффект неопределенности. Монтаж построен на неритмичных склейках, что создает впечатление хаотичности и случайности. Кадры сменяются не по музыкальному такту, а произвольно, что сближает ролик с эстетикой документального кино, подчеркивая его псевдоспонтанность. Такой прием делает восприятие фрагментированным, акцентируя внимание на отдельных смысловых элементах видео.

Изобразительный стиль также подчинен концепции смыслового расхождения. В отличие от традиционного вертикального формата ТикТока (9:16) видео выполнено в квадратном формате (1:1), что дает ощущение замкнутого пространства и ограниченности перспективы. Этот прием можно рассматривать через концепцию Томаса Эльзессера и Мальте Хагенера о кино как окне и рамке. Согласно их подходу «кино функционирует одновременно как окно, предоставляющее зрителю возможность заглянуть в иной мир, и как рамка, определяющая границы этого наблюдения» (Elsaesser and Hagener 19). Использование кинотеоретических концепций оправдано спецификой формата ТикТока, поскольку зритель здесь одновременно является и активным участником создания и распространения контента, а восприятие мема требует внимания к его аудиовизуальным особенностям. В данном случае квадратный формат видео не просто изменяет технические параметры изображения, а формирует композиционные ограничения, подчеркивая замкнутость пространства, а также невозможность выхода за пределы двойственной реальности мема. Резкий обрыв видео производит эффект недосказанности, символически отражая нерешенность общественных вопросов. Отсутствие логического завершения усиливает метафору ощущения неопределенности, характерной для проблем, поднимаемых в меме.

Цветовая палитра нарочито насыщенная: яркие оттенки создают иллюзию гармонии, контрастируя с противоречивостью смыслового содержания. Этот прием акцентирует разрыв между эстетической оболочкой и социальной реальностью, превращая мем в средство художественного осмысления. Как отмечает Ю. М. Лотман, «художественный текст говорит с нами не одним голосом, а как сложно-полифонически построенный хор. Сложно организованные частные системы пересекаются, образуя последовательность семантически доминантных моментов» (40). В контексте цифровой культуры данное утверждение может быть интерпретировано через призму мультимодальности цифрового мема, где визуальный, текстовый и аудиальный ряды сосуществуют, вступая в сложное межсемиотическое взаимодействие. Мем функционирует как многослойное семиотическое высказывание, в котором контрастные элементы – иронический текст, рефлексивная музыка и насыщенная визуальная эстетика – создают дополнительные уровни смысла. Альфи Боун и соавторы подчеркивают, что «интернет, особенно социальные медиа, можно рассматривать как глобальный механизм производства мемов, распространяющий микро- и макроуровневые

культурные смыслы с невиданной ранее скоростью» (Bown, et al. 28). Это подчеркивает значимость скорости и охвата распространения мемов, которые обеспечивают оперативную реакцию на общественные события и быстрое формирование общественного мнения. Взаимодействуя с мемами, аудитория «участвует в моменте общности», идентифицируя себя с представленными смыслами и эмоциями (Bown, et al. 103). Тем самым мем выступает средством социальной идентификации и коллективного осмысления реальности. Подобная полифоническая структура делает его значимым объектом для анализа механизмов формирования цифрового культурного нарратива.

Семантический анализ мема «Ешқандай не жоқ»: отражение социальных проблем

Полный текст на казахском языке, произносимый женщиной, звучит так:

«Бәріне ешқандай не жоқ, шыны керек қой, ешқандай не жоқ. Мысалы, өзің де өтесің, мысалы. Неғылады, ешқандай не, қандай не мысалға, няғыватыр (не қып жатыр) мысалға халықтың бәрі? Тек неғылмайды қазір, былтырлары неғылатын, қазір вәше қосылмайды, ар жағы».

Текст, переведенный на русский язык:

«Всем нет этого самого, ну вправду ведь, никакого этого самого. Например, и сами проходим мимо, например. Это происходит – и ничего. Ну что, например? Что все (люди) делают, к примеру? Ничего не делают сейчас, раньше хоть делали, а сейчас вообще не подключаются – все остальные».

Рассмотрим ключевые фразы видео с точки зрения их социальной значимости.

1. «Бәріне ешқандай не жоқ, шыны керек қой, ешқандай не жоқ». («Никому нет этого самого (дела), ну вправду ведь, никакого этого самого»).

Фраза отражает сложные социальные процессы, свидетельствуя о распространенном чувстве отчуждения и разочарования в казахстанском обществе. В условиях общественных и экономических кризисов усиливается восприятие недоступности реальных механизмов воздействия на ситуацию, что приводит к убеждению в бессмысленности активных действий и гражданского участия.

Эти наблюдения подтверждаются данными о распространенности депрессивных состояний в Казахстане. Согласно исследованиям доля казахстанцев, страдающих депрессивными расстройствами, составляет 4,4%, что превышает среднемировой показатель в 3,9% («Распространенность депрессии»). Кроме того, среди молодежи в возрасте до 35 лет более 70% испытывают стресс, бессонницу и апатию, что значительно превышает общемировые показатели («Уровень депрессивности»).

Этот феномен соотносится с концепцией мемов как формы «уличного искусства цифрового веба», предложенной Ань Сяо Миной. По ее утверждению, «мемы – это уличное искусство социального веба: они доступны, поддаются ремиксу и способны нести мощные политические и социальные послания» (Mina 12). В этом контексте мем «Ешқандай не жоқ» функционирует не только как развлекательный цифровой продукт, но и как средство артикуляции коллективных общественных настроений. Его широкое распространение и вариативность интерпретаций свидетельствуют о высокой степени резонанса с актуальными проблемами казахстанского социума,

такими как апатия общества, отсутствие институционального доверия и ограниченность возможностей гражданской активности.

Подобное состояние усиливается отсутствием эффективных механизмов влияния граждан на изменения. Согласно исследованию Виноградова и Сусловой подобные явления характерны для постсовременных обществ, где социальная апатия связана с кризисом деятельностной активности и потерей веры граждан в возможность реального изменения социальной ситуации (128). Эта точка зрения подтверждается реакцией аудитории на обсуждаемый мем. Например, наиболее популярные комментарии, набравшие десятки тысяч отметок «мне нравится», подчеркивают коллективное понимание скрытого подтекста и его социальной значимости. Так, комментарий «Ең қызығы – бәрі түсінді» («Самое удивительное – все поняли») отражает высокий уровень коллективного восприятия и согласия с озвученной в мемах критикой пассивности социума. Другие комментарии, такие как «Сүйектен өткен сөз» («Слова, пронизывающие до костей») и «Билікке айтылмау керек сөздерді, астарлап жеткізіп жатқаны ғой, бәріміз түсіндік» («Это завуалированная критика власти, все всё поняли»), подчеркивают восприятие мема аудиторией как завуалированной формы выражения социального недовольства. Тот факт, что эти реплики получили тысячи и десятки тысяч лайков, свидетельствует о высоком уровне общественного резонанса и подтверждает существование тенденции социальной апатии и отчуждения, о которой говорят Виноградов и Суслова. Таким образом, мем можно рассматривать как значимую цифровую репрезентацию социальных настроений, которая резонирует с широкой аудиторией и отражает общественные тенденции. Однако взаимодействие пользователей с ним выходит за рамки пассивного восприятия: аудитория не просто интерпретирует смысл, она активно участвует в его распространении, дополняя контент и создавая новые версии. Как отмечают Дженкинс, Форд и Грин, «аудитория играет активную роль в распространении контента, а не просто выступает пассивным носителем вирусных медиа: их выбор, вовлеченность, цели и действия определяют, что приобретает ценность» (Jenkins, et al. 21). Взаимодействие с мемом «Ешқандай не жоқ» проявляется через просмотр оригинального видео, создание вариаций, обсуждение в комментариях, что способствует расширению его смыслового поля и адаптации в различных контекстах.

Дискурс, по Ги, включает не только язык, но и совокупность действий, норм поведения, символов и материальных объектов, через которые структурируется социальная реальность (Gee 18). В этом контексте комментарии функционируют как часть дискурсивной практики, закрепляющей способы выражения общественных взглядов и коллективного опыта. Эти данные свидетельствуют о том, насколько быстро и эффективно данное видео нашло отклик у зрителей. Метаирония мема, когда зритель осознает, что серьезность и сложность визуала противопоставляются иррациональности содержания, стала ключевым фактором его успеха.

2. «Мысалы, өзің де өтесің, мысалы». («Например, и сами проходим (мимо), например»).

Эта фраза подчеркивает еще одну важную характеристику современного общества – склонность к игнорированию проблем и индивидуализм. Когда каждый человек сосредоточен только на себе и своих проблемах, общественная

ответственность снижается. Фраза «И сами проходим (мимо)» как нельзя лучше описывает поведение, при котором люди осознают наличие проблем, но предпочитают не вмешиваться, занимая позицию «моя хата с краю». Это отражает укоренившуюся пассивность и эгоистичное отношение, когда граждане предпочитают избегать ответственности за общее благо. Здесь также важно отметить, что апатия и эгоизм не просто результат безразличия, а скорее реакция на систему, которая не поощряет активные действия. Как отмечают авторы концепции коллективной ответственности, «группы, а не отдельные их члены, могут быть морально ответственными за действия или бездействие, особенно если группа действует как единое целое» (Smiley).

3. «Неғылады, ешқандай не, қандай не мысалға, няғыватыр (не қып) мысалға халықтың бәрі?» («Это происходит – и ничего. Ну что, например? Что все (люди) делают, к примеру?»)

Эта фраза передает отчаяние и риторический вопрос, на который, по мнению героини, никто не сможет дать ответ. Здесь выражена фрустрация и осознание того, что общество не предпринимает реальных действий для изменения ситуации. Но стоит отметить, что в оригинальном видео женщина произносит: «Няғыватыр мысалға халықтың бәрі?» («Что все (люди) делают, к примеру?»), тогда как в версии на канале Шайқұмара Айро текст на экране гласит: «Няғыватыр мысалға халыққа бәрі?» («Что для всех (людей) они делают, к примеру?»). Эти две фразы, несмотря на кажущееся сходство, имеют существенно разные смыслы.

В первой версии вопрос подчеркивает бездействие всех людей, намекая на коллективную апатию: «Что все (люди) делают?», подразумевая, что никто ничего не делает. Это фраза о безразличии и отсутствии действий среди обычных граждан, направленных на улучшение ситуации. Спикер, словно отдалившись от общества, пытается понять, почему никто не проявляет инициативы.

Во второй же версии, предложенной Шайқұмаром Айро, акцент меняется с вопроса о том, что люди делают для себя, на вопрос о том, что «они» (возможно, власть или определенные структуры) делают для людей. Здесь появляется критический подтекст, направленный на тех, кто наделен властью или ресурсами для решения проблем: «Что для всех людей они делают?» Этот вопрос можно интерпретировать как обвинение в бездействии со стороны властей или ответственных лиц.

Эта фраза подчеркивает чувство разочарования в системе, которая, по мнению граждан, не справляется со своими обязанностями, игнорирует запросы народа и может быть интерпретирована как реакция на социальные и экономические проблемы, которые сталкиваются с недостатком поддержки со стороны ключевых институтов. «Многие люди избегают активных действий из-за страха перед репрессиями, а также из-за отсутствия доверия к политической системе и возможности реальных изменений» (Kovyazina).

4. «Тек неғылмайды қазір, былтырлары неғылатын, қазір вәше қосылмайды, ар жағы». («Ничего не делают сейчас, раньше хоть делали, а сейчас вообще не подключаются – все остальные»).

Эта фраза выражает ностальгию по абстрактному прошлому, когда, по мнению героини, люди были более активными и сплоченными. В ней отчетливо звучит

сожаление по поводу утраты той гражданской динамики, которая существовала ранее. Фраза «Раньше хоть делали» подразумевает, что раньше общество было более вовлеченным в решение общих проблем, а сейчас люди отстранились от общественной активности и перестали участвовать в общественной жизни. Герои подобных роликов часто воплощают такие ностальгические настроения, выражая разочарование в современной социальной структуре, где каждый предоставлен сам себе. Это чувство ностальгии можно понять как желание вернуться в ошибочную «утопию стабильности и равенства, где солидарность и взаимная поддержка играли ключевую роль» (Velikonja 548).

На момент написания данной работы аккаунт пользователя ТикТока @irohkoke (Шайқұмар Айро), который носит развлекательно-образовательный характер, имеет в общей сложности 2,4 млн лайков, что свидетельствует о его популярности среди казахстанской аудитории. Его видеомем «Ешқандай не жоқ» собрал более 2,4 млн просмотров, 204 тысячи лайков, 2292 комментария, 24 тысячи сохранений и 148 тысяч репостов, и эти показатели продолжают расти с каждым часом. Более того, на настоящий момент, используя оригинальную аудиодорожку этого видео именно с аккаунта @irohkoke, пользователи казахстанского ТикТока создали более 14 тысяч видео, что подчеркивает его вирусный характер. Использование аудиофрагмента и зрительных элементов мема в новых вариациях соответствует пониманию интернет-мемов как «групп цифровых объектов, имеющих общие характеристики формы, содержания и/или интонации, которые создаются с осознанием друг друга, а затем распространяются, имитируются и трансформируются в интернете множеством пользователей» (Shifman 41). Такой процесс также соотносится с концепцией «меметических медиа», разработанной Райаном Милнером. Исследователь отмечает, что «меметические медиа – это агрегированные тексты: коллективно создаваемые, распространяемые и изменяемые многими пользователями, они выступают как культурные высказывания, соединяющие личное выражение и публичный дискурс» (Milner 2). В данном случае мем «Ешқандай не жоқ» функционирует именно в этом ключе: его восприятие выходит за рамки развлекательного контента, превращая его в инструмент коллективного осмысления общественных реалий.

Заключение

Исследование мема «Ешқандай не жоқ» в контексте цифровой культуры Казахстана продемонстрировало его значимость как феномена, фиксирующего общественные настроения и отражающего локальные социальные вызовы. Мем, основанный на языковой алогичности, визуальной эстетике и ритмической структуре, формирует особый способ взаимодействия с социальной реальностью. Его широкая распространенность и активное переосмысление пользователями ТикТока свидетельствуют о востребованности подобных форм выражения коллективного опыта. Визуальные и звуковые решения, использованные в меме, подчеркивают его художественную природу, в которой сочетание минималистичного монтажа, медитативных кадров и абсурдной риторики создает эффект многозначности, позволяя зрителю одновременно воспринимать

его как ироничное высказывание и как рефлексию над общественной действительностью.

Цифровые платформы, включая ТикТок, становятся пространством для распространения и переосмысления подобных медиапродуктов, создавая динамичные коллективные дискурсы. Мем функционирует как развлекательный контент, но также выступает инструментом выражения социальных переживаний. Его модификация и распространение пользователями демонстрируют, как социальные медиа вовлекают аудиторию в процесс интерпретации, позволяя выстраивать новые формы самовыражения и критического осмысления действительности.

Процесс распространения и восприятия мема согласуется с концепцией карнавальной культуры Михаила Бахтина, согласно которой смех освобождает от догматизма и создает пространство для альтернативного осмысления социальной реальности (97). Цифровой карнавал, в отличие от традиционного, разворачивается в онлайн-пространстве, где пользователи не только распространяют контент, но и модифицируют его, используя иронию, абсурд и гиперболу. В этом контексте мемы становятся формой социального высказывания, где выражается общественное напряжение. Они создают возможность для дистанцирования от социальных проблем, сохраняя при этом возможность их обсуждения.

Казахстанский контекст играет ключевую роль в интерпретации мема. В нем отражаются социальные неопределенности, недоверие к институциональным механизмам и коллективные переживания нестабильности. Однако его распространение в цифровой среде показывает, что мемы не просто фиксируют общественные тревоги, они становятся способом их скрытой артикуляции. В социальных медиа, где прямое выражение критики может быть ограничено, мемы используются для зашифрованного обсуждения проблем, превращаясь в инструмент коллективного осознания недовольства. ТикТок и другие платформы обеспечивают пространство для неформального выражения мнений, включая обсуждение тем, которые остаются за пределами официального дискурса.

Мем, будучи частью глобального тренда, приобретает локальную значимость, демонстрируя, как цифровые медиа становятся каналом коллективного самовыражения и отражения скрытых форм общественного недовольства. Его популярность подтверждает, что социальные платформы не только способствуют распространению контента, но и создают условия для формирования новых форм общественного диалога, в том числе через игру с языком, иронией и культурными кодами.

Дальнейший анализ мемов в казахстанской цифровой культуре представляется перспективным направлением исследований. Изучение механизмов их распространения, семиотического наполнения и адаптации к локальному контексту позволит глубже понять роль социальных медиа в формировании новых форм участия и коллективного осмысления. Мемы, выходя за пределы традиционного развлечения, становятся важным медиатором общественных дискуссий, что делает их значимой частью цифрового культурного процесса.

Список источников

@flawedmangoes. "Flawed Mangoes. Video cover of the song 'Dramamine'." *TikTok*, 10 июля 2024, tiktok.com/@flawedmangoes/video/7482508170498247979. Дата доступа 10 октября 2024.

@irohkoke. «Шайқұмар Айро. Видео "Ешқандай не жоқ"». *TikTok*, 13 октября 2024, tiktok.com/@irohkoke/video/7424797563452181765. Дата доступа 15 октября 2024.

Bown, Alfie, and Dan Bristow, editors. *Post Memes: Seizing the Memes of Production*. New York, Punctum Books, 2019. DOI: 10.2307/j.ctv11hptdx.

Dawkins, Richard. *The Extended Selfish Gene*. 4th ed., Oxford, Oxford University Press, 2016.

Elsaesser, Thomas, and Malte Hagener. *Film Theory: An Introduction through the Senses*. New York, Routledge, 2015. DOI: 10.4324/9781315740768.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Translated from French by A. M. Sheridan Smith, 2nd ed., London, Routledge, 2002. DOI: 10.4324/9780203604168.

Gee, James Paul. *An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method*. 3rd ed., London, Routledge, 2010. DOI: 10.4324/9780203847886.

Jenkins, Henry, et al. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York, NYU Press, 2013, jstor.org/stable/j.ctt9qfk6w. Дата доступа 27 сентября 2024.

Kovyazina, Kamila. "Protest Activity in Kazakhstan." *CABAR.asia*, 2024, cabar.asia/en/protest-activity-in-kazakhstan. Дата доступа 24 сентября 2024.

Marcus, Justin, and Huy Le. "Interactive Effects of Levels of Individualism-collectivism on Cooperation: A Meta-analysis." *Journal of Organizational Behavior*, vol. 34, no. 6, pp. 813–834. DOI: 10.1002/job.1875.

Milner, Ryan. "Conclusion: The World Made Meme." *The World Made Meme: Public Conversations and Participatory Media*. Cambridge, MIT Press, 2017. DOI: 10.7551/mitpress/9780262034999.003.0008.

Mina, An Xiao. *Memes to Movements: How the World's Most Viral Media is Changing Social Protest and Power*. Boston, Beacon Press, 2019.

Smiley, Marion. "Collective Responsibility." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta and Uri Nodelman, Stanford, Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2023, plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/collective-responsibility/. Дата доступа 18 сентября 2024.

Shifman, Limor. *Memes in Digital Culture*. Cambridge, MIT Press, 2013. DOI: 10.7551/mitpress/9429.001.0001.

Velikonja, Mitja. "Lost in Transition: Nostalgia for Socialism in Post-Socialist Countries." *East European Politics and Societies*, vol. 23, no. 4, 2009, pp. 535–551. DOI: 10.1177/0888325409345140.

Vermeulen, Timotheus, and Robin van den Akker. "Notes on Metamodernism." *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2, no. 1, 2010. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677.

Zhixin, Li, et al. "The Impact of Technology Application on Service Marketing – Taking TikTok as an Example." *Advances in Economics, Business and Management Research*, proceedings of the 6th Global Conference on Business, Management, and Entrepreneurship (GCBME 2021), Amsterdam, Atlantis Press, 2022. DOI: 10.2991/aebmr.k.220701.039.

Бахтин, Михаил. *Проблемы поэтики Достоевского.* Москва, Советский писатель, 1963. *«ImWerden»: Электронная библиотека Андрея Никитина-Перенского*, imwerden.de/publ-111. Дата доступа 19 октября 2024.

Виноградов, Михаил, и Анастасия Суслова. «Феномен социальной апатии и его актуальность в современной России». *Полития: Анализ. Хроника. Прогноз*, № 4 (107), 2022, с. 123–145. DOI: 10.30570/2078-5089-2022-107-4-123-145.

Лотман, Юрий. *Семиотика, кино и проблемы киноэстетики.* Таллин, Ээсти Раамат, 1973, 135 с.

«Распространенность депрессии в Казахстане превысила среднемировой показатель». *Ranking.kz*, 11 марта 2024, ranking.kz/reviews/world/rasprostranyonnost-depressii-v-kazahstane-prevysila-srednemirovoy-pokazatel.html. Дата доступа 15 октября 2024.

«Уровень депрессивности молодежи Казахстана в пять раз выше, чем в мире». *Exclusive*, 18 сентября 2023, exclusive.kz/uroven-depressivnosti-molodezhi-kazahstana-v-pyat-raz-vyshe-chem-v-mire/. Дата доступа 15 октября 2024.

Харитонски, Саша. «Все начинается с НЕ-продавца рыбов». *Facebook*, 6 августа 2021, facebook.com/sashaharitonoff/posts/1287767781670951. Дата доступа 12 октября 2024.

References

@flawedmangoes. "Flawed Mangoes. Video cover of the song 'Dramamine'." *TikTok*, 10 July 2024, tiktok.com/@flawedmangoes/video/7482508170498247979. Accessed 10 October 2024.

@irohkoke. "Shayqumar, Airo. Video 'Yeshqandai ne zhok.' ['No Any of This Whatsoever.']". *TikTok*, 13 October 2024, tiktok.com/@irohkoke/video/7424797563452181765. Accessed 15 October 2024.

Bakhtin, Mikhail. *Problemy poetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's Poetics]*. Moscow, Sovetskiy Pisatel, 1963. *Electronic copy, "ImWerden": Electronic library of Andrey Nikitin-Perensky*, imwerden.de/publ-111. Accessed 19 October 2024. (In Russian)

Bown, Alfie, and Dan Bristow, editors. *Post Memes: Seizing the Memes of Production*. New York, Punctum Books, 2019. DOI: 10.2307/j.ctv11hptdx.

Dawkins, Richard. *The Extended Selfish Gene*. 4th ed., Oxford, Oxford University Press, 2016.

Elsaesser, Thomas, and Malte Hagener. *Film Theory: An Introduction through the Senses*. New York, Routledge, 2015. DOI: 10.4324/9781315740768.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Translated from French by A. M. Sheridan Smith, 2nd ed., London, Routledge, 2002. DOI: 10.4324/9780203604168.

Gee, James Paul. *An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method*. 3rd ed., London, Routledge, 2010. DOI: 10.4324/9780203847886.

Haritonski, Sasha. "All begin from no-sell man of fishs." *Facebook*, 6 August 2021, facebook.com/sashaharitonoff/posts/1287767781670951. Accessed 12 October 2024. (In Russian)

Jenkins, Henry, et al. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York, NYU Press, 2013, jstor.org/stable/j.ctt9qfk6w. Accessed 27 September 2024.

Kovyazina, Kamila. "Protest Activity in Kazakhstan." *CABAR.asia*, 2024, cabar.asia/en/protest-activity-in-kazakhstan. Accessed 24 September 2024.

Zhixin, Li, et al. "The Impact of Technology Application on Service Marketing – Taking TikTok as an Example." *Advances in Economics, Business and Management Research*, proceedings of the 6th Global Conference on Business, Management, and Entrepreneurship (GCBME 2021), Amsterdam, Atlantis Press, 2022. DOI: 10.2991/aebmr.k.220701.039.

Lotman, Yuri. *Semiotika, kino i problemy kinoestetiki [Semiotics, Cinema, and Problems of Film Aesthetics]*. Tallin, Eesti Raamat, 1973. (In Russian)

Marcus, Justin, and Huy Le. "Interactive Effects of Levels of Individualism-collectivism on Cooperation: A Meta-analysis." *Journal of Organizational Behavior*, vol. 34, no. 6, pp. 813–834. DOI: 10.1002/job.1875.

Milner, Ryan. "Conclusion: The World Made Meme." *The World Made Meme: Public Conversations and Participatory Media*. Cambridge, MIT Press, 2017. DOI: 10.7551/mitpress/9780262034999.003.0008.

Mina, An Xiao. *Memes to Movements: How the World's Most Viral Media is Changing Social Protest and Power*. Boston, Beacon Press, 2019.

"Rasprostranennost depressii v Kazakhstane prevysila srednemirovoy pokazatel." ["The Prevalence of Depression in Kazakhstan Exceeded the Global Average."] *Ranking.kz*, 11 March 2024, ranking.kz/reviews/world/rasprostranyonnost-depressii-v-kazahstane-prevysila-srednemirovoy-pokazatel.html. Accessed 15 October 2024. (In Russian)

Shifman, Limor. *Memes in Digital Culture. Cambridge*, MIT Press, 2013. DOI: 10.7551/mitpress/9429.001.0001.

Smiley, Marion. "Collective Responsibility." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta and Uri Nodelman, Stanford, Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2023, plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/collective-responsibility/. Accessed 18 September 2024.

"Uroven depressivnosti molodezhi Kazakhstana v pyat raz vyshe, chem v mire." ["The Level of Youth Depression in Kazakhstan is Five Times Higher Than in the Rest of the World."]. *Exclusive*, 18 September 2023, exclusive.kz/uroven-depressivnosti-molodezhi-kazahstana-v-pyat-raz-vyshe-chem-v-mire. Accessed 15 October 2024. (In Russian)

Velikonja, Mitja. "Lost in Transition: Nostalgia for Socialism in Post-Socialist Countries." *East European Politics and Societies*, vol. 23, no. 4, 2009, pp. 535–551. DOI: 10.1177/0888325409345140.

Vermeulen, Timotheus, and Robin van den Akker. "Notes on Metamodernism." *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2, no. 1, 2010. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677.

Vinogradov, Mikhail, and Anastassiya Suslova. "Fenomen sotsial'noj apatii i ego aktual'nost' v sovremennoj Rossii." ["The Phenomenon of Social Apathy and Its Relevance in Modern Russia."]. *Politiya: Analiz, Hronika, Prognoz*, vol. 107, no. 4, 2022, pp. 123–145. DOI: 10.30570/2078-5089-2022-107-4-123-145. (In Russian)

Қосымша

17–36 **Динара Токмурзиева, Гүлнар Әбдірахман**
Балаларға арналған әлемдік және қазақстандық фортепиано музыкасындағы циклді түсіндіру ерекшеліктері *ағылшынша*

1-ші мысал. «Той бастар» қазақ халық әні. Дереккөз: *Казахский музыкальный фольклор: Музыкально-этнографический сборник. [«Қазақ музыкалық фольклор: Музыкалық-этнографиялық жинақ»].* Алма-Ата, Наука, 1982, 49 б., музыкалық мысал 10.

2-ші мысал. Б. Аманжол. «Боз інген» циклі: № 1 «Той бастар». Дереккөз: Аманжол, Бахтияр. *«Боз інген». Пьесы для фортепиано. [«"Боз інген"». Фортепианоға арналған пьесалар»].* Пётр Чайковский атындағы Алматы музыкалық колледжі, 2022.

3-ші мысал. Ерлер жар-жардың ритмосинтаксистік құрылымы. Дереккөз: Кузбакова, Гульнара. *Казахская обрядовая песня. Ритмическая структура и семантика. [«Қазақ тұрмыс-салт жырлары. Ритмикалық құрылым және семантика»].* Астана, МастерПО, 2012.

4-ші мысал. Б. Аманжол. «Боз інген» циклы: № 7 «Жар-жар». Дереккөз: *Аманжол, Бахтияр. «Боз інген». Пьесы для фортепиано. [«"Боз інген"». Фортепианоға арналған пьесалар»].* Пётр Чайковский атындағы Алматы музыкалық колледжі, 2022.

5-ші мысал. Л. Жуманова. «Жайлауда» циклы: № 4 «Торғай». Дереккөз: Жуманова, Ляззат. *Фортепианные произведения. [«Фортепианолық шығармалар»].* Семей, Төлебаев атындағы музыкалық колледжі, 2019.

1-ші сызба. Л. Жұмановаңың «Жайлауда» балалар фортепиано циклындағы тәуліктік цикл. Дереккөз: Дереккөз: Жуманова, Ляззат. *Фортепианные произведения. [«Фортепианолық шығармалар»].* Семей, Төлебаев атындағы Семей музыкалық колледжі, 2019.

1-ші кесте. Л. Жұмановаңың «Жайлауда» циклының үндестілік жоспары. Дереккөз: Жуманова, Ляззат. *Фортепианные произведения. [«Фортепианолық шығармалар»].* Семей, Төлебаев атындағы музыкалық колледжі, 2019.

37–50 **Шойиста Ганиханова**
Өзбекстанның музыкалық мәдениетінің екі туындатушы моделі *ағылшынша*

1-ші мысал. Ж. Шүкүр. «Скрипкаға арналған үш миниатюра». Мақомдық әуен түрлерінің нақты жүзеге асу үлгілері. Дерекөз: Шүкүр, Жахонгир. *Скрипкаға арналған үш миниатюра.* Композитордың қолжазбасы, 2021.

2-ші мысал. Ж. Шүкүр. «Скрипкаға арналған үш миниатюра». Өзіндік микроинтонация әдістерінің мысалдары. Дерекөз: Шүкүр, Жахонгир. *Скрипкаға арналған үш миниатюра.* Композитордың қолжазбасы, 2021.

3-ші мысал. Ж. Шүкүр. «Скрипкаға арналған үш миниатюра». Скрипкада танбурға еліктеудің өзіндік тәсілдерінің мысалдары. Дерекөз: Шүкүр, Жахонгир. *Скрипкаға арналған үш миниатюра*. Композитордың қолжазбасы, 2021.

1-ші сурет. София Левченконың орындауындағы Ж. Шүкүрдің соло скрипкаға арналған «Үш миниатюрасына» QR код. Дереккөз: *YouTube*, Academy of Contemporary Music Omnibus жүктеген, 2021 жылдың 10 желтоқсаны, youtu.be/keWC2tcna7k. Кіру күні 2024 жылдың 20 қазаны.

51–81

Михаил Овчинников

Ұлы князь Николай Константиновичтің сарайы: құрылыс тарихы, жоспарлау және стилистика ерекшеліктері *орысша*

1-ші сурет. «Ташкенттегі ұлы князь Николай Константиновичтің сарайы. Дереккөз: 1906–1917 жылдары жарияланған ашық хат, сол кезеңдегі фотосуретті көшіреді, mytashkent.uz/2018/02/17/rezidentsiya-knyazya/. Кіру күні 2025 жылдың 1 наурызы.

2-ші сурет. Сарайдың қасбеті. 1887 жылы В. С. Гейнцельман құрастырған жобадан. РМТМ, Санкт-Петербург. 1282 қор, 3 тізімдеме, 1025 іс, 110 б.

3-ші сурет. Сарайдың және оның маңайының бас жоспары. 1887 жылы В. С. Гейнцельман құрастырған жобадан. Дереккөз: РМТМ, Санкт-Петербург. 1282 қор, 3 тізімдеме, 1025 іс, 110 б.

4-ші сурет. Сарайдың тұрғын қабат жоспары. 1887 жылы В. С. Гейнцельман құрастырған жобадан. Дереккөз: РМТМ, Санкт-Петербург. 1282 қор, 3 тізімдеме, 1025 іс, 110 б.

5-ші сурет. Мұражай және басқа бас залдар бөлімі. 1887 жылы В. С. Гейнцельман құрастырған жобадан. Дереккөз: РМТМ, Санкт-Петербург. 1282 қор, 3 тізімдеме, 1025 іс, 110 б.

6-шы сурет. Ұлы князь сарайына көрініс. 1891 жылдың соңы – 1892 жылдың басы. Фотосурет Аллен мен Захтлебеннің кітабынан алынған, humus.livejournal.com/4860157.html. Кіру күні 2025 жылдың 1 наурызы.

7-ші сурет. Ұлы князь сарайына Соборная көшесінен көрініс. 1906 жылға дейінгі сурет. Дереккөз: Өзбекстан Республикасы Мәдени мұра агенттігінің мұрағаты, Ташкент.

8-ші сурет. Жапониядағы Ресей елшілігінің үйі. Қасбет. Сәулетші Ф. С. Харламов. Дереккөз: «Жапониядағы Ресей елшілігінің үйі». *Орыс архитектурасының мотивтері*, 1875, 23–27 парақ.

9-шы сурет. Сол жақта Санкт-Петербургтегі Владимирский сарайының бас асханасы, оң жақта Ташкенттегі Николай Константинович сарайының бас асханасы. Фото Михаил Овчинниковтікі. 2024.

10-шы сурет. Сол жақта Николай Константинович сарайының бас асханасындағы камин, оң жақта Владимирский сарайының бас асханасындағы камин. Фото Михаил Овчинниковтікі. 2024.

82–106

Аман Ибрагимов

Қазақстан заманауи өнерінің әйел бейнесі («Таң Шолпан» қорының қызметі мысалында) *орысша*

1-ші сурет. Жәмилә Тәкен. «Көз». 2024. Кенеп, акрил. Аман Ибрагимовтың Әбілхан Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде өткен «Өмір сүру, сену, сүю» көрмесінен фотосуреті, Алматы.

2-ші сурет. Жәмилә Тәкен. «Тыныштық». 2024. Кенеп, акрил. Аман Ибрагимовтың Әбілхан Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде өткен «Өмір сүру, сену, сүю» көрмесінен фотосуреті, Алматы.

3-ші сурет. Айгүл Хакімжанова. «Бейбарыстың түстері. Самұрық». 2024. Кенеп, майлы бояу. Аман Ибрагимовтың Әбілхан Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде өткен «Өмір сүру, сену, сүю» көрмесінен фотосуреті, Алматы.

4-ші сурет. Гүлжанат Қабижанова. «Шөл». 2024. Киіз, жүн, киіз басу техникасы. Аман Ибрагимовтың Әбілхан Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде өткен «Өмір сүру, сену, сүю» көрмесінен фотосуреті, Алматы.

5-ші сурет. Гүлжанат Қабижанова. «Шөл». 2024. Киіз, жүн, киіз басу техникасы. Аман Ибрагимовтың Әбілхан Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде өткен «Өмір сүру, сену, сүю» көрмесінен фотосуреті, Алматы.

6-шы сурет. Динара Нүгер. «Сынық мүйіз». «Құсмұрын/Құсқанат». 2024. Бетон, металл, рельефті паста. Аман Ибрагимовтың Әбілхан Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде өткен «Өмір сүру, сену, сүю» көрмесінен фотосуреті, Алматы.

7-ші сурет. Құралай Үмбетова. «Желмая». 2024. Кенеп, майлы бояу. Аман Ибрагимовтың Әбілхан Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде өткен «Өмір сүру, сену, сүю» көрмесінен фотосуреті, Алматы.

8-ші сурет. Дина Буксикова. «Сандық». 2023. Кенеп, мата, акрил. Аман Ибрагимовтың Әбілхан Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде өткен «Өмір сүру, сену, сүю» көрмесінен фотосуреті, Алматы.

9-шы сурет. Лилия Позднякова. «Өзен». 2023. Кенеп, майлы бояу. Аман Ибрагимовтың Әбілхан Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде өткен «Өмір сүру, сену, сүю» көрмесінен фотосуреті, Алматы.

107–128

Арман Қаиржан

Қазақстанның әлеуметтік мәселелері «Ешқандай не жоқ» ТикТок-мемінің призмасы арқылы

орысша

1-ші сурет. «Балықтар туралы» мем.

2-ші сурет. «Ешқандай не жоқ» видеосынан кадр.

3-ші сурет. «Ешқандай не жоқ» видеосынан кадр.

4-ші сурет. «Ешқандай не жоқ» видеосынан кадр.

5-ші сурет. «Ешқандай не жоқ» постына QR-код. Дереккөз: *TikTok*, 13 қазан 2024, tiktok.com/@irohkoke.

Appendix

51–81

Mikhail Ovchinnikov

The Palace of Grand Duke Nikolai Konstantinovich: History, Planning, and Stylistic Features

in Russian

Fig. 1. Palace of Grand Duke Nikolai Konstantinovich in Tashkent. Source: a postcard published in 1907–1917, reproducing a photo of the same period. mytashkent.uz/2018/02/17/rezidentsiya-knyazya/. Accessed 1 March 2025.

Fig. 2. Façade of the palace. From the project by V. S. Heinzelmann, 1887. Source: Russian State Historical Archive, Saint-Petersburg. Fund 1282, Register 3, File 1025, p. 110.

Fig. 3. General layout of the palace and its territory. From the project by V. S. Heinzelmann, 1887. Source: Russian State Historical Archive, Saint-Petersburg. Fund 1282, Register 3, File 1025, p. 110.

Fig. 4. Layout of the residential floor of the palace. From the project by V. S. Heinzelmann, 1887. Source: Russian State Historical Archive, Saint-Petersburg. Fund 1282, Register 3, File 1025, p. 110.

Fig. 5. Sectional drawing of the museum and other grand rooms. From the project by V. S. Heinzelmann, 1887. Source: Russian State Historical Archive, Saint-Petersburg. Fund 1282, Register 3, File 1025, p. 110.

Fig. 6. View of the grand-ducal palace. Late 1891 – early 1892. Photo from the book "Across Asia on a Bicycle" by Thomas Gaskell Allen and William Lewis Sachtleben. humus.livejournal.com/4860157.html. Accessed 1 March 2025.

Fig. 7. View of the grand-ducal palace from the side of Sobornaya street. Photo made before 1906. Source: Archive of the Agency of the Cultural Heritage of Uzbekistan, Tashkent.

Fig. 8. Façade of the House of Russian Embassy in Japan. Architect F. S. Kharlamov. Source: *"Motivy Russkoy Arkhitektury" ("Motives of Russian Architecture")*, 1875, sheets 23–27.

Fig. 9. On the left – grand dining room of Vladimirskiy Palace in Saint-Petersburg, on the right – grand dining room of the palace of Nikolai Konstantinovich in Tashkent. Photo by Mikhail Ovchinnikov. 2024.

Fig. 10. On the left – fireplace in the grand dining room of the palace of Nikolai Konstantinovich in Tashkent, on the right – fireplace in the grand dining room of Vladimirskiy palace in St. Petersburg. Photo by Mikhail Ovchinnikov. 2024.

82–106

Aman Ibragimov

The Feminine Voice in Contemporary Art of Kazakhstan: A Case Study of the Tan Sholpan Foundation *in Russian*

Fig. 1. Zhamilya Taken. "Eye." 2024. Canvas, acrylic. Photo by Aman Ibragimov from the International Exhibition "To Live, Believe, Love". Abylkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan, Almaty.

Fig. 2. Zhamilya Taken. "Silence." 2024. Canvas, acrylic. Photo by Aman Ibragimov from the International Exhibition "To Live, Believe, Love". Abylkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan, Almaty.

Fig. 3. Aigul Khakimzhanova. "Dreams of Beibarys. Samruk." 2024. Canvas, oil. Photo by Aman Ibragimov from the International Exhibition "To Live, Believe, Love". Abylkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan, Almaty.

Fig. 4. Saltanat Sadibekova. "Youth." "Woman's Three Ages." "Mother's Love." 2024. Canvas, oil. Photo by Aman Ibragimov from the International Exhibition "To Live, Believe, Love". Abylkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan, Almaty.

Fig. 5. Gulzhanat Kabizhanova. "Desert." 2024. Felt, wool, felting. Photo by Aman Ibragimov from the International Exhibition "To Live, Believe, Love". Abylkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan, Almaty.

Fig. 6. Dinara Nuger. "Synyķ mùyìz" (*Broken Horn*). "Ķùsmùryn/Ķùsķanat" (*Beak/Wing*). 2024. Concrete, metal, relief paste. Photo by Aman Ibragimov from the International Exhibition "To Live, Believe, Love". Abylkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan, Almaty.

Fig. 7. Kuralai Umbetova. "Jelmaya." 2024. Canvas, oil. Photo by Aman Ibragimov from the International Exhibition "To Live, Believe, Love". Abylkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan, Almaty.

Fig. 8. Dina Buksikova. "Chest." 2023. Canvas, fabric, acrylic. Photo by Aman Ibragimov from the International Exhibition "To Live, Believe, Love". Abylkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan, Almaty.

Fig. 9. Liliya Pozdnyakova. "River." 2023. Canvas, oil. Photo by Aman Ibragimov from the International Exhibition "To Live, Believe, Love". Abylkhan Kasteyev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan, Almaty.

107–128

Арман Каиржан

Социальные проблемы Казахстана через призму ТикТок-мема «Ешқандай не жоқ» *на русском*

Fig. 1. "Fishes" meme.

Fig. 2. Still from "Yeshkandai ne zhok" video.

Fig. 3. Still from "Yeshkandai ne zhok" video.

Fig. 4. Still from "Yeshkandai ne zhok" video.

Fig. 5. QR code for the post "Yeshkandai ne zhok", Source: *TikTok*, 13 October 2024, tiktok.com/@irohkoke.

Приложение

17–36 **Динара Токмурзиева, Гульнар Абдрахман**
Особенности трактовки цикла в мировой и казахстанской фортепианной музыке для детей *на английском*

Пример 1. Казахская народная песня «Той бастар». Источник: *Казахский музыкальный фольклор: Музыкально-этнографический сборник*. Алма-Ата, Наука, 1982, с. 49, нотный пример 10.

Пример 2. Б. Аманжол. Цикл «Боз інген»: № 1 «Той бастар». Источник: Аманжол, Бахтияр. *«Боз інген». Пьесы для фортепиано*. Алматинский музыкальный колледж имени Петра Чайковского, 2022.

Пример 3. Ритмосинтаксическая структура мужского жар-жара. Источник: Кузбакова, Гульнара. *Казахская обрядовая песня. Ритмическая структура и семантика*. Астана, МастерПО, 2012.

Пример 4. Б. Аманжол. Цикл «Боз інген»: № 7 «Жар-жар». Источник: Аманжол, Бахтияр. *«Боз інген». Пьесы для фортепиано*. Алматинский музыкальный колледж имени Петра Чайковского, 2022.

Пример 5. Л. Жуманова. Цикл «Жайлауда»: № 4 «Торғай». Источник: Жуманова, Ляззат. *Фортепианные произведения*. Семей, 2019.

Схема 1. Суточный цикл в детском фортепианном цикле Л. Жумановой «Жайлауда». Источник: Жуманова, Ляззат. *Фортепианные произведения*. Семей, Музыкальный колледж имени Тулебаева, 2019.

Таблица 1. Тональный план цикла «Жайлауда» Л. Жумановой. Источник: Жуманова, Ляззат. *Фортепианные произведения*. Семей, Музыкальный колледж имени Тулебаева, 2019.

37–50 **Шойиста Ганиханова**
Две порождающие модели музыкальной культуры Узбекистана *на английском*

Пример 1. Ж. Шукур. «Три миниатюры для скрипки». Примеры конкретной реализации макомных мелодических типов. Источник: Шукур, Жахонгир. *Три миниатюры для скрипки*. Рукопись композитора. 2021.

Пример 2. Ж. Шукур. «Три миниатюры для скрипки». Примеры характерных микроинтонационных приёмов. Источник: Шукур, Жахонгир. *Три миниатюры для скрипки*. Рукопись композитора. 2021.

Пример 3. Ж. Шукур. «Три миниатюры для скрипки». Примеры характерных приёмов подражания танбуру на скрипке. Источник: Шукур, Жахонгир. *Три миниатюры для скрипки*. Рукопись композитора. 2021.

Рис. 1. QR-код к исполнению Софией Левченко «Трех миниатюр» Ж. Шукура для скрипки соло. Источник: *YouTube*, загружено Academy of Contemporary Music Omnibus, 10 декабря 2021, youtu.be/keWC2tcna7k. Дата доступа 20 октября 2024.

22.03.2025 басып шығару үшін қол қойылған. Пішімі 60х84 1/8. Офсеттік қағаз 80 гр/м2. Цифлік басып шығару. Segoe UI қаріп түрі. Көлемі 15,81 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 22.03.2025. Формат 60х84 1/8. Бумага 80 гр/м2 офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Segoe UI. Объем 15,81 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 22.03.2025. Size 60x84 1/8. Plain paper 80 g/м2. Digital printing. Segoe UI font used. Volume 15,81 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