

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION
OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN
KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ



ЕУРАЗІЯЛЫҚ ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ ӨНЕР
EURASIAN SCIENCE & ARTS
ЕВРАЗІЙСКАЯ НАУКА И ИСКУССТВО

ЕУРАЗІЯЛЫҚ ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ ӨНЕР ХАБАРШЫСЫ

EURASIAN SCIENCE & ARTS THE BULLETIN

ЕВРАЗІЙСКАЯ НАУКА И ИСКУССТВО ВЕСТНИК

2018 жылдан шыға бастады
Published since 2018
Издается с 2018 года

XV

Астана
Astana
Астана

2024

желтоқсан
december
декабрь

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ
МИНИСТРЛІГІ
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION OF THE REPUBLIC OF
KAZAKHSTAN
KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ РЕСПУБЛИКИ
КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ

ЕУРАЗИЯЛЫҚ ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ ӨНЕР
ХАБАРШЫСЫ

EURASIAN SCIENCE & ARTS
THE BULLETIN

ЕВРАЗИЙСКАЯ НАУКА И ИСКУССТВО
ВЕСТНИК

2018 жылдан шыға бастады
Published since 2018
Издается с 2018 года

XV

Желтоқсан
Астана

December
Astana

Декабрь
Астана

2024

Редакция алқасы

1. **Нұртаза Р.С.** – бас редактор, К.Байсейітова атындағы ҚазҰӨУ ректоры м.а., өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры, ЖАК доценті
2. **Жылтыркөзов А.Қ.** – бас редактордың орынбасары, ҚазҰӨУ ғылыми жұмыстар жөніндегі проректор, профессор
3. **Әлмұхан Р.Т.** – ғылыми редактор, филология ғылымдарының докторы
4. **Абдильдин Ж.М.** – философия ғылымдарының докторы, ҚР ҰҒА академигі, Қазақстан
5. **Ақпарова Ғ.Т.** – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ қауымдастырылған профессоры
6. **Альпеисова Г.Т.** – өнертану кандидаты, ҚР ЖАК профессоры
7. **Долинская Е.Б.** – өнертану докторы, Ресей Федерациясының еңбек сіңірген артисі, профессор
8. **Дүкембай Г.Н.** – филология ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ доценті
9. **Егинбаева Т.Ж.** – өнертану кандидаты, ҚР ЖАК профессоры
10. **Ескендіров Н.Р.** – PhD, ҚазҰӨУ доцент
11. **Жолдасбеков М.Ж.** – филология ғылымдарының докторы
12. **Жұмабекова Д.Ж.** – өнертану докторы, ҚР ЖАК профессоры
13. **Жұмақова У.Р.** – өнертану докторы, ҚР ЖАК профессоры
14. **Зенкин К.В.** – өнертану докторы, профессор, Ресей Федерациясының П.И.Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының ғылыми жұмыстар жөніндегі проректоры.
15. **Майтесян Т.** – өнертану кандидаты, Лемменс институтының (консерватория) профессоры, Лювен қ., Бельгия
16. **Мацевский И.В.** – өнертану докторы, профессор, РФ Өнер тарихы институтының аспаптану секторының меңгерушісі.
17. **Мұқышева Н.Р.** – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры
18. **Сметова А.А.** – педагогика ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры
19. **Тапенев Д.Т.** – PhD, музыкатанушы
20. **Харламова Т.В.** – музыкатану кандидаты, ҚазҰӨУ Ғылым бөлімінің басшысы
21. **Хусаинова Г.А.** – педагогика ғылымдарының кандидаты, ҚР ЖАК профессоры, PhD
22. **Шегебаев П.Ш.** – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры
23. **Юсупова А.К.** – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессор

ISSN 2617-6823

Редакцияның мекенжайы: 010000, Қазақстан, Астана қаласы, Абай көшесі, 47, 2003 каб.

Телефон: +7 701 126 4264 E-mail: nauka@kaznui.kz

Жауапты редактор: Р.Т.Әлмұхан

Журнал иесі: К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

ҚР МСМ ҚазҰӨУ РММ. 04.04.2018ж. №17013-ж. нөмері бойынша

Қазақстан Республикасы Ақпараттандыру және байланыс министрлігі тіркеген.

Мерзімділігі: жылына 4 рет. Тираж: 200 дана.

Редакционная коллегия

1. **Нуртаза Р.С.** – главный редактор, кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ, и.о. ректора КазНУИ им.К.Байсеитовой
2. **Желтыргүзов А.К.** – заместитель главного редактора, проректор по научной работе, профессор
3. **Алмухан Р.Т.** – научный редактор, доктор филол.наук
4. **Абдильдин Ж.М.** – доктор философских наук, академик РК НАН, профессор ЕНУ им.Л.Н.Гумилева
5. **Ақпарова Ғ.Т.** – кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор
6. **Альпеисова Г.Т.** – кандидат искусствоведения, профессор ВАК РК
7. **Джумакова У.Р.** – доктор искусствоведения, профессор ВАК РК
8. **Долинская Е.Б.** – доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств РФ, профессор Московской государственной консерватории им.П.И.Чайковского
9. **Дүкембай Г.Н.** – кандидат филологических наук, доцент КазНУИ
10. **Егинбаева Т.Ж.** – кандидат искусствоведения, профессор ВАК
11. **Ескендіров Н.Р.** – PhD, ҚазҰӨУ доцент
12. **Жолдасбеков М.Ж.** – доктор филологических наук
13. **Жумабекова Д.Ж.** – доктор искусствоведения, профессор ВАК РК
14. **Зенкин К.В.** – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им.П.И.Чайковского, РФ
15. **Майтесян Т.** – кандидат искусствоведения, профессор Лемменс института (консерватория), г.Лювен, Бельгия
16. **Мацневский И.В.** – доктор искусствоведения, академик Российской академии естественных наук и Международной Академии информатизации
17. **Мұқышева Н.Р.** – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
18. **Сметова А.А.** – кандидат педагогических наук, профессор КазНУИ
19. **Тапенов Д.Т.** – PhD, музыковед
20. **Харламова Т.В.** – кандидат музыковедения, руководитель Отдела Науки КазНУИ
21. **Хусаинова Г.А.** – кандидат педагогических наук, профессор ВАК РК, PhD
22. **Шегебаев П.Ш.** – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
23. **Юсупова А.К.** – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

ISSN 2617-6823

Адрес редакции: 010000, Казахстан, г.Астана, ул.Абая, 47, каб. 2003.

Телефон: +7 701 126 4264 E-mail: nauka@kaznui.kz

Ответственный редактор: Р.Т.Алмухан

Вестник. Казахский национальный университет искусств.

Собственник: РГУ КазНУИ МКИС РК. Зарегистрирован Министерством информации и коммуникаций РК под номером №17013-ж от 04.04.2018 года.

Периодичность: 4 раза в год. Тираж: 200 экземпляров.

Адрес типографии: Казахстан, г.Астана, ул.Абая, 47.

Тел.: +7 701 126 4264

Editors

1. **Nurtaza R.S.** – Chief Editor, Acting Rector KazNUA named after K.Bayseitova, Candidate of Art Criticism, Professor of KazNUA
2. **Zheltyrguzov A.K.** – Vice-Ch. Editor, Vice-Rector for Scientific Affairs, Professor
3. **Almukhan R.T.** – Scientific editor – Doctor of Philology Sciences
4. **Abdildin Zh.M.** – Doctor of Philosophy Sciens, Academician of NAS of RK
5. **Akparova G.T.** – Candidate of Art Criticism, Associate Professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan
6. **Alpeisova G.T.** – Candidate of Art Criticism, Professor of KazNUA
7. **Yeginbayeva T.Zh.** – Candidate of Art Criticism, Professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan, KazNUA
8. **Eskendirov N.R.** – PhD, docent of KazNUA
9. **Dolinskaya E.B.** – Doctor of Art Criticism, Honored Artist of Russia Federation Professor
10. **Dukembay G.N.** – Candidate of Philology Sciences, Associate Professor of KazNUA
11. **Dzholdasbekov M.** – Doctor of Philology Sciences
12. **Zhumabekova D.Zh.** – Doctor of Art Criticism, Associate Professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan, KazNUA
13. **Dzhumakova U.R.** – Doctor of Art Criticism, Associate Professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan, KazNUA
14. **Zenkin K.V.** – Doctor of Art Criticism, professor, vice-rector of Scholarly Moscow State P.I.Tchaikovsky Conservatory, of the Russian Federation
15. **Maytisyanyan T.** – Candidate of Art Criticism, professor of the Lemens Institute (Conservatory) Leuven Belgium
16. **Matsievsky I.V.** – Doctor of Art Criticism, professor Head of the Instrument Studies Sector of the Russian Institute of Art History of the Russian Federation
17. **Mukusheva N.R.** – Candidate of Art Criticism, Professor of KazNUA
18. **Smetova A.A.** – Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor of KazNUA
19. **Tapenov D.T.** – PhD, musicologist
20. **Kharlamova T.V.** – Candidate of art history, PhD, Head of the Science Department of KazNUA
21. **Khusainova G.A.** – Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan, PhD.
22. **Shegebayev P.Sh.** – Candidate of Art Criticism, Professor of KazNUA
23. **Yssupova A.K.** – Candidate of Art Criticism, Professor of KazNUA

ISSN 2617-6823

Address of the redaction: 010000, Kazakhstan, Astana, St.Abay, 47, room 2003.

Phone: +7 701 126 42 64 E-mail: наука@kaznui.kz

Responsible editor: R.T.Almukhan

Kazakh National University of Arts Owner RK MCS KazNUA RSE. Registered by the Ministry of Information and Communications of the Republic of Kazakhstan under the №17013-zh from 04.042018.

Periodicity: 4 times a year. Edition: 200 copies.

Address of the printing house Kazakhstan, Astana, St.Abay, 47.

Phone: : +7 701 126 42 64

МРНТИ 18.41.45

Әбдухалық Д.Ә.¹¹e-mail: didar.abdukhalik@mail.ru**Рыскулов К.Т.²**²e-mail: kuanysh.ryskulov@mail.ru**Акпарова Г.Т.³**³e-mail: gakuparova@mail.ruКазахский национальный университет
искусств, Астана, Казахстан

Романс: истоки, развитие, анализ исполнительства в области эстрады

Аннотация. История романса уходит своими корнями в средневековую Испанию, где зародился этот термин и его основная характеристика. Позже жанр распространился по всей Европе и России, приобретая различные национальные черты и особенности. Мелодия романса, обрамленная лирикой, позволяет исполнителю выразить глубину своих чувств. Аккомпанемент, зачастую играя вспомогательную роль, подчеркивает мелодическую линию и создает гармоничное окружение для ее звучания. Поэтическое содержание романса неизменно пронизано лиризмом и основано на тончайших любовных переживаниях, что делает его близким и понятным каждому.

Путь этого жанра в культуре Казахстана многогранен и связан с объединением народного мелоса с достижениями западноевропейского и русского романса. Жанр романс полон поэтических источников национальной и мировой поэзии. В жанре казахского романса, достаточно ярко выражается образная-смысловая сфера, как в аккомпанементе, так и солирующей партии.

Для исполнителей и композиторов благодаря жанру романс, всегда предоставлена возможность раскрыть свой индивидуальный творческий талант. Романс в исполнении эстрадных певцов представляет собой уникальное явление, где традиционные интонации и лирика встречаются с современными музыкальными тенденциями. Роль эстрадных певцов в популяризации романса невозможно переоценить. Их мастерство, харизма и умение исполнять сложные музыкальные произведения делают романс доступным и любимым жанром для самой широкой аудитории. Важным аспектом является также способность эстрадных певцов адаптировать романс к различным сценическим условиям. Будь то камерный зал, большая концертная площадка или даже телевизионная передача, каждый раз исполнитель должен учитывать акустику, визуальные эффекты и общую атмосферу выступления. Неоценимое значение имеет и творческое взаимодействие эстрадных певцов с музыкантами-аранжировщиками и композиторами. Совместные усилия в процессе создания и переработки музыкальных произведений позволяют не только сохранить жанровую идентичность романса, но и привнести в него свежие идеи.

Ключевые слова: композитор, романс, исполнитель, мелодия, лирика, национальное.

Введение. Среди многочисленных камерно-вокальных жанров – романс завоевал широкую популярность благодаря своими простыми музыкально-выразительными средствами, лаконичной фактуре и малому масштабу. Открытость восприятия и камерность звучания придают ему особую притягательность. «Романс – это совокупность поэтического текста, музыкального текста и вокального исполнения», – пишет А. Камалова, [1, с.108]. История жанра начинается в XIV веке, но его развитие и форма, которую мы знаем сегодня, прошли длинный путь, охватывающий несколько столетий. Жанр романса в казахской музыкальной культуре имеет свой определенный исторический этап развития, связанный с объединением традиционного, народного вокального искусства, народного мелоса с достижениями западноевропейского и русского романса. *Цель данной статьи* – рассмотреть самобытные черты казахстанского романса в композиторском творчестве и вокально-эстрадном исполнительстве. Несмотря на растущее число исследований, посвященных казахстанской камерно-вокальной музыке и эстраднему исполнительству, многие аспекты развития жанра романса в казахстанской культуре, в этом направлении остаются необозначенными и пока не получили должного внимания.

Методология. Методологию исследования образуют традиционные методы, принятые в музыковедении, включающие музыковедческий анализ. В работе использован теоретический аспект исследования, позволяющий, в результате анализа произведений и исполнительского искусства, выявить общие стилевые закономерности и определить направленность художественных устремлений музыкантов.

Обсуждение. В прошлых столетиях жанр романс, был актуален для домашнего музицирования, в салонах, на концертных площадках, исполнения по радио и телевидению, в грамзаписи. В современное время жанр романса трансформировался и эволюционировал, с креативным подходом в массовые медийные источники, интернет-ресурсы, с более современным вариантом аранжировки.

Общеизвестно, что термин романс (romance) возник в Испании и обозначал любовное стихотворение эпического и лирико-драматического характера на романском языке. Положенные на музыку стихи распевались странствующими поэтами-певцами, певцами-трубадурами. Песни представляли собой небольшие строфические формы (без рефрена) синтезирующие приемы речитации, мелодического начала и мимического танца. К XIV веку принадлежат циклические, рукописные сборники придворной поэзии романсэро, на тему, исторических, современных событий и героического эпоса. По словам исследователей «романсы исполняли и в Испании, и в ее колониях, знакомы с ними были во всей Европе» [2].

Романс постепенно сформировался как вокальный жанр с определёнными признаками, и этот термин укоренился в разных странах, обозначая как напевное стихотворение лирического характера, так и произведение, относящееся к жанру вокальной музыки.

Во Франции термин «романс» использовался наряду с понятием *chanson* в XVIII и начале XIX веков, но позже его заменило слово *mélodie*, введённое Г.Берлиозом для обозначения вокального произведения с сопровождением. Важно отметить,

что в Германии термин «романс» не получил широкого распространения, и такие произведения назывались на немецкий манер – Lied. В эпоху романтизма жанр романса обрел популярность, наполнившись новыми смыслами и эмоциями, соответствующими художественным стремлениям времени. Он стал более лирическим и сентиментальным, отражая глубокие чувствования и внутренние переживания человеческой души. Композиторы-классики Австрии и Германии, такие как Франц Шуберт и Роберт Шуман, обратились к этому жанру, внося в него свежие идеи и мелодические изыски. Значительное влияние на жанр оказывали великие поэты своего времени – Гёте и Гейне в Германии, а также Пушкин в России, чьи стихи наполняли музыку глубиной и красотой.

Романс появился в России через Францию во второй половине XVIII века. В России романсом называлось вокальное произведение на французском языке, автором которого были зарубежные или русские поэты и композиторы. По мнению исследователя А. Камалова, российский романс, имеет жанровые разновидности, которые не подлежат научному обоснованию, так как «оперируют разнородными типологическими признаками и включают различное количество рубрик, в том числе: классический, салонный, бытовой, городской, жестокий, цыганский, казачий. Классификация строится по принципу методу исполнения и географического расположения возникновения романса – когнитивное пространство [1, с.111].

Классический романс, это лирическое музыкальное произведение, написанное профессиональным композитором, в основе которого лежит поэтическое произведение. Городской (бытовой) романс – это разновидность русского романса, существовавшая как фольклорное явление в России конца XIX – первой половины XX века. Городской романс авторский по происхождению, но фольклорный по способу распространения и бытования. Нередко в нём проявляются следующие черты: конкретизация в образах, представление лирического героя как «бывалого» человека, ступенчатая композиция, гармонический минор, автентические музыкальные каденции и секвенции. В начале XX века в России вновь «вспыхнула» любовь к жанру городского романса. Жестокий романс – это жанр русской народной песни, возникший в середине XIX века. Гармоничный синтез жанровых принципов баллады, лирической песни и романса – своеобразная черта жестокого романса. Цыганский романс – жанр русского романса, возникший в середине XIX века на основе русских народных песен и бытовых романсов, под влиянием особой манеры исполнения певцами-солистами и гитаристами-аккомпаниаторами цыганских хором Петербурга и Москвы. Основу цыганского романса составляет музыкальная и поэтическая форма городского романса. Жанр сформировался прежде всего благодаря творчеству русских поэтов и композиторов, внедривших в него специфические музыкальные цыганские приёмы и обороты, в частности гитарную фактуру аккомпанемента.

Развитие романса в XX веке в его первые десятилетия представляет собой более сложную картину. Наряду с продолжением традиций XIX века, композиторы стремятся решать новые задачи или находить решения уже существующих проблем. Например, по-новому ставится вопрос синтеза музыки и поэзии, и композиторы ищут индивидуальные решения для каждого произведения, избегая типовых жанров и

форм. Так появляется новый вид камерно-вокального произведения – «стихотворение с музыкой».

На новой основе, без опоры на традиции оперной декламации, решается в романсе проблема музыкально-речевой интонации. Чтобы приблизиться к интонациям естественной речи, композиторы обращаются к текстам, написанным свободным стихом или прозой, используя свободно интонируемый «музыкальный говор». С другой стороны, в романсе XX века активно развивается инструментальная составляющая. Появляется инструментальный романс, как правило, стилизация камерной вокальной музыки XIX века. Фортепианная партия часто становится настолько самостоятельной и образной, что можно говорить о жанре «романса-прелюдии». Также следует отметить проникновение в романс элементов фольклора, глубокое использование народных музыкально-речевых жанров и интерес к диалектным особенностям народной песни.

Несмотря на большое количество стилистических находок в романсе XX века, они не могли полностью компенсировать утрату некоторой общительности и доступности, свойственных классике этого жанра.

Советские композиторы в своих первых образцах романса продолжают традиции предреволюционных десятилетий, а затем находят собственный путь. В советском романсе развивается как творческое продолжение классических камерно-вокальных жанров, так и их обновление с усилением песенного начала, интонационно-характеристического. В 60-70-е годы значительно расширяется круг исполнительских средств романса, появляются циклы для нескольких исполнителей или для голоса и ансамбля инструментов, что приближает вокальные циклы к кантатным и даже вокально-симфоническим произведениям. Вокально-инструментальные циклы приобрели распространение и в современной зарубежной музыке. Период второй половины XIX – начала XX в.в. ознаменован появлением финской, польской, чешской, норвежской национальных школ романса. Общее настроение текста, подробная иллюстрация деталей, легко воспринимаемая мелодия – характерные черты многих романсов.

Главной особенностью романса является диалогичность в разных ее плоскостях. Первая плоскость – это диалог музыки и слова на уровне метра, ритма, интонации, уравнивающий интеллектуальную и эмоциональную сферы в романсе. Чтобы создать объемный, «выпуклый» образ, стих и мелодия, следуя собственной логике и логике второй составляющей, должны быть взаимосвязаны, взаимодополняемы, тем самым удерживая равновесие. Однако в данном случае мы говорим только об одной составляющей музыкальной компоненты романса – мелодии. Музыка же в романсе подразделяется на две составляющие – мелодию и аккомпанемент, которые также вступают в диалог, причем не только между собой, но и каждая – со словом.

Мелодия романса, как правило, носит лирический и запоминающийся характер, позволяя исполнителю передать глубину чувств. Она часто строится на диатонических гаммах и использует небольшие интервалы, что создает интимное звучание. В романсе мелодия более детализирована, чем в песне, и тесно связана со стихом. Она отражает не только общий характер стихотворения, тип строфы и поэтический размер, но и отдельные поэтические образы, их развитие и смену, а также ритмич-

ность и интонационный рисунок отдельных фраз. Аккомпанемент, как правило, играет вспомогательную роль, выделяя мелодическую линию и поддерживая гармонию. Используемые инструменты, такие как пиано или гитара, создают теплую и мягкую атмосферу, подчеркивая характерные черты романса.

Поэтическое содержание романса всегда лирично и в основном основано на любовных переживаниях – это и есть специфический объект познания в данном жанре. Образ романса сочетает в себе эмоциональную выразительность и лиричность, сосредоточенность на внутреннем мире человека. Лирика в романсе выражает широкий спектр эмоций – от любви и тоски до радости и надежды. Обычно текст романса написан в стихотворной форме, что позволяет ему гармонично сочетаться с мелодией и усиливает эмоциональную нагрузку.

В связи с тем, что романс обычно выражает любовное чувство, в нём всегда присутствует или подразумевается адресат, т.е. романс в каком-то смысле должен иметь диалог, хотя бы и внутренний. К тому же, «адресованный одному, он слышен всем», что позволяет романсу быть популярным в разных слоях общества.

Диалог музыки и слова получает воплощение в третьем обязательном компоненте романса – речи, которая «уравновешивает» слово и музыку, превращая романс в гармоничную структуру. Говоря о музыке вообще, М.Каган заметил, что «звуковая ритмоинтонация способна не только непосредственно выражать духовные переживания, но и возбуждать их в другом. Музыкальное звучание... становится объективированным проявлением переживания и одновременно его диалогическим обращением к другим людям, призывом разделить его, душевно присоединиться к нему» [3, с 37]. Если же к диалогу музыки и слушателя «присоединяется» слово, то этот диалог обретает еще большую глубину и содержательность, так как к эмоциональному «напряжению» общения со звуком добавляется интеллектуальное «напряжение» слова. В создании романса участвуют не только поэт и композитор, уже находящиеся в диалоге, но и исполнитель, который является «посредником» между ними и слушателем. К речевым особенностям романса, несомненно, относится и специфика исполнения.

Романс имеет сходство с песней, но его отличие от песни в особой певучести и чёткой рельефной мелодичности. В романсе обычно отсутствует припев (рефрен), хотя бывают исключения. Форма романса строфическая, при этом необязательны периоды с чётным количеством тактов, характерные для песни (допускаются расширения, переходы от одной строфы к другой). Форма романсов обычно сложнее структуры песни. Как правило это сложная 2-х или 3-х частная репризная, либо с динамической репризой форма, также встречаются сквозные строфические неквадратные структуры.

Таким образом, взаимодействие этих элементов делают романсы уникальными и роскошными произведениями, которые проникают в душу слушателя.

Жанр романса на территории Казахстана обусловлен своим появлением формированию межнациональных культурных связей и приобретением опыта мировой классической и современной камерной вокальной лирики. Казахский романс прошел довольно длительный этап развития, связанный с объединением традиционного, народного вокального искусства, народного мелоса с достижениями западноевропей-

ского и русского романса. Как отмечает С.Кузембаева, в отличии от других жанров композиторского творчества, романс сформировался на основе применения «типичных закономерностей некоторых традиционных жанров музыкального наследия Востока», без использования цитатного народно-песенного материала [4, с.44].

Особый вклад в развитие казахского романса внесли такие композиторы, как, Мукан Тулебаев, Еркегали Рахмадиев, Газиза Жубанова, Кенжебек Кумысбеков, Макалим Койшибаев, Толеген Мухамеджанов, Серикжан Абдинуров, Актоты Раимкулова. Композиторы Казахстана очень часто обращаются к романсу, так как жанр именно он вызывает наибольший интерес из-за простоты формы, исполнительской техники и стилистическим разнообразием. Жанр романс полон поэтических источников: классической и современной национальной и мировой поэзии. В нем достаточно ярко выражается образно-смысловая сфера как в аккомпанементе, так и в солирующей партии. Практически все казахские романсы имеют несложный фактурный план, куплетную или строфическую форму, вступление и заключение, доступные музыкально-выразительные средства. Для исполнителей и композиторов благодаря жанру романс всегда предоставлена возможность раскрыть свой индивидуальный творческий талант. Фактурный план казахского романса формируется под воздействием художественного содержания поэтического текста. В фактурный рисунок могут войти различные музыкально-выразительные средства: имитация тембров, имитация кюевых элементов, казахских народных инструментов, имитация интонации и танцевальных движениях взятых из музыки других стран мира, диалоги, речитации и другие иллюстративно-изобразительные элементы.

В романсе «Люблю я испанку» Г.Жубановой на слова К.Аманжолова синтезируются испанские и казахские музыкально-выразительные средства, передающие темпераментный образ идадьго: изображения образа смелого и неотразимого молодого испанца, в правой руке аккомпанеента имитирования звона кастаньет, быстрый темп, размер 6/8 изображают характер зажигательной испанской хоты, в обеих партиях происходит подражания инструменту домбры, имитация испанской гитары, а в левой руке аккомпанеента квинтовые остинатные фигурки рисуют кюевые элементы. Таким образом, в романсе синтезируются музыкально-выразительные средства двух народных музыкальных культур Запада и Востока.

Романс «Соловей» Латифа Хамиди – «жемчужина современного казахского романса» написан в простой куплетно-припевной форме. Образ соловья передан через тембр колоратурного сопрано в вокальной партии и диалог-переключку в коде между вокальной партией и партией аккомпанеента.

Большой интерес представляет собой романс Макалима Койшибаева «На просторах парит сердце птицы...» на слова Абая Кунанбаева. В вокальной и фортепианной партиях воссоздана картина бескрайних степей Казахстана: мелодика вокальной партии размеренная, монологичная, постепенное движение каденции исполняются выдержанными звуками, выразительные вокализы на гласную «А» придают романсу эпический характер, фигурации шестнадцатых имитируют национальные казахские орнаменты [5, с.100-101].

Современные романсы Казахстана претерпели наибольшие изменения в аккомпанирующей части. В настоящее время модернизирования музыкальных инструментов, развития интернет-индустрии, развития технологии привели к возможности реформации и модернизации жанров прошлых эпох. Романс – песня «Сағындым сені» композитора Е.Хасанғалиева на стихи Б.Тажибаева является ярким примером жанра казахского романса. Существуют несколько версии и интерпретации данного романса, с различными аранжировочными преобразованиями: классические версии и современные эстрадные версии. Первая версия написана для голоса и фортепиано. В первом издании «Сағындым сені» романс лирический по характеру, меланхоличного настроения, куплетно-припевной формы. Исполняется изначально в медленном темпе, размеренно и протяжно. Открывает романс-песню небольшое инструментальное вступление, вводящее в напряженное волнительное состояние, благодаря быстрой ритмической пульсации, восьмыми длительностями и неустойчивыми гармониями в тональности b-moll.

В целом, романс модулирующего характера, постоянно происходит смена двух параллельных тональностей b-moll – Des-dur. Метр – переменный, при воспроизведении вокальной партии появляется трехдольный размер, с группировкой по три восьмых на каждую долю такта. Куплет написан в форме квадратного периода с двумя предложениями повторного строения.

В романсе используется силлабический прием письма с распевами, со скачками в вокальной партии, что усложняет ее в исполнительском плане, довольно большой диапазон – децима, лейтинтонация, однотипность метроритмической организации музыкального материала, орнаментальная и волнообразная по структуре вокальная партия содержит элементы натуральных ладов, что характерно для традиций песенной культуры казахской народной музыки, сложный гармонический язык.

В современной и классической обработке «Сағындым сені» существуют несколько интерпретации в исполнении: Ескендіра Хасанғалиева и группы «КешYou», Сүндета Байғожина, группы «MEZZO», группы «Мистерионс», Нурсултановой Римы, Хайрханова Айбара.

Интерпретация Ескендіра Хасанғалиева и группы КешYou «Сағындым сені» дана в современной аранжировке без каких-либо глобальных изменений, в области фактурной и ритмической основы, возможно, изменения тональности и транспонировки, а также аккомпанирующей роли. Основными исполнительскими элементами по-прежнему остаётся подвижный темп, медленное разворачивание мелодической линии, отчетливость текста и фраз, модуляция, трехдольный ритм, изменения диапазона вокалистов. В интерпретации Ескендіра Хасанғалиева вокальная партия звучит в довольно низком регистре, отчетливо, в академической манере пения. Вокалистка группы «КешYou» напротив исполняет романс в довольно высоком регистре, более протяжно, соединяя фразы между с собой.

Сүндет Байғожин интерпретирует романс в более классическом стиле, с академической оперной постановкой голоса. Темп песни более оживлённое, чем в первоисточнике. Фразы песни-романса также звучат отчетливо и ясно, сохраняется минорная окраска песни и трехдольный размеренный ритм.

В исполнении группы «MEZZO» песня-романс полностью меняет свои ладо-гармонические свойства при учете сохранения мелодико-ритмических свойств и фактурного плана композиции. Темп звучит более медленнее по отношению к предшествующим интерпретациям произведения. Изначально песня-романс должна звучать в минорном ладу, но артисты трактуют ее в мажорной тональности, преобразовывая интонационную структуру мелодической линии, сохраняя оригинальность текста и ритма. Аранжировка по отношению к предшествующим исполнителям имеет иную версию интерпретации. Группа «Мистерионс» воспроизводят песню-романс в более современной интерпретации, с добавлением трио в припеве, аккордового строя, и репа между частями, во вступлении и в завершении. В остальных моментах темп, ритм, форма произведения, модуляция все это остается неизменным по отношению к первоисточнику. К классическому типу исполнения без изменения исходя от первоисточника можно отнести дуэт Нурсултановой Римы и Хайрханова Айбара под оркестр казахских народных инструментов.

Примечательна и новая трактовка популярного романса «Есіңе мені алғайсың» Елены Абдыхалыковой на стихи Мұқағали Мақатаева. В соответствии с предшествующим романсом «Сағындым сені», романс «Есіңе мені алғайсың» также проникнут любовной лирикой, в результате чего часто исполняется дуэтами. Для романса «Есіңе мені алғайсың» характерно медленный темп, минорная тональность, однотональный не модулирующий тональный план, размеренный метро-ритмический план, переменный трёхдольный метр, простые ритмические фигуры, волнообразная мелодическая линия, без особых высоких скачков, плавность голосоведения, куплетно-припевная форма, повторность фраз, деления куплета на длинные фразы, выделение кульминационных моментов. Романс «Есіңе мені алғайсың» также существует в современной и классической обработке, в исполнении дуэта Елены Абдыхалыковой и Жұбаныш Жексенұлы под современную аранжировку, а также в классическом варианте с оркестром казахских национальных инструментов академической постановкой вокала, и алексическим припевом и другими исполнителями.

Романс «Жайлаукөл кештері» в исполнении группы «МузАрт» имеет схожесть принципов формирования мелодико-ритмической структуры и ладотональной основы. Как и предшествующее романсы, он отличается медленным темпом, минорной тональностью, однотональным не модулирующим тональным планом, размеренными метро-ритмическими комбинациями, простыми ритмическими фигурами, волнообразной мелодической линиями, без особых высоких скачков, плавность голосоведения, куплетно-припевная форма, повторность фраз, деления куплета на длинные фразы, выделение кульминационных моментов, типичных для романсов скачков на сексту, небольших маленьких кульминаций в конце фраз, продления последнего звука. Трактуются романс аккордовым слоем, под лёгкий аккомпанемент гитары и гармонии в медленном темпе, отчетливо произносится текст песни.

Выводы. Таким образом, жанр романс в республике обусловлен своим появлением формированию межнациональных культурных связей и приобретением опыта мировой классической и современной камерной вокальной лирики. Можно отметить,

что большей частью в современных романсах или романсах старого образца трансформацию большей частью получила аккомпанирующая часть – аранжировка, исполнительская манера, которая перешла в более эстрадный вариант и ладотональная структура. Неизменными часто остаются метро-ритмическая часть, фактурный план, текст, темповые свойства произведения.

Заключение. Казахский романс прошел довольно длительный этап развития, связанный с объединением традиционного, народного вокального искусства, народного мелоса с достижениями западноевропейского и русского романса. Композиторы Казахстана очень часто обращаются к жанру казахский романс, так как жанр романс вызывает наибольший интерес из-за простоты формы, исполнительской техники и стилистическим разнообразием. Жанр романс полон поэтических источников, классической и современной национальной и мировой поэзии. В жанре казахского романса достаточно ярко выражается образная-смысловая сфера как в аккомпанементе, так и в солирующей партии. Практически все казахские романсы имеют несложный фактурный план, куплетную или строфическую форму, вступления и заключения, доступные музыкально-выразительные средства.

Список использованной литературы:

1. Камалова А. Когнитивное пространство русского романса // Вестник Балтийского федерального университета им.И.Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2019. № 3. С.107–115.
2. В чём секрет притягательности романсов: История жанра от испанского до жестокого. Источник: <https://kulturologia.ru/blogs/050719/43583/>
3. Каган М. Музыка в мире искусств. – СПб.: «Ут», 1996.
4. Кузембаева С. Классик музыкального искусства Казахстана // Астана. С.44-45.
5. Казакбаева М. Романсы композиторов Казахстана в классе концертмейстерского мастерства // История музыки Средней Азии и Казахстана. – М., 1995.

Әбдухалық Д.Ә., Рыскулов К.Т., Акпарова Г.Т.
Қазақ ұлттық өнер университеті, Астана, Қазақстан

Романс: бастауы, дамуы, эстрада саласындағы орындаушылықты талдау

Аңдатпа. Романс термині мен оның негізгі сипаттамасы ортағасырлық Испанияда пайда болғаннан басталады. Түрлі ұлттық нақыштар мен ерекшеліктерге ие бола отырып, кейіннен бұл жанр Еуропа мен Ресейге таралады. Лирикамен көмкерілген романстың әуені орындаушыға өз сезімінің тереңдігін білдіруге мүмкіндік береді. Әуендік желіге баса назар аудартқызып, оның дыбысына үйлесімді орта туғызу мақсатында сүйемелдеу көбінесе көмекші рөлді атқарады. Баршаға жақын әрі түсінікті ету мақсатында романстың поэтикалық мазмұны, сөзсіз, лиризммен толығып, нәзік махаббат сезімімен негізделеді.

Бұл жанрдың Қазақстан мәдениетіндегі жолы сан қырлы және халық әуендерінің Батыс еуропалық және орыс романстарындағы жетістіктердің бірігуімен байланысты. Романс жанры ұлттық және әлемдік поэзияның поэтикалық дереккөздеріне толы. Қазақ романсы жанрында сүйемелдеуде де, жеке соло партиясында да бейнелі-семантикалық сала айтарлықтай айқын көрінеді.

Эстрада әншілері орындаған романс – дәстүрлі интонациялар мен лирика заманауи музыкалық трендтерге сай келетін бірегей құбылыс. Романсты танымал етудегі эстрада әншілерінің рөлін асыра бағалау шексіз. Романсты кең аудитория үшін қолжетімді әрі сүйікті жанрға айналдыруда олардың шеберлігі, харизмасы және күрделі музыкалық шығармаларды орындау қабілеті мүмкіндік береді. Сонымен қатар эстрада әншілерінің романсты түрлі сахналық жағдайларға бейімдей алуы да маңызды аспект болып саналады. Камералық зал болсын, үлкен концерттік алаң немесе теледидарлық хабар болсын, орындаушы әрдайым акустиканы, визуалды эффектілерді және орындаушылықтың жалпы атмосферасын ескеруі керек. Эстрада әншілерінің музыкант-арлендірушілермен және композиторлармен шығармашылық қарым-қатынасы да маңызды болып саналады. Музыкалық шығармаларды жасау және өңдеу процесіндегі бірлескен күш-жігер романстың жанрлық ерекшелігін сақтап қана қоймай, оған тың идеяларды енгізуге мүмкіндік береді.

Кілт сөздер: композитор, романс, орындаушы, әуен, лирика, ұлттық.

Abdukhalik D., Ryskulov K., T., Akparova G. T.
Kazakh National University of Arts,
Astana, Kazakhstan

Romance: Origins, Development, Analysis of Performance in the Field of Variety

Abstract. *The history of romance goes back to medieval Spain, where the term and its main characteristic originated. Later, the genre spread throughout Europe and Russia, acquiring various national features and features. The melody of the romance, framed by lyrics, allows the performer to express the depth of his feelings. Accompaniment, often playing an auxiliary role, emphasizes the melodic line and creates a harmonious environment for its sound. The poetic content of the romance is invariably permeated with lyricism and is based on the subtlest love experiences, which makes it close and understandable to everyone.*

The path of this genre in the culture of Kazakhstan is multifaceted and is associated with the unification of folk melos with the achievements of Western European and Russian romance. The romance genre is full of poetic sources of national and world poetry. In the genre of the Kazakh romance, the figurative and semantic sphere is quite clearly expressed, both in the accompaniment and the solo part.

For performers and composers, thanks to the genre of romance, there is always an opportunity to reveal their individual creative talent. Romance performed by pop singers is a unique phenomenon where traditional intonations and lyrics meet modern musical trends.

The role of pop singers in the popularization of the romance cannot be overestimated. Their skill, charisma and ability to perform complex musical works make romance an accessible and favorite genre for the widest audience. An important aspect is also the ability of pop singers to adapt the romance to different stage conditions. Whether it's a chamber hall, a large concert venue, or even a television show, every time the performer must take into account the acoustics, visuals, and overall atmosphere of the performance. The creative interaction of pop singers with musicians-arrangers and composers is also of invaluable importance. Joint efforts in the process of creating and processing musical works allow not only to preserve the genre identity of the romance, but also to bring fresh ideas to it.

Keywords: *composer, romance, performer, melody, lyrics, national.*

References:

1. Kamalova A. Kognitivnoe prostranstvo russkogo romansa // Vestnik Baltyskogo federalnogo universiteta imeni I.Kanta. Seriya: Filologiya, pedagogika, psihologiya. 2019. №3. S.107–115.
2. В чём секрет притягательности романсов: История жанра от испанского до жестокого. Источ-ник: <https://kulturologia.ru/blogs/050719/43583/>
3. Kagan M. Muzyka v mire iskusstv. – SPb.: «Ut», 1996.

Авторлар туралы мәліметтер:

Әбдухалық Дидар Әділұлы – магистрант 2 курса образовательной программы «7M02181 Искусство эстрады-вокалист эстрады».

Рыскулов Куаныш Токтарбаевич – PhD докторант 3 курса образовательной программы «8D02109 Музыкаведение», старший преподаватель кафедры «Искусство эстрады».

Ақпарова Галия Толегеновна – кандидат искусствоведения, профессор кафе-дры «Музыкаведение и композиция» Казахского национального университета ис-кусств (Казахстан, Астана).

Әбдухалық Дидар Әділұлы – «7M02181 Эстрада өнері-эстрада вокалисі» білім беру бағдарламасының 2 курс магистранты.

Рыскулов Куаныш Токтарбаевич – «8D02109 Музыкатану» білім беру бағдар-ламасының 3 курс PhD докторанты, «Эстрада өнері» кафедрасының аға оқытушысы.

Ақпарова Галия Толегеновна – өнертану кандидаты, Қазақ ұлттық өнер универси-тетінің «Музыкатану және композиция» кафедрасының профессоры (Қазақстан, Астана).

Abdukhalyk Didar Adiluly – 2nd year master's student of the educational program «7M02181 Variety of Arts – Variety vocalist».

Ryskulov Kuanysh Toktarbaevich – PhD doctoral student of the 3rd year of the edu- cational program «8D02109 Musicology», Senior Lecturer of the Department of «Variety Art».

Akparova Galiya – candidate of art history, Professor of the Department of «Musi- cology and Composition», Kazakh National University of Arts (Kazakhstan, Astana).

МРНТИ 18.41.09

Паламаржа А.Ю.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова,
г.Саратов, Российская Федерация

E-mail: anastasiypalamarzh@yandex.ru

Проектная деятельность композиторов: академическое искусство XXI века

Аннотация: Искусство XXI века связано с интерактивными технологиями, которые мотивируют к созданию новых форм в искусстве. Актуальность статьи определяется современным развитием проектной деятельности в сфере музыкального искусства. Проект заслуживает повышенного внимания ученых как одна из инновационных форм творческого взаимодействия современного мира. Научная новизна исследования заключается в том, что в ней изучаются коллективные проекты композиторов как процесс сотворчества, впервые даётся теоретическое обоснование этого явления и систематизация коллективных произведений XXI века.

В рамках исследования уточняются термины «проект», «проектная деятельность» в академическом искусстве. Опираясь на исторический опыт сотворчества композиторов, сформулировано определение «композиторский проект». Изучение проекта в контексте композиторского творчества касается следующих аспектов: в пространстве межличностных отношений композиторов проект выступает востребованной формой и механизмом коммуникации; диалогическая структура и многосубъектность отношений проекта приобретает свойства уникальной лаборатории для реализации одной творческой идеи; в контексте социальных отношений проект становится неким «проводником» в диалоге творцов (автора проекта, идеи) и общества.

Также приведены примеры и даны краткие сведения о коллективных сочинениях XXI века. В выводах отмечается, что результат коллективной работы композиторов – уникальный творческий продукт, который заставляет переосмыслить процесс индивидуального творчества в соответствии с проектной деятельностью.

Ключевые слова: коллективные сочинения, проект, взаимодействие композиторов, классификация.

Введение.

Музыкальное искусство XXI века представляет собой не только культурное наследие, но и прямую возможность для самореализации в мире потребления всех участников творческого процесса. В каждый исторический период возникают уникальные произведения искусства, которые олицетворяют эпоху. Условия формирования идеи и дальнейшее её воплощение на прямую зависят от социокультурной атмосферы и инструментария творца. В этом отношении XXI век поражает простором для творческих инициатив и спецификой существования творческой личности в ситуации постоянно изменяющегося мира.

Актуальность статьи определяется современным развитием проектной деятельности в сфере музыкального искусства. Рассматриваемое явление заслуживает повышенного внимания ученых как одна из инновационных форм творческого взаимодействия в условиях современной действительности. Научная новизна исследования заключается в том, что в ней изучаются коллективные произведения композиторов как процесс сотворчества, впервые даётся теоретическое обоснование этого явления и систематизация примеров такого рода сочинений XXI века.

Искусство современности связано с интерактивными технологиями, которые мотивируют к созданию новых форм искусства. В процессе создания творческого продукта часто принимает участие большая команда творцов, которая формируется по особым законам. В современном мире творчества данный вид деятельности занимает лидирующее место по объединению личностей в процесс сотрудничества.

Проект в академической музыке.

Термин «проект» всё чаще встречается, не только в области музыкального менеджмента, но и в искусствоведении. На данный момент он вызывает внимания ученых как одна из форм сотрудничества творцов и исполнителей в академической среде. В XX веке термин стал активно употребляться в искусстве и внедряться в творческую деятельность не только исполнителей, но и композиторов. Сегодня «проектом» часто называют любое мероприятие, имеющее план, структуру и уникальный продукт или услугу по завершению. Часто данная деятельность ассоциируется с такими событиями, как форум, фестиваль, концерт, мероприятие, выставка или отдельное сочинение. Распространённость явления приводит к необходимости более подробного рассмотрения в академическом музыкальном искусстве. Необходимо отметить, что изучаемый термин был закреплён в XXI веке в Национальном стандарте РФ «Руководство по проектному менеджменту» (ГОСТ Р ИСО 21500-2014). В пункте 3.2. настоящего документа изложена официальная версия: «Проект состоит из уникального набора процессов. Процессы состоят из координируемых и контролируемых работ с датами начала и окончания, которые выполняются для достижения целей проекта. Достижение целей проекта требует получения определенных результатов, отвечающих конкретным требованиям» [1]. Рассмотренная формулировка базируется на мировой практике. Но специфика современного искусства предполагает особый взгляд на данную деятельность. Рассмотрим трактовки изучаемого явления с точки зрения творческого процесса.

По мнению исследователя В.А. Моряхина, «в рамках современного художественного рынка термин “проект” обрел новую специфику использования, означающую совокупность всех организационно-творческих составляющих в создании художественного произведения: от замысла до его реализации в разных формах» [2, с.3].

Широкое распространение явления в искусстве XXI века, многообразие творческих подходов в создании творческих продуктов путем проектирования обусловили исследовательский интерес к данному феномену в рамках музыкального искусства. По мнению исследователей Н.А. Мальшиной и И.В. Сергеевой, проект – это «всесторонний план, полноценная модель действий, которые необходимо разработать и реализовать, что и составляет укрупненное содержание управления проектом. Модель

проекта, являющаяся его идеальным воплощением, затем проецируется на предметную область, уровень реализации» [3, с.76].

По отношению к современному искусству явление приобрело новую трактовку, стало обозначать совокупность всех творческих процессов создания сочинения: от идеи до результата. Функции музыкального проекта сосредоточены в области просветительства и нацелены на развитие коммуникации между всеми участниками (от авторов до слушателей). В современных реалиях рассматриваемое явление часто воспринимается как особенный план для создания уникального продукта или услуги, который имеет обязательно завершение, т. е. результат.

Проектная деятельность – это элемент эпохи потребления, которая формирует стиль жизни не только молодого поколения, но и всего общества в целом. Практическим изучением особенностей данного явления в творчестве занимаются исследователи разных направления искусства музыканты, художники, театральные деятели и т. д. Проведя анализ проекта в сфере академического искусства, мы приходим к выводу о том, что в начале процесса сотрудничества лежит уникальная идея, которая при помощи командной деятельности воплощается в креативном продукте.

В историческом восприятии искусства основной предмет для изучения музыкального наследия – это сочинение определенного автора. Именно произведение несет в себе культурный код эпохи и уникальный стиль творца. Именно опус как итог деятельности композитора подвергается всестороннему изучению в рамках исполнительской, педагогической и научной деятельности. Но особый интерес в XXI веке вызывает феномен коллективного взаимодействия нескольких авторов в рамках проекта, который становится формой для структурирования многоэтапного процесса, который регулирует все взаимоотношения творцов и исполнителей.

Результат коллективной работы участников заслуживает особого внимания, в частности уникальный продукт, заставляет переосмыслить процесс индивидуального творчества в соответствии с проектированием.



Рисунок.1 Модель проекта композиторов

В рамках нашего исследования удалось сформировать основные составляющие специфической деятельности авторов в условиях современного восприятия академического искусства, выявить возможные линии взаимодействия в рамках единого сочинения.

На страницах истории музыкального искусства неоднократно возникают особые произведения, созданные в командном взаимодействии. Именно сотворчество соответствует базовым признакам изучаемого явления, что дает возможность основываясь на опыте предыдущих поколений коллективного авторства, сформулировать следующее определение: «композиторский проект» – это временное объединение творцов для создания неповторимого продукта сотворчества, оно курируется автором идеи и спонсируется заказчиком извне. Результат коллективной работы – уникальное сочинение, которое заставляет переосмыслить процесс индивидуального творчества в соответствии с новыми параметрами деятельности личности.

Проект в творчестве композитора выполняет три функции:

- механизм сотрудничества внутри команды композиторов, которые регулируют межличностные отношения;
- лаборатория для творческих экспериментов, созданных в диалоге;
- проводник в социальное пространство, так как уникальный итоговый продукт, как правило, всегда исполняется, его слышит и оценивает зритель.

Периодизация проектов композиторов XXI в. Рассмотрим коллективные произведения XXI века с точки зрения систематизации. В основе приведенной ниже периодизации времени традиционный промежуток в пять лет. Таким образом, сформировано пять периодов современного музыкального искусства XXI века:

- I период – 2000 – 2004;
- II период – 2005 – 2009;
- III период – 2010 – 2014;
- IV период – 2015 – 2019;
- V период – 2020 – до наших дней.

Информация о коллективных сочинениях современности разрознена по разнообразным источникам и не имеет систематизации. Собранный нами материал о произведениях мы оформили в таблицу. В рамках статьи невозможно изложить всю информацию о коллективных музыкальных произведениях, а только перечислить сочинения и их создателей.

Таблица 1.

Период	Название	Заказчик/автор идеи	Авторы	Год создания
I период	Страсти по Матфею - 2000	Институт Гёте / Е.Поспелова, Е.Бирюкова, М.Степанова	В.Мартынов, П.Карманов, И.Ю-супова, В.Николаев, С.Загний, В. Гайворонский, А.Вустин, Ю. Ханонь, А.Щетинский, А.Ларин, А. Айги, Б. Филановский, А. Дойников, Д.Чеглаков, А.Шульгин, И.Великанов, ТПО Композитор	2000
	Страсти - 2000	Международная академия Баха в Штутгарте / Х.Риллинг	Дуна, С.Губайдулина, В.Рим, О.Голихов	2000
	Опера «Эпоха грез»	Савонлиннский оперный фестиваль (Финляндия)	К.Ахо, О.Кортекангас, Г.Рехбергер.	2000
	Опера «Царь Демьян»	ТПО Композитор / П.Поспелов	Л.Десятников, В.Гайворонский, И.Юсупова, В.Николаев	2001
	«Семь слов Христа на кресте»	Институт Pro Arte	Институт Arte	2002
	Кантата «Дух народа»	Институт Pro Arte	ТПО Композитор	2003
	Кантата «Освобождение Прелесты»	Институт Pro Arte / ТПО Композитор	П.Поспелов, Д.Рябцев, Д.Курляндский	2003
	Опера «Монгеаялга» (Вечная мелодия)	Конкурс оперных проектов, учрежденного главой республики Тува Ш.Ооржаком	Б-М.Тулуш, У.Хомушка, Ч.Комбу, Н.Лопсан, А.Монгуш	2004
	«Десять взглядов на десять заповедей»	Газета «Музыкальное обозрение»	М.Броннер, Ю.Воронцов, А.Вустин, С.Жуков, Р.Леденёв, С.Павленко, Е.Подгайц, А. Чайковский, Р.Сабитов, А.Эшпай	2004
II период	Балет «Смерть Полифема»	ТПО Композитор (для Н.Цискаридзе)	Д.Курляндский, В.Белунцов, В.Иванова, А.Маноцков	2005
	«Посвящение»	Газета «Музыкальное обозрение»	О.Алюшина, К.Бодров, О.Бочихина, А.Буканов, Т. Новикова, А.Сюмак	2006
III период	Балет «Шыяанам...»	Детской хореографической школы г.Кызыла	Ч.Комбу-Самдан, У.Хомушка, Д.Афоничев, А.Житов, А. Оюн	2011
	Песенно-танцевальная сюита «В колыбели Саян и Тынды»	Тувинский государственный национальный ансамбль песни и танца «Саяны»	Ч.Комбу-Самдан, У.Хомушка, Д.Афоничев, А.Житов, А.Оюн	2011
	Опера «Победа над солнцем»	Международный фестиваль искусств «От авангарда до наших дней»	М.Матюшин, И.Рогалев, И.Воробьев, Л.Резетдинов, С.Полозов, А.Танонов, Д.Мазитова, А.Зобнин, Э.Лебедзе	2013
	Песенно-танцевальная сюита «Золотые стрелы мечты»	Тувинский государственный национальный ансамбль песни и танца «Саяны»	Ч.Комбу-Самдан, У.Хомушка, Д.Афоничев, А.Житов, А.Оюн	2014
	Мюзикл «Мастер и Маргарита»	Продюсерская компания «Makers Lab»	А.Танонов, О.Томаз, С.Рубальский, И.Долгова, О.Попков, А.Маев	2014

IV период	Мюзикл «Демон Онегина»	Продюсерская компания «Makers Lab»	А.Танонов, Г.Матвейчук, (П.Чайковский)	2015
	Опера «Индиго»	Национальная опера в Хельсинги/Лилли Паасикиви	Э.Топпинен, П.Кивилааксо	2016
	Мюзикл «Лолита»	Продюсерская компания «Makers Lab»	О.Томас, А.Танонов	2018
	«Libereta/MO/Opus 30/2019»	Газета «Музыкальное обозрение»	С.Невский, А.Сюмак, Дм.Курляндский, А.Хубеев, Н.Попов	2019
IV период	Опера «Журналистка»	Московский женский музей	Н.Медведовская, О.Харрис, Е.Саничева, О.Егорова, О.Власова, М.Николаева, М.Романова, Н.Синякова, Е.Седелева, Г.Альтман, Л.Лобан, К.Пополова, Н.Прокopenко, А.Ветлугина, Ж.Габова (Джексембекова), В.Кухта.	2021
	Гимн к 110-летию Саратовской государственной консерватории	Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова	В.Мишле, В.Орлов, С.Полозов, И.Субботин	2022

Изучение коллективных сочинений XXI века приводит к выводу о том, что главная особенность проекта композиторов – это работа группы авторов с идеей извне. Участник в музыкальном виде излагает свое видение поставленной задачи в локальном варианте. Автор идеи через «временный» коллектив создает уникальный творческий продукт, который становится многоликим в стилевом отношении, но единым в смысловом. Проанализировав составы команд композиторов XXI века, мы можем сделать вывод, что участники, как правило, не взаимодействуют в дальнейшем друг с другом в иных проектах. Возможны единичные совпадения и пересечения.

Таблица 2

Композитор	Количество участия в коллективных проектах	Период
Д. Афоничев	3	III
А. Вустин	2	I
А. Житов	3	III
Д. Курляндский	3	I, II, IV
А. Оюн	3	III
С. Полозов	2	III, IV
А. Сюмак	2	II, IV
А.Танонов	4	III, IV
О.Томас	2	III, IV
Ч. Комбу-Самдан,	4	I, III
У. Хомушка	4	I, III

Данное наблюдение объясняется природой изучаемого явления, а именно временное объединение авторов для создания конкретного творческого продукта.

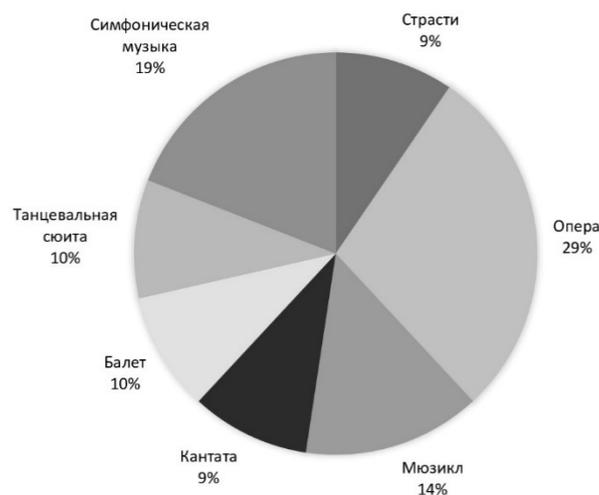


Рисунок.2 Жанровое соотношение коллективных произведений XXI века.

На основе полученных данных проектной деятельности композиторов мы можем сделать вывод, что наиболее часто используются «крупные» сценические жанры, которые масштабны по своей природе исполнения и пользуются популярностью у современных слушателей академической среды. Среди них – опера, мюзикл.

На данный момент исследования коллективных музыкальных произведений XXI века мы можем выделить три лидера – заказчика коллективных сочинений:

- Институт «ProArte» – благотворительный фонд, некоммерческая негосударственная организация культуры;
- Газета «Музыкальное обозрение» – газета о классической и современной академической музыке;
- Продюсерский центр «MarkersLab» – продюсерская компания, лаборатория искусства.

Анализ деятельности заказчика коллективных сочинений как креативного результата позволяют сделать предположение о природе возникновения идей для продуктивной проектной деятельности в сфере академического искусства XXI века. Таким образом, мы можем предложить следующую классификацию изучаемого феномена коллективного продукта творческой деятельности авторов:

1. *По случаю* – приуроченные к определенным датам, крупным событиям, фестивалям. Например: «Страсти-2000» – сочинение, созданное к 250-летию со дня смерти И.С. Баха, а опера «Победа над Солнцем» – проект в рамках Международного фестиваля искусств «От авангарда до наших дней».

2. *Стихийные* – организованные группой композиторов или автором идеи в независимости от социокультурных инициатив, возникают внезапно. Так, опера «Журналистка» – своеобразный протест против насилия – была отмечена специальным дипломом на международном конкурсе композиторов и аранжировщиков имени И. Дунаевского

3. *Верные* – особый вид музыкального проекта заказчика или автора идеи, который продолжает предыдущий опыт по формам воплощения и структурным единицам команды. Яркие представители этого вида – мюзиклы «Мастер и Маргарита», «Демон Онегина» и «Лолита», которые создавались по заказу одной компании «MarkersLab» и среди команды есть повторяющаяся фигура А. Танонова.

Заключение.

Коллективные проекты композиторов – это осознанное и целенаправленное сотворчество, которое в заранее созданных искусственных условиях воспринимается как творческий эксперимент.

В XXI веке изучаемое явление является неотъемлемой частью искусства и с каждым днём расширяет свои культурно-творческие потенциалы. Современное музыкальное академическое искусство вносит свой вклад в формирование будущих устойчивых стереотипов о командной деятельности в искусстве. Авторы идей проектов часто находят актуальность в «экзотических» действиях при его реализации либо усовершенствовании потенциала уже воплощенных в жизнь инициатив.

Список литературы

1. ГОСТ Р ИСО 21500-2014 Национальный стандарт РФ. Руководство по проектному менеджменту. – Москва: Стандартинформ, 2015. – 50 с.
2. Моряхин, В.А. Синтезированный музыкально-художественный проект как явление культуры рубежа XX–XXI веков: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Моряхин Владимир Анатольевич. – Санкт-Петербург, 2009. – 25 с.
3. Мальшина, Н.А., Сергеева, И.В. Организация проектной деятельности в среде культуры и искусства в регионах РФ // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – № 2 (12), 2021. С.75-83.

Паламаржа А.Ю.

*Л.В.Собинов атындағы Саратов мемлекеттік консерваториясы,
Саратов, Ресей Федерациясы*

Композиторлардың жобалық қызметі: академиялық өнер

Аңдатпа: XXI ғасыр өнері өнердегі жаңа формаларды жасауға түрткі болатын интерактивті технологиялармен байланысты. Мақаланың өзектілігі музыкалық өнер саласындағы жобалық қызметтің заманауи дамуымен анықталады. Жоба заманауи әлемдегі шығармашылық өзара әрекеттесудің инновациялық нысандарының бірі ретінде ғалымдардың назарын аударуға лайық. Зерттеудің ғылыми жаңалығы – композиторлардың ұжымдық жобаларын бірлесіп жасау процесі ретінде алғаш рет зерттеп, бұл құбылыстың теориялық негіздемесін және XXI ғасырдағы ұжымдық шығармаларды жүйелеуді;

Зерттеу аясында академиялық өнердегі «жоба» және «жобалық қызмет» терминдері нақтыланады. Композиторлардың бірлескен шығармашылығының тарихи тәжірибесіне сүйене отырып, «композиторлық жоба» анықтамасы тұжырымдалған. Жобаны композиторлық шығармашылық контекстінде зерттеу келесі аспектілерге қатысты: композиторлар арасындағы тұлғааралық қарым-қатынас кеңістігінде жоба қарым-қатынастың ізденетін түрі мен механизмі ретінде әрекет етеді; жобаның диалогтік құрылымы мен көппәндік байланысы бір шығармашылық идеяны жүзеге асыру үшін бірегей зертхананың қасиеттерін алады; әлеуметтік қатынастар аясында жоба жасаушылар (жоба, идея авторы) мен қоғам арасындағы диалогтың өзіндік «дирижеріне» айналады.

Композиторлардың ұжымдық жұмысының нәтижесі – жобалық қызметке сәйкес жеке шығармашылық үдерісін қайта қарауға мәжбүрлейтін бірегей шығармашылық өнім. Мысалдар келтіріліп, ХХІ ғасырдағы ұжымдық шығармалар туралы қысқаша мәлімет беріледі.

Негізгі сөздер: ұжымдық шығармалар, жоба, композиторлардың өзара әрекеті, классификация.

Palamarzh A.Y.

*Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov,
Saratov, Russian Federation*

Project activities of composers: academic art of the 21st century

Abstract: *The art of the 21st century is associated with interactive technologies that motivate the creation of new forms in art. The relevance of the article is determined by the modern development of project activities in the field of musical art. The project deserves increased attention from scientists as one of the innovative forms of creative interaction in the modern world. The scientific novelty of the study lies in the fact that it studies collective projects of composers as a process of co-creation, for the first time provides a theoretical justification for this phenomenon and systematization of collective works of the 21st century.*

The study clarifies the terms “project” and “project activity” in academic art. Based on the historical experience of co-creation of composers, the definition of “composer’s project” is formulated. The study of the project in the context of composer’s creativity concerns the following aspects: in the space of interpersonal relations of composers, the project acts as a sought-after form and mechanism of communication; the dialogical structure and multi-subjectivity of the project’s relations acquire the properties of a unique laboratory for the implementation of one creative idea; in the context of social relations, the project becomes a kind of “guide” in the dialogue of creators (the author of the project, idea) and society.

Examples are also given and brief information about the collective works of the ХХІ

century is given. The conclusions note that the result of the collective work of the composers is a unique creative product that makes us rethink the process of individual creativity in accordance with the project activity.

Key words: *collective compositions, project, interaction of composers, classification.*

References

1. GOST R ISO 21500-2014 Nacional'nyj standart RF. Rukovodstvo po proektnomu menedzhmentu [The national standard of the Russian Federation. Project Management Guide] (Standartinform, Moscow, 2015, 50 p.). [in Russian]
2. Moryahin, V.A. Sintezirovannyj muzykal'no-hudozhestvennyj proekt kak yavlenie kul'tury rubezha XX–XXI vekov [Synthesized musical and artistic project as a cultural phenomenon of the turn of the XX–XXI centuries]: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.09 / Moryahin Vladimir Anatol'evich. (Sankt-Peterburg, 2009, 25 p.). [in Russian]
3. Mal'shina, N.A., Sergeeva, I.V. Organizaciya proektnoj deyatel'nosti v srede kul'tury i iskusstva v regionah RF [Organization of project activities in the environment of culture and art in the regions of the Russian Federation] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. (№ 2 (12), 2021. P.75–83). [in Russian]

Информация об авторе:

Паламаржа Анастасия Юрьевна – старший преподаватель кафедры музыкального искусства ОГБОУ ВО «Смоленский государственный институт искусств», аспирант 3 курса кафедры гуманитарных дисциплин СГК имени Л.В. Собинова Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова»

Information about the author:

Palamarzha Anastasia Yurievna, Senior Lecturer at the Department of Musical Art of the Smolensk State Institute of Arts, postgraduate student department of Humanities Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov

E-mail: anastasiypalamarzh@yandex.ru

Federal State Government-Financed Educational Institution of Higher Education «Saratov State Sobinov Conservatory»

МРНТИ 18.41.07

Казыбекова Ж.А.,

Казахская национальная академия искусств имени Т.Жургенова.

Алматы, Казахстан.

email: kazybekovajaidargul@gmail.com

Сеилханов Р.М.,

Казахская национальная академия искусств имени Т.Жургенова, Казахстан, Алматы.

email: rustam_seilkhanov@mail.ru

Одноименные кюи через призму понятийного содержания «этимологии»

Аннотация

В статье рассматривается концепция одноимённых кюев через призму этимологического анализа. Авторы устанавливают определение концепта объекта исследования – этимология в историческом языкознании. Рассматриваются исторические, культурные и музыкальные аспекты, влияющие на процесс формирования названий кюев, их содержание и исполнительскую специфику. Авторы акцентируют внимание на важности реконструкции первичных мотивов и форм, а также на анализе их трансформаций до современного состояния. Особое внимание уделяется этимологическому методу исследования во взаимосвязи между музыкальной формой, смысловым наполнением и личной интерпретацией исполнителей, что делает каждое исполнение уникальным. Статья подчёркивает значение этимологии в изучении казахской музыкальной традиции, её роли в сохранении культурного наследия и развитии научного подхода к исследованию кюев.

Ключевые слова: *этимология, одноименные кюи, этимологический анализ, источниковедение.*

ORCID ID: [0000-0002-1838-1142](https://orcid.org/0000-0002-1838-1142)

Введение

Этимология как раздел лингвистики зародилась в Древней Греции, изучающая происхождение слов и его значение. В донаучный период этот термин в языкознании мог применяться в значении «грамматика».

Определяя одно из значений слова *этимология*, советский и российский лингвист-славист, исследователь этимологии славянских языков О.Н. Трубачев указывает на то, что *этимология* (греч. *etymologia, om etymon* – истинное значение слова, этимон и *logos* – слово, учение), во-первых, является разделом исторического языкознания, который посвящен исследованию «первоначальной словообразовательной структуры слова и выявлению элементов его древнего значения». Во-вторых, этим словом обозначается «научно-исследовательская процедура, направленная на раскрытие происхождения слова, а также сам результат этой процедуры» [1, с.8].

В современной языковедческой практике термин *этимология* имеет разные значения.

1) Отдел языкознания, изучающий происхождение слов. Данные этимологии используются в методике преподавания языка. Одним из методологических приемов обучения орфографии является этимологический анализ слова. [1, с.5], поскольку от орфографии зависит, смысловое значение слова.

2) Установление происхождения слова с применением методов изучения этимологизации (это процесс исследования происхождения и исторического развития слов, что позволяет понять, как слова изменялись со временем и как они связаны с другими словами), этимологизирования (это процесс установления происхождения слова с помощью методов, исследующих его корни, заимствования), этимологического анализа (это инструмент, который начинается через текущее значение слова, его употребления и области применения, через разбор морфемы, изменение значений, влияние родственных культур)¹ [2, с.58].

Шанский Н. в своих исследованиях дает единое понятие, в котором объединяются сам процесс, метод и анализ: «Этимологизировать – значит устанавливать первоначальное (истинное, основное) значение слова, т.е. отыскивать то исходное слово (этимон), от которого произошло рассматриваемое слово. Этимологический разбор является определением ранее существовавшего морфологического строения слова и его прошлых словообразовательных связей» [2, с.58].

Это обстоятельство позволяет выделить две разновидности научной этимологии:

1) истинную, окончательную, бесспорную, абсолютно надежную, которая должна быть единственной [3, с.59];

2) гипотетическую, условную, предположительную, проблематичную.

История вопроса в музыковедении.

Кюй как музыкально-инструментальный жанр также имеет свою этимологическую предьистиорию. Этимологизация слова «кюй» уже отражена в научной музыковедческой мысли. Методология вопроса позволит разобраться что такое этимология кюя, на каком историческом этапе (название кюя связано с программностью, а программность связана с особенным историческим этапом), на базе какой первичной мотивации (что поспособствовало написанию кюя) и соответственно от какого слова, по какой словообразовательной модели и с каким первичным значением образован кюй, а также выяснение путей и причин преобразования его первичного значения и значения вплоть до последнего состояния.

Ответы на эти вопросы можно найти в единственном на сегодняшний день труде Жубанова А.К. «Струны столетий», где собраны многие легенды, сказания, предания, истории, связанные с появлением того или иного кюя [4].

Музыковед Байкадамова Б.Б. изучала процесс темообразования через метод анализа источника интонационного развертывания домбрового кюя. Так как по ее утверждению структура кюя зависит от всевозможных легенд, сопутствующих ему. Тем самым, обнаруживая сходства в распределении информации, аналогично тому,

¹ Ученый анализ не исключает того, что в процессе установления этимологии какого-либо конкретного слова учеными могут быть выдвинуты разные противоречивые гипотезы нескольких этимологов о происхождении одного и того же слова-объекта исследования. Вполне возможно, что спустя некоторое время одна из гипотез или же обе окажутся несостоятельными и будут заменены третьей, научно аргументированной этимологией.

как во внетекстовой информации заключен принцип дуализма «тема-знак», «слово-символ» [5, с.101]. Так как в программных названиях кюев автоматически прослеживаются ассоциации.

Ведущий ученый в вопросах «генезиса кюя» Мухамбетова А.И. выделяет несколько форм смешанного музицирования, где «кристаллизация приемов формообразования происходила под влиянием словесной “рамки”, непременно присутствующей в традиционном бытовании кюев», тем самым выдвигая концепцию о «единстве слова и музыки» [6, с.120], засвидетельствуя и остальные точки зрения на эту проблематику.

Эксперт казахского кобызового искусства Омарова Г.Н. раскрыла структуру кюев с выделением стереотипных мотивов. Смогла аргументированно доказать, что сюжет любого произведения является продолжением обобщенной темы в рамках единой внешней программы [7, С.89-106].

Малдыбаева Р.С. (Нұртаза Р.С.) исследовав «Личность *кюйши*» подтверждает вышеизложенную мысль о том, что «кюйши своим искусством отражает эпоху, историю и культуру народа ... Это потребовало выработки новой «стратегии поведения» кюйши, которая позволила бы адаптироваться в условиях трансформации общества» [8, с.3].

Обсуждение.

Как показывает краткий аналитический дискурс этимология кюя, связана с исследованием источников и процессом формирования названия кюя, включая реконструкцию древнейшего (обычно дописьменного) периода, где реконструкция первичной мотивации, формы и значения названия – предмет этимологического анализа. То есть, в истории традиционного казахского инструментального исполнительства существует практика вариантности, где инвариант – это вторичная мотивация оригинала, так сказать основы кюя. Вторичная мотивация затрагивает **одноименные кюи или моножанровые кюи** [9], которые распространены в домбровой музыке. К примеру, кюй «Ақжелен» это первичный преобразователь последующих вариантов, таких как «Бас ақжелен», «Ұзақ ақжелең» и т.д.

Не смотря на этимологическую ясность в названиях одноименных кюев нужно выявить источник появления первоисточника – история кюев, их связующую вариативность по этапам, что является первостепенной задачей исследования. А посредством исполнительского анализа выявляется форма кюев, их принадлежность к исполнительским школам. Так как значатся одноименные кюи, принадлежащие к разным региональным исполнительским домбровым школам. Следовательно, изучение моножанровых кюев, их названий, невозможно без этимологии.

Этимология кюев теснейшим образом связана со многими разделами искусствоведения: история создания кюев, исполнительская передача, анализ форм, штрихов и т.д. История создания кюя связано со смысловой воспринимаемой последовательностью развития кюя.

Этимологизацию одноименных кюев можно принять через аналогию с «чёрным ящиком». Каждый кюй, даже если он носит то же самое название, имеет свои уникальные особенности исполнения. Как и в случае с сознанием человека, мы не можем заглянуть внутрь этого процесса, но можем судить о нём по результату – звучанию кюя. На «входе прослушивания» одноименных кюев находятся разнообразные стимулы компаративистики: это и культурные традиции, и стиль школы, к которой

принадлежит кюйши, и личные впечатления и переживания самого исполнителя.

На «выходе» мы получаем уникальное исполнение, текст музыки, который, несмотря на существующие соимённые по названию кюи, могут заметно отличаться от других герменевтических интерпретаций. Таким образом, одноименные кюи, как и речевые высказывания, представляют собой продукт взаимодействия множества факторов и стимулов, которые проявляются в звучащем материале и эмоциональной выразительности, но остаётся скрытым в своей внутренней сути.

Внутри процесса исполнения домбрового кюя локализуются сложные механизмы мышечной деятельности, управляющие переходом мысли в звук, в нотный текст, который мы слышим. Но здесь важно диссоциироваться с одной распространённой иллюзией: считается, что мысль исполнителя возникает как нечто завершённое, обособленное, готовое «для себя», и только потом облекается в форму звуков и нот, чтобы стать «доступной для других». Это мнение о музыке как оболочке для мысли напоминает схожие определения языка, встречающиеся в лингвистике и философии. Но всё устроено иначе: мысль нельзя оторвать от формы и её выражения.

В домбровом кюе «что сказать» и «как сказать» сливаются в одно целое. Мысль не рождается в сознании музыканта «чистой» – с момента своего появления она уже тесно связана с конкретными элементами музыки: ритмом, тональностью, уникальными приёмами домбровой игры и что важно с этимологическим проектированием. Музыкальная «материя» – сама домбра и характерные для неё техники – оказывает непосредственное влияние на процесс формирования мысли и мелодии, создавая неразрывную связь между содержанием и формой.

Подобно тому, как язык не терпит абсолютных синонимов, домбровый кюй не допускает одинаковых вариантов исполнения. Даже если кюй исполняется с соблюдением точного нотного текста, но личная интерпретация исполнителя делает его уникальным. Музыкант, как и говорящий, зачастую сам не замечает, как тонкие оттенки и смысловые нюансы динамики, артикуляции и ритмической акцентации, влияют на восприятие кюя, делая каждый исполненный вариант самобытным. Однако этимология названия кюев всегда связана с определенным состоянием, настроением, событием, которое ассоциируется с определенной историей следовательно семантика кюев практически всегда воспринимается согласно этому названию (в некоторых случаях есть исключения – завуалированный скрытый смысл).

Этимология кюев среди кюйши опознаваема, понятна и автоматически воспроизводима, а его варианты одножанровых кюев всегда в памяти кюйши вплоть до идентификации варианта звучания. Детекция происходит в процессе исполнения на домбре, где музыкант находит нужные звуки и приемы в считанные доли секунды. Это свидетельствует о том, что техника и музыкальные фразы в сознании музыканта структурированы и компонованы определенным образом. Многопризнаковость, лежащая в основе связей между звуками-движениями, и многомерность организации музыкального мышления – ключевые особенности этой системы, элементы которых объединяются в парадигматические и синтагматические связи.

Результаты.

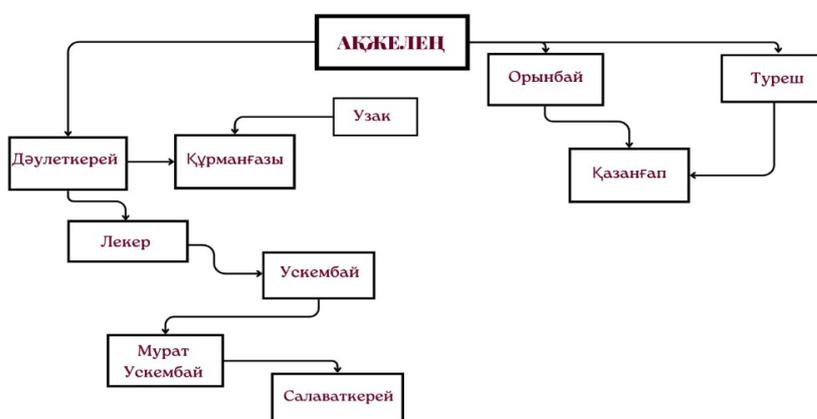
Иными словами, музыкальный потенциал отдельных элементов проецируется на процесс построения кюя, создавая основу музыкальной стратегии носителей дом-

бровых школ, возникающая последовательность звуковых ассоциаций с тематикой и настроением кюя, а также с заложенным в нём повествованием или посланием, и при необходимости корректируя её, направляя исполнение в нужное русло. В этом плане можно обратиться к исследованию Малдыбаевой Р.С., включающая в процесс восприятия важнейшие компоненты, отражающие референтную ситуацию и способ её представления.

Соотнесённость с референтной ситуацией, или «коммуникативная наполненность», а также возникающий на этой основе смысл, оформленный в виде определённой структуры, являются ключевыми признаками любого исторического источника как носителя информации. Если мы примем, что всё разнообразие событий и процессов в познавательной-коммуникативной практике исследователя сводится к определённым образцам – типовым ситуациям, то закономерно предположить, что результаты такой систематизации закрепляются в особых структурных категориях. В источниковедении такими категориями являются схемы анализа и классификации источников, позволяющие выделить их основные типы и формы. Эти схемы, аналогично синтаксическим моделям в языке, играют роль структурных шаблонов, помогающих упорядочивать и интерпретировать данные исторических документов и других источников.

«Процесс хронологически выстроенной «информационной описи» по одноименным кюям приводит к построению схем в отношении логической связи преемственности и авторства кюев. Например, в представленной Схеме №1 «Акжелен» была попытка адекватно интерпретировать источники, раскрывая смысл фрагментов, ориентируя соответствующую источниковедческую процедуру на выявление и фиксацию пространственно-временных координат в отношении логической связи преемственности и авторства кюев «Акжелен» [10, с.139], напрямую связанная с этимологической предъисторией этого кюя, связанная с определенными историческими этапами, его программностью, отражающая модель первичности и преобразования его.

Схема №1 «Акжелен»



Заклучение.

Как видим, деятельность музыканта-исполнителя кюев также можно трактовать как процесс, идущий от общего замысла к конкретному исполнению, что делает её «дедуктивной» по своей сути. Замысел исполнителя, реализуется через аналог синтаксической модели, где исполнитель кюя переходит от общего настроения и тематики к более детальным музыкальным фразам и другим элементам.

Таким образом, «дедуктивная» трактовка исполнения кюя вносит коррективы в психологическое понимание смысловой нагрузки или «сгустка смысла», как категориальности. Эта точка зрения также репрезентируется в исследовании по психологии Линлана Чжу и Стивена МакАдамс «Тембр: от звука к значению». В их совместной статье «Сопоставление услышанного и мысленного образа звука в инструментальной диаде» концептуально подчеркивается, что «Гармония тембров в разных музыкальных циклах – основа формирования звуков и музыкальной мысли» [11]. К такой определенности подходят и **антонимические пары одноименных кюев**, к примеру *Қазанғапа: «Жас акжелен» – «Кәрі акжелен»* (однако это уже другой предмет исследования).

Таким образом, **одноименные кюи, исследовавшиеся через призму понятийного содержания «этимологии»** – это установление единства смысловой структуры развивающегося «состояния». Предназначение порождающее кюйши, и продолжающие күйтанушылар, осуществляя возвращение к корням, к истокам на новом – теоретическом уровне.

Список литературы

1. Введенская Л.А., Колесников Н.П. Этимология: Учебное пособие. – СПб.: Питер, 2004. – 221 с.
2. Шанский Н.М. Принципы построения русского этимологического словаря образовательно-исторического характеров // Вопросы языкознания. – 1959. №5.
3. Топоров В.Н. О некоторых теоретических основаниях этимологического анализа // Вопросы языкознания. – 1960. №3.
4. Жубанов А. Струны столетий. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 280 с.
5. Байкадамова Б. Б. Функциональные основы темообразования казахской домбровой музыке (на пример кюев Курмангазы): дис. ... к. иск. – Алматы, 1983. – 193 с.
6. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.
7. Омарова Г.Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: дисс... д. иск. – Ташкент, 2012. – 310 с.
8. Малдыбаева Р.С. Творческая личность кюйши в музыкальной культуре XX века: дис. ... к. иск. – Алматы, 2005. – 144 с.
9. Бахтигалиева Д.С. Жанр Акжелен в инструментальной (домбровой) культуре казахов: дис. ... к. иск. – Алматы, 2008. – 158 с.
10. Казыбекова Ж.А., Сеилханов Р.М. Одноименные кюйи Курмангазы: источниковедческий аспект // «Құрманғазы және ХХІ ғасырдағы түркі халықтарының рухани әлемі: тарих – ғасыр – тұлға» Құрманғазы Сағырбайұлының 200 жылдығына арналған Халықаралық ғылыми-теориялық және ғылыми-тәжірибелік конференция материалдары (19 қазан 2023 ж.) / Құраст.: Қазтуғанова А.Ж., Омарова А.Қ. – Алматы, 2023. – 184 б.+16 б. жапсырма.
11. Zhu, Linglan, and Stephen McAdams. "Comparison of Heard and Imagined Blends of Instrumental Dyads." *Music & Science*, 7, 2024. DOI: 10.1177/20592043241246751.

Қазыбекова Ж.А.,

*Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,
Алматы, Қазақстан.*

Сеилханов Р.М.

*Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,
Алматы, Қазақстан.*

Аттас күйлерді «этимология» ұғымының мазмұны аясында зерттеу (жеткізу)

Аңдатпа: Мақалада аттас күйлер ұғымы этимологиялық талдау призмасы арқылы қарастырылады. Авторлар зерттеу объектісі – этимология ұғымының анықтамасын тарихи тіл білімі аясында анықтайды. Күй атауларының қалыптасу процесіне әсер ететін тарихи-мәдени, музыкалық аспектілер және олардың мазмұны мен орындаушылық ерекшеліктері қарастырылады. Авторлар бастапқы мотивтер мен формаларды қайта құрудың маңыздылығына, сондай-ақ олардың заманауи трансформацияланған түрін талдауға назар аударады. Музыкалық форма, семантикалық мазмұн мен орындаушылардың жеке интерпретациясының арақатынасын зерттеудің этимологиялық әдісіне ерекше назар аударылады, бұл өз алдына әрбір орындауды бірегей етеді. Мақалада қазақтың музыкалық дәстүрін зерттеудегі этимологияның маңызы, оның мәдени мұраны сақтаудағы рөлі және күйлерді зерттеуге ғылыми көзқарасты дамытудағы маңызы ерекше атап өтілген.

Кілт сөздер: *этимология, аттас күйлер, этимологиялық талдау, деректану.*

Kazybekova Zh.A.,

*Kazakh National Academy of Arts named after T.Zhurgenov,
Almaty, Kazakhstan.*

Seilkhanov R.M.,

*T.Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,
Almaty, Kazakhstan.*

Homonymous kuis through the prism of the conceptual content of “etymology”

Annotation: *The article examines the concept of kuis of the same name through the prism of etymological analysis. The authors establish a definition of the concept of the object of study – etymology in historical linguistics. The historical, cultural and musical aspects that influence the process of formation of the names of kuis, their content and performance specifics are considered. The authors focus on the importance of reconstructing primary motifs and forms, as well as analyzing their transformations to the modern state. Particular attention is paid to the etymological method of research into the relationship between musical form, semantic content and personal interpretation of the performers, which makes each performance unique. The article emphasizes the importance of etymology in the study of the Kazakh musical tradition, its role in the preservation of cultural heritage and the development of a scientific approach to the study of kuis.*

Key words: *etymology, kuys of the same name, etymological analysis, source study.*

References

1. Vvedenskaja L.A., Kolesnikov N.P. *Jetimologija: Uchebnoe posobie.* – SPb.: Piter, 2004. – 221 s.
2. Shanskiy N.M. *Principy postroeniya russkogo jetimologicheskogo slovarja obrazovatel'no-istoricheskogo harakterov // Voprosy jazykoznanija.* – 1959. №5.
3. Toporov V.N. *O nekotoryh teoreticheskikh osnovaniyah jetimologicheskogo analiza // Voprosy jazykoznanija.* – 1960. №3.
4. Zhubanov A. *Struny stoletij.* – Almaty: Dajk-Press, 2001. – 280 s.
5. Bajkadamova B. B. *Funktional'nye osnovy temoobrazovaniya kazahskoj dombrovoj muzyke (na primer kjuev Kurmangazy): dis. ... k. isk.* – Almaty, 1983. – 193 s.
6. Amanov B.Zh., Muhambetova A.I. *Kazahskaja tradicionnaja muzyka i XX vek.* – Almaty: Dajk-Press, 2002. – 544 s.
7. Omarova G.N. *Kazahskij kuj: kul'turno-istoricheskij kontekst i regional'nye stili: diss... d. isk.* – Tashkent, 2012. – 310 s.
8. Maldybaeva R.S. *Tvorcheskaja lichnost' kujshi v muzykal'noj kul'ture HH veka: dis. ... k. isk.* – Almaty, 2005. – 144 s.
9. Bahtigaliyeva D.S. *Zhanr Akzhelen v instrumental'noj (dombrovoj) kul'ture kazahov: dis. ... k. isk.* – Almaty, 2008. – 158 s.
10. Kazybekova Zh.A., Seilhanov R.M. *Oдноименные кюжи Курмангазы: историко-этнографический аспект // «Qurmangazy zhane XXI gasyrdagy turki halyqtarynyn ruhani alemi: tarih – gasyr – tulga» Qurmangazy Sagyrbajulyrynyn 200 zhyldygyna arnalgan Halyqaralyq gylymi-teorijalyq zhane gylymi-tazhiribelik konferenciya materialdary (19 qazan 2023 zh.) / Qurast.: Qaztuganova A.Zh., Omarova A.Q.* – Almaty, 2023. – 184 b.+16 b. zhapsyrma.
11. Zhu, Linglan, and Stephen McAdams. "Comparison of Heard and Imagined Blends of Instrumental Dyads." *Music & Science*, 7, 2024. DOI: 10.1177/20592043241246751.

Сведения об авторах

Казыбекова Жайдаргүль Алмасовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Традиционное музыкальное искусство» Казахской национальной академии искусств имени Т.Жургенова, Алматы, Казахстан.

Сеилханов Рустам Маратович – магистрант 2-го курса Казахской национальной академии искусств имени Т.Жургенова, Алматы, Казахстан.

Авторлар туралы мәліметтер

Қазыбекова Жайдаргүл Алмасқызы – өнертану кандидаты, Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Дәстүрлі музыкалық өнер» кафедрасының доценті, Алматы, Қазақстан.

Сеилханов Рустам Маратович – Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Дәстүрлі музыкалық өнер» кафедрасының 2-курс магистранты, Алматы, Қазақстан.

Information about the author:

Kazybekova Zhaidargul Almasovna – candidate of art history, Associate Professor of the Department of «Traditional Musical Art» of Kazakh National Academy of Arts named after T.Zhurgenov, Almaty, Kazakhstan.

Seilkhanov Rustam Maratovich – 2nd-year Master's student at the T.Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Almaty, Kazakhstan.

МРНТИ 18.07.27

Таскынбаева Ж.Б.,

Казахский национальный университет искусств,
г.Астана, Республика Казахстан.

E-post: janelletas@gmail.com

Визуальные источники как свидетельства колониальной эпохи: современная этика и интерпретация (на примере фотографий казахов в собраниях МАЭ РАН и РЭМ)

Аннотация: *Статья посвящена критическому анализу колониальных аспектов, запечатленных на исторических фото, которые отображают казахскую культуру и быт. Исследование основано на коллекции снимков, сделанных российскими путешественниками и учеными во время экспедиций в Казахстан. Данный материал находится в ведущих российских этнографических музеях – Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого, г.Санкт-Петербург, РФ (МАЭ РАН) и Российском этнографическом музее, г. Санкт-Петербург, РФ (РЭМ). В качестве теоретической основы используются концепции визуальной антропологии и постколониальной теории, позволяющие деконструировать колониальные нарративы, заложенные в визуальных образах. В статье дается определение понятия «колониальная фотография» и исследуется его соотношение с историческим опытом Казахстана. Автор анализирует, как фотографии служили инструментом для создания и закрепления стереотипов о казахах, легитимизируя при этом колониальное господство. Особое внимание уделяется изучению визуальных образов, связанных с традиционным образом жизни казахов, их одеждой и социальными отношениями. Исследование демонстрирует, как через призму фотографии формировался колониальный дискурс о «другом». Вместе с тем, автор подчеркивает потенциал этих визуальных источников для восстановления исторической справедливости. Работа вносит значительный вклад в изучение визуальной культуры и истории Казахстана, предлагая новые методологические подходы к анализу колониального наследия.*

Ключевые слова: *колониальная фотография, Казахстан, визуальная антропология, постколониальная теория, стереотипы, идентичность, МАЭ РАН, РЭМ.*

Введение. Говорить о колониализме и колониальной политике в XXI веке на территориях, относящихся к современному Казахстану - равносильно некоему вызову, особенно когда рождаются споры с историками, не признающими колониальных аспектов истории. Если обратиться к политическим и культурным аспектам колониализма, то становится очевидно, что в этом отношении опыт Казахстана имеет много общего с классическими колониальными системами. Признание политики русификации, навязывания чужой культуры и ограничения прав коренного населения – все это свидетельствует о стремлении метрополии к культурной ассимиляции и политическому доминированию, и является задачей современных исследователей.

Проблема колонизации Казахстана Российской империей остается одной из наиболее актуальных тем в современной исторической науке. Исследования последних десятилетий позволяют по-новому взглянуть на этот сложный и противоречивый процесс, переосмыслить его основные этапы и последствия. Присоединение казахских земель к России, которое началось в XVIII веке и завершилось в XIX, сопровождалось радикальными социально-экономическими и культурными трансформациями, которые существенно изменили облик региона. Историография данного вопроса представлена широким спектром подходов и интерпретаций, что свидетельствует о его значимости для понимания исторического развития Казахстана.

Для комплексного изучения данного периода необходимо обращаться не только к письменным источникам, но и к визуальным материалам, которые открывают новые возможности для междисциплинарных исследований, позволяя сочетать методы исторического анализа с методами искусствоведения и культурологии.

Важно отметить, что интерес к Казахстану в XIX веке проявляли и европейские исследователи. Такие путешественники и ученые, как Аткинсон Т., Клапрот Ю., Залесский Б., Паллас П., Хоттенрот Ф. и др. [1], создали ценные графические материалы - гравюры, рисунки, акварели и др., которые существенно дополняют наши представления о регионе Казахстана.

После присоединения к Российской империи, Казахстан стал объектом многочисленных научных экспедиций, направленных на изучение его природных ресурсов, населения и культуры. Фотографии, привезенные участниками этих экспедиций и хранящиеся в российских этнографических музеях (МАЭ РАН, РЭМ, ГИМ РФ, Эрмитаж и др.), представляют собой уникальный визуальный архив, позволяющий реконструировать повседневную жизнь казахов, зафиксировать изменения в ландшафте и архитектуре, а также проследить процессы культурного взаимодействия и колонизации.

Многие фотоколлекции русских исследователей хранятся в Библиотеке Конгресса США. Среди них для нас интересны коллекции Прокудина-Горского С. М. (особенно Туркестанский альбом) [2], фотографии Борисова С.И. [3] и Сапожникова В. В. [4]. Они были оцифрованы Российской государственной библиотекой в рамках проекта «Встреча границ» 1998-2004 годов, который финансировался Конгрессом Соединенных Штатов под руководством Библиотеки Конгресса и в котором приняли участие более 50 библиотек, музеев и других учреждений культуры в Соединенных Штатах, Канаде, России и Германии.

Особое значение имеют исследования казахской школы этнографии, которая прошла долгий путь становления и развития, начиная с советского периода, который характеризовался значительным влиянием российской научной школы. В то же время отечественные специалисты, такие как Сабитов Н.С., первый профессиональный востоковед и организатор этнографических экспедиций, Масанов Е.А. этнограф-исследователь который написал статьи по различным видам ремесел казахов, и академик Маргулан А.Х., чей труд «Казахское народное прикладное искусство» стал выдающимся вкладом в изучение декоративно-прикладного искусства, привнесли в этнографию уникальное понимание и глубокое знание культуры казахов [5]. Они также

делали зарисовки и фотографии. Их работы были более контекстуализированы, благодаря принадлежности к изучаемой культуре.

Несмотря на локальный характер исследований, в советское время было обязательным участие российских специалистов, в том числе и в руководстве экспедициями. Одновременно с этим, со времен Царской России сохранялась практика вывоза и выкупа предметов декоративно-прикладного искусства за пределы Казахстана. Данная практика привела к образованию значительных казахских коллекций народного искусства в центральных российских музеях, между тем, отдельного, полноценного отечественного этнографического музея не было создано.

Современная казахстанская этнография приобретает новый характер, смещая акцент на изучение национальной истории и культурного наследия через призму деколониальных исследований. Эти подходы позволяют пересмотреть устоявшиеся нарративы, вернуть внимание к локальному контексту и восстановить историческую справедливость в исследовании этнографического наследия.

Зарисовки и гравюры западных исследователей, фотографии, сделанные русскими путешественниками в Казахстане и отечественными исследователями, являются уникальными документами эпохи, предоставляющими исследователям возможность проникнуть вглубь исторического процесса. В отличие от официальных документов, которые часто отражают лишь определенную точку зрения и служат пропагандистским целям, фотографии фиксируют реальность во всем ее многообразии. Изучение визуальных источников позволяет выйти за рамки клишированных нарративов и обнаружить новые факты и интерпретации, связанные с колонизацией Казахстана.

Материалы и методы исследования. Вопрос о современной историографии подробно рассматривается в статье «Современная историография по проблеме колонизации Казахстана» Садвокасова З.Т., Шарипова А. [6]. Авторы дают сравнительный анализ работ современных исследователей, которые поднимали вопрос по проблеме колонизации Казахстана.

Первые казахстанские исследования визуальных источников, в частности живописных произведений, нашли отражение в работе Уразбековой Л.С., искусствоведа, кандидата искусствоведения, под названием «Кочевой Восток в творчестве ведущих мастеров русской живописи (вторая половина XIX – первая половина XX в.)» (2005) [7]. Автор анализирует произведения Шевченко Т., Кузнецова П., Верещагина В.В. и Рериха Н., посвященные культуре кочевников Евразии. Особое внимание уделяется эволюции темы кочевого Востока в русском ориентализме – от описательных изображений к философскому осмыслению, а также специфике отражения облика, традиций и природы казахского народа.

Визуальные источники, а именно зарисовки и гравюры европейских ученых и путешественников, освещены в коллективной работе под названием «Кочевая цивилизация и европейские путешественники. Живопись, графика и картография XVII - XIX вв.» [1], которые сопровождаются текстами Гани Д., Ибраевой В., Сатпаева Д. и Ткаченко М. Данная публикация, вышедшая в конце 2024 года, предлагает свежий взгляд на формирование европейских представлений о кочевых народах, в частно-

сти, о казахах.

Из современных антропологических работ важно отметить монографию Прищеповой В.А. «Иллюстративные коллекции по народам Центральной Азии второй половины XIX – начала XX века в собраниях Кунсткамеры» [8], которая содержит описание и анализ визуальных материалов, собранных русскими путешественниками и исследователями в Центральной Азии, в том числе, и в Казахстане.

С конца XX в. в гуманитарных науках, особенно в антропологии, очень остро ставятся вопросы этики в изучении колониального опыта, документов, исторических и визуальных свидетельств, и колониальных фотографий в том числе. Эти актуальные проблемы рассматриваются в таких научных трудах как «Anthropology and Photography: A long history of knowledge and affect» [9] и «Photographs and Colonial History in the Museum» [10] Эдвардс Э., «The violence of colonial photography» [11] Фолиард Д. «Colonial photography and exhibitions : representations of the 'native' and the making of European identities» [12] Максвелл Э.

Проблемы развития деколонизационных процессов в Казахстане отображены в работе Мустояповой А. «Decolonization of Kazakhstan» [13].

В целом, в статье используется междисциплинарный подход, сочетающий методы истории, искусствознания, этнографии и визуальной антропологии.

Обсуждение материала. Методология историко-гуманитарных наук XX века претерпела значительные изменения, связанные с возрастанием роли визуальных источников в исследовательской практике. Появление понятия «визуальный поворот» отразило этот методологический сдвиг. Если ранее акцент в гуманитарных исследованиях делался преимущественно на текстовых источниках, то в настоящее время визуальные материалы – зарисовки, картины, фотографии, карты и др. – рассматриваются как равноценные и взаимодополняющие источники информации. Интеграция визуальных данных в исследовательский процесс существенно расширила возможности исторического познания, позволив более глубоко анализировать социальные, культурные и политические процессы.

Анализ визуальных источников в настоящее время занимает важное место в исторической науке. Как отмечает Нарский И.В. [14], специалист в области визуальной истории, сближение методологий искусствоведения, культурологии и истории является закономерным процессом, особенно в контексте изучения визуальных материалов. Ученый так аргументирует свою мысль: «Интерес историков к визуальным источникам был обусловлен, конечно, не только постмодернистским вызовом. Он совпал с поворотом от социальной истории макропроцессов и макроструктур к культурной истории – микромиру повседневности восприятия, опыта и памяти «маленьких» людей, в большинстве своем безымянных и безмолвных участников истории» [14, с.31]. Междисциплинарный подход, который обогащает методологию и истории, и искусствознания, считается логическим продолжением методологического прогресса.

Обращение к визуальным источникам в исторических исследованиях открывает новые перспективы для методологического развития этой дисциплины. Как отмечает Самойленко И.С. в своей работе [15], посвященной актуальности визуальных

источников, подобный подход обусловлен рядом факторов, которые требуют более детального анализа. Например, визуальные источники (фотографии, карты, схемы) позволяют наглядно представить исторические события, оживляют исторические события и обеспечивают более яркое представление прошлого. Визуальные материалы содержат уникальные сведения, недоступные в текстовых источниках, а фотографии позволяют запечатлеть детали, атмосферу и эмоции, недоступные в тексте. Анализ визуальных источников в истории позволяет применять междисциплинарный подход, объединяя историю с искусством, антропологией и другими областями знаний.

Таким образом, совокупность перечисленных факторов открывает новые перспективы для переосмысления визуальных источников, позволяя рассматривать их как ценный инструмент для изучения истории. Этот подход способствует более глубокому анализу исторических процессов, культурных взаимодействий и повседневной жизни, фиксируя то, что зачастую ускользает из текстовых источников.

Отношение к визуальным свидетельствам, как к основным типам источников в классификациях, выработалось только к 1980-м гг. среди теоретиков источниковедения. Одним из них был Шмидт С.О, который создал одну из самых упоминаемых классификаций визуальных источников по следующим характеристикам: художественно-изобразительные визуальные источники (кино, фотографии и произведения изобразительного искусства); изобразительно-натуральные (документальные кинокадры и фотографии); и изобразительно-графические источники (планы, диаграммы, схемы и карты местности) [16].

Особый интерес представляют визуальные материалы, созданные в контексте колониальных отношений, или так называемые колониальные фотографии.

Концепция «колониальной фотографии» сформировалась в результате коллективных усилий исследователей в конце XX века. Одним из первых, кто внес значительный вклад в дискуссию о колониальной фотографии, является Джон Тэгг, который исследовал взаимосвязь между фотографией и властью в своей книге «The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories» (1988) [17]. Тэгг исследовал, как фотографические практики переплетаются с динамикой колониальной власти, заложив основу для последующих исследований.

Дэниел Фолиард [11] и Энн Максвелл [12] являются современными последователями Тэгга, анализируя роль фотографии в создании и распространении имперских нарративов. Их исследования демонстрируют, как фотография служила инструментом репрезентации и доминирования в колониальном контексте.

Колониальная фотография – это практика в фотографии, связанная с эпохой колониализма, в которой изображения использовались для фиксации, документирования и пропаганды колониальных реалий. Она возникла в XIX веке с развитием фототехнологий и расширением колониальных империй. На основе вышеперечисленных научных трудов, можно рассмотреть ключевые черты и цели колониальной фотографии.

Фотографии служили инструментом для документации и контроля колоний, фиксировали ландшафты, народы и культуру, и создавали визуальный архив колони-

альных территорий.

Часто фотографий делались с целью сохранения информации об исчезающих культурах (причем эти процессы осознавались колонизаторами) или для антропологических исследований, преследуя этнографический и научный в расширенном понимании интерес. Однако этот процесс был нередко искажен европейским взглядом, упрощая сложные явления и феномены культур до их трактовки лишь как экзотических и стереотипных образов.

Колониальная фотография пропагандировала превосходство европейцев и оправдывала колонизацию, создавая образ «цивилизаторской миссии». Она подчеркивала разницу между «развитыми» европейцами и «экзотическими» коренными народами. Многие изображения не были документально точными, являясь постановочными. Их часто ставили так, чтобы соответствовать ожиданиям колониальной аудитории, создавая романтизированные или же уничижительные образы местных жителей.

Несмотря на предвзятость, колониальная фотография сегодня рассматривается как важный источник исторического материала, который хранится в архивах. Она позволяет исследователям анализировать как колониальные структуры власти, так и культурные практики тех времен.

Таким образом, колониальная фотография – это не только визуальная фиксация колониального мира, но и активный инструмент, формирующий восприятие власти, идентичности и культурных различий.

Фотографические коллекции музеев представляют собой ценнейшие источники информации, отражающие историю, культуру и быт различных народов. В зависимости от специализации музея, такие коллекции могут быть как обширными и всеобъемлющими, так и узкоспециализированными. В любом случае, они являются бесценным свидетельством своего времени и позволяют исследователям глубже погрузиться в изучение прошлого.

Крупнейшие российские этнографические музеи – Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (МАЭ РАН, г.Санкт-Петербург) и Российский этнографический музей (РЭМ, г.Санкт-Петербург) – хранят обширные коллекции фотографий, представляющие значительный интерес для исследователей различных областей гуманитарных наук.

Иллюстративный фонд отдела Центральной Азии МАЭ РАН [8], представляет собой одно из наиболее значительных собраний документальных материалов по народам региона. Фонд насчитывает более 550 коллекций и около 50 тысяч единиц хранения, среди которых особое место занимают фотографические отпечатки (по данным на 2009 год их количество составляло 26 694 экземпляра).

Коллекция охватывает широкий спектр этнографических аспектов жизни народов Центральной Азии, включая казахов, отражая их обычаи, быт, традиционную одежду и социальную структуру.

Несовершенство фототехники и сложные условия экспедиций сказались на качестве ранних фотографий. Отсутствие систематизированного каталога затрудняет

учет материалов. В результате, невозможно точно определить количество снимков, посвященных исключительно казахам.

На основе данной коллекции была написана монография Прищеповой В.А. под названием «Иллюстративные коллекции по народам Центральной Азии второй половины XIX – начала XX века в собраниях Кунсткамеры» [8].

Работа Прищеповой высвечивает значимость фонда как ценнейшего историко-этнографического источника, фиксирующего быт, культуру и социальные отношения народов Центральной Азии.

Монография не только вводит в научный оборот ранее малоизученные материалы, но и поднимает актуальные вопросы атрибуции, достоверности и полноты коллекций. Благодаря исследованию Прищеповой, научное сообщество получило новые данные для изучения истории и культуры народов Центральной Азии, а также методологические рекомендации для работы с подобными фондами. Ее труд способствует дальнейшему развитию этнографических исследований и расширению наших знаний о прошлом региона.

Российский этнографический музей (РЭМ), основанный в 1895 году как этнографический отдел Русского музея по инициативе и под руководством Самуила Дудина, а с 1934 года действует как самостоятельное учреждение. Благодаря многолетней исследовательской деятельности Дудина С.М., музей накопил обширную коллекцию, отражающую культурное разнообразие народов мира [18].

Несмотря на достаточный фотоархив, включающий в себя более 311 изображений, связанных с казахами, на официальном сайте музея отсутствует подробная информация о проведении специализированных исследований. Этот факт свидетельствует о нереализованном потенциале для глубокого изучения истории и культуры казахов на основе имеющихся музейных материалов.

Отсутствие публичных исследований по казахам может быть обусловлено рядом факторов, включая приоритеты научных направлений музея, ограниченность ресурсов или недостаточную изученность данной темы, а также влияние политических процессов, определяющих фокус исследовательской деятельности. Тем не менее, наличие обширного фотодокументального материала о казахам подчеркивает актуальность и необходимость проведения комплексных исследований, направленных на более глубокое понимание их культурного наследия.

Для анализа фотографий были выбраны материалы таких авторов как Дудин С.М. (МАЭ РАН) и Морозова А.С.(РЭМ).



Рис.1. Дудин С.М. Групповой портрет детей. Казахи. Казахстан, Семипалатинская область. 1899. МАЭ РАН.

Представленная фотография (Рис.1) является частью обширного фотоархива, созданного российским этнографом и путешественником Дудиным С.М. в ходе комплексной экспедиции по Казахстану в 1899 году. Целью экспедиции было изучение быта и культуры кочевых казахов для последующей презентации на Парижской всемирной выставке [19].

На фотографии запечатлена группа из трех детей, выстроенных в ряд перед юртой. У двоих детей на голове традиционный казахский головной убор – такия – украшенные геометрическими узорами, вышивками в виде звезд и птиц, нашивка в виде перламутровой пластины. Небрежные на вид рубашки и отсутствие выраженного позирования говорят о том, что дети были застигнуты врасплох. Напряженные взгляды детей, направленные в сторону фотографа и/или за его спину, свидетельствуют о психологическом дискомфорте, вызванном вторжением чужого человека в их привычную среду. Поза и выражения лиц детей позволяют предположить, что фотография была сделана в постановочных условиях.

Если пройтись по ключевым чертам колониальной фотографии, то на основе представленной фотографии стоит отметить, что данное изображение создавалось с целью «каталогизации», особенно внешности коренных народов. Поза и выражения лиц детей подчеркивают их уязвимость и положение как «экзотических других». Это может быть намеренным способом акцентировать различие между «цивилизованным» фотографом и «нецивилизованными» объектами. Однако одежда и общее состояние детей могут быть интерпретированы как указание на «недостаток цивилизации», что служило оправданием для колониальной интервенции.

Следующая фотография (Рис.2) была выполнена советским этнографом Морозовой Анной во время экспедиции в Кокшетаускую область в 1957 году [20]. На изображении запечатлена молодая девушка в традиционном казахском национальном

костюме, ее лицо украшает улыбка. Верхний слой одежды представляет собой камзол с длинными рукавами, украшенный по краю лентой однотонного цвета, вероятно, из атласа. Камзол декорирован нашивками в виде монет и металлическими застежками каплевидной формы, украшенными вставками из камней, чаще всего используется сердолик.

Под камзолом виднеется платье, оформленное орнаментальной вышивкой. Его длина не доходит до щиколоток, что позволяет увидеть брюки – шалбар [21]. Обычно шалбар короче и заправляются в высокие сапоги, но на данной фотографии, скорее всего, представлен трансформированный вариант одежды, адаптированный к современным условиям.



*Рис.2. Морозова А.С.
Женщина в праздничной
одежде. Казахи. Казахская
ССР, Кокчетавская область,
1957.*



*Рис.3. Деталь головно-
го убора*

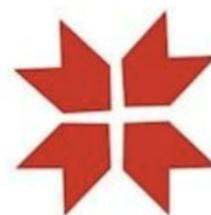


Рис.4. Орнамент звезда

В своей руке девушка держит традиционный головной убор «такія», который состоит из двух частей: околыша и верхушки. Этот универсальный аксессуар носился мужчинами, незамужними девушками и детьми обоих полов. Однако его форма и украшения варьировались в зависимости от пола и возраста владельца. Так, для девушек характерна плоская верхушка «такія», позволяющая наносить орнаменты или украшать головной убор серебряными подвесками, драгоценными и полудрагоценными камнями. Мужской головной убор, напротив, обычно имел конусообразную или круглую верхушку [22][23].

Особое внимание привлекает наличие пятиконечной звезды на верхушке такія. Этот элемент является отличительным свидетельством влияния советской колониальной эпохи на традиционную культуру. Пятиконечная звезда, распространённый

символ СССР, была своеобразно интерпретирована в орнаменте данного головного убора. Судя по дате фотоснимка, этот элемент можно рассматривать как отражение советской идеологии, внедренной в повседневную жизнь и традиционные формы самовыражения.

Примечательно, что звезда, представленная на тақия, отличается от космогонических орнаментов, характерных для традиционного казахского искусства [24]. Вместо этого она состоит из четырёх элементов, расположенных рядом друг с другом, что подтверждается анализом визуальных данных (см. Рис. 3). Такой синтез традиционных форм и символов советской власти подчеркивает сложное взаимодействие между культурной идентичностью и колониальным воздействием в контексте исторических реалий.

Анализ данной фотографии поднимает важные вопросы этики научных исследований, особенно в контексте изучения культурных трансформаций.

Этические аспекты пронизывают все сферы человеческой деятельности, включая науку, культуру и искусство. В области этнографии и истории этика имеет особую значимость при работе с материалами, отражающими жизнь и культуру различных народов. Уважение к правам, культурным ценностям и достоинству участников исследования является фундаментальным принципом научной деятельности. При использовании таких материалов, как фотографии, записи или артефакты, исследователи обязаны соблюдать строгие этические нормы. Ключевыми среди них являются получение согласия участников, уважение к культурным нормам и традициям, а также гарантия того, что использование материалов не приведет к их искажению или эксплуатации в целях, несовместимых с первоначальным назначением. Соблюдение этических принципов способствует поддержанию научной объективности, обеспечивает справедливое отношение к исследуемым сообществам и способствует укреплению доверия между учеными и обществом.

Важно отметить, что отсюда вытекает ряд методологических трудностей, связанных с интерпретацией и использованием фотографических материалов. Например, некоторые фотографии могут воспроизводить колониальные или этнографические стереотипы, создавая искаженное представление о культуре и образе жизни народов. Это требует внимательного анализа контекста создания снимков и критической оценки их содержания. Возникают также вопросы о степени достоверности фотографий, особенно тех, которые были сделаны в постановочных условиях или с целью пропаганды определенных идей.

Об этих проблемах интерпретации в своих многочисленных работах пишет британский историк и антрополог Элизабет Эдвардс. Например, в статье «Photographs and colonial history in the museum» [10] автор подчеркивает, что фотографии, сделанные в колониальном контексте, зачастую отражают идеологические установки своего времени, а их постановочный характер вызывает вопросы о достоверности как источника. Автор отмечает, что многие изображения создавались не только для документирования, но и для создания определенных нарративов, подкрепляющих колониальную власть. Постановочные фотографии часто представляют этнические

группы в упрощенном, экзотизированном или романтизированном виде, что позволяет зрителю воспринять их через призму предвзятостей колониального дискурса. Тем не менее, даже такие фотографии ценны как источники, поскольку могут быть переосмыслены в контексте современных исследований, с учетом их двойственной природы – документальной и пропагандистской.

В другой статье «Anthropology and Photography: A long history of knowledge and affect» [9] Эдвардс предлагает подходы для того, чтобы избежать репродукции колониальных стереотипов при анализе антропологических изображений. Автор отмечает:

- Необходимо постоянно переосмысливать собственные предпосылки и взгляды исследователя, осознавая влияние колониального прошлого на восприятие и интерпретацию изображений.
- Анализ изображений должен учитывать исторический и культурный контексты, в которых они были созданы. Это включает изучение условий съемки, намерений фотографа и восприятия изображений в разных культурах.
- Упор следует делать не только на визуальные элементы, но и на эмоции и взаимодействия, которые изображены на фотографиях. Это помогает понять, как изображения влияют на восприятие и память.
- Необходимо пересматривать и менять нарративы, связанные с изображениями, чтобы отражать более сложные и многогранные истории, а не упрощенные стереотипы.
- Применение новых методов визуальной антропологии может помочь в создании более чувствительных и инклюзивных анализов, которые учитывают разнообразие человеческого опыта.

Следовательно, применение данных подходов способствует более ответственному и этичному исследованию визуальных источников, исключая возможность их эксплуатации в целях, противоречащих принципам научной объективности и уважения к культурному наследию.

Деконимализация теория предлагает инструменты для переосмысления значения колониальных фотографий через призму восстановления субъектности, критики колониальных нарративов и деконструкции визуальных практик власти. Чтобы иметь представление о инструментах деколонизационной теории важно обратиться к труду Айнаш Мустояповой «Деколонизация Казахстана» [13] выпущенном на двух языках – русском и английском.

Для полного понимания смыслов и значений визуальных источников, созданных в колониальный период, эффективен деколонизационный подход, который помогает разоблачить специфические способы представления, показывая, как фотографии использовались для легитимации колониального порядка. Теория акцентирует внимание на необходимости рассматривать такие фотографии не только как архивные источники, но и как культурные артефакты, которые могут быть переосмыслены в рамках других, неколонизационных перспектив.

Деколониальная теория подчеркивает важность возвращения субъектности тем, кто изображен на фотографиях. Это включает в себя восстановление их голосов, историй и контекстов, которые были игнорированы или искажены в колониальных нарративах. Фотографии становятся объектом не только анализа, но и платформой для исторического и культурного восстановления.

Деколониальный подход к анализу колониальных фотографий поднимает широкий спектр исследовательских вопросов, включая роль фотографа, его мировоззрение и влияние на создание снимков, репрезентацию изображённых людей как субъектов или объектов, а также использование фотографий как инструмента власти и легитимации колониального порядка. Внимание уделяется переосмыслению этих снимков через локальные нарративы, восстановлению исторической справедливости, этическим аспектам хранения и использования изображений, их влиянию на современную идентичность и культурную память.

Заключение. Визуальные источники, в частности фотографии, созданные в колониальную эпоху, дополняют способы изучения истории и культуры Казахстана. Таким образом, визуальные источники из коллекций МАЭ РАН и РЭМ являются не только историческими документами, но и инструментами для глубокого осмысления колониального прошлого и его влияния на современность.

Они позволяют реконструировать повседневную жизнь, традиции и трансформации казахского общества под влиянием колониальной политики.

Однако исследователям нужно учитывать, что колониальная фотография несет в себе не только документальную, но и пропагандистскую функцию, воспроизводя идеологические установки своего времени.

Использование деколониального подхода открывает новые перспективы для анализа таких материалов, позволяя переосмыслить их через локальные нарративы и “восстановить” голос тех, кто изображен. Это способствует критике и деконструкции стереотипов, заложенных в колониальных нарративах, и способствует этичному исследованию культурного наследия.

Список использованных источников:

1. Кочевая цивилизация и европейские путешественники. Живопись, графика и картография XVII - XIX вв. – Алматы, 2024. – 276 с. – ISBN 978-601-06-9513-9.
2. Collection Prokudin-Gorski, Serge Mikha Lovich. Library of Congress. Режим доступа: <https://www.loc.gov/search/?fa=contributor:prokudin-gorski+,+serge+mikha+lovich> (Дата обращения: 26.11.2024)
3. Collection Sergei Ivanovich Borisov. Library of Congress. Режим доступа: <https://www.loc.gov/search/?fa=contributor:borisov,+sergei+ivanovich> (Дата обращения: 26.11.2024)
4. Collection V.V.Sapozhnikov. Library of Congress. Режим доступа: <https://www.loc.gov/search/?fa=partof:v.v.+sapozhnikov+photo+materials+from+expeditions+in+the+southern+altai+region,+1895-1899&q=sapozhnikov> (Дата обращения: 26.11.2024)
5. Из истории академической этнографии в Казахстане. Режим доступа: https://iie.kz/?page_id=17410&lang=ru (Дата обращения: 09.12.2024)
6. Садвокасова З.Т., Шарипова А. Современная историография по проблеме колонизации Ка-

захстана. Вестник КазНУ. Серия историческая. 1, 76 (дек. 2019).

7. Уразбекова Л.С. Кочевой Восток в творчестве ведущих мастеров русской живописи (вторая половина XIX - первая половина XX в.). Национальные ресурсы НТИ / Диссертации. Режим доступа: https://nauka.kz/page.php?page_id=107&lang=1 (Дата обращения: 09.12.2024)

8. Прищепова В. А. Иллюстративные коллекции по народам Центральной Азии второй половины XIX – начала XX века в собраниях Кунсткамеры. СПб.: Наука, 2011. – 452 с., ил.

9. Edwards, E. (2015). Anthropology and Photography: A long history of knowledge and affect. *Photographies*, 8(3), 235–252. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17540763.2015.1103088> (Дата обращения: 20.11.2024)

10. Edwards, E. Photographs and Colonial History in the Museum https://www.academia.edu/36063045/Photographs_and_Colonial_History_in_the_Museum (Дата обращения: 20.11.2024)

11. Foliard D. The Violence of Colonial Photography, Manchester University Press, 2022

12. Maxwell A. Colonial Photography and Exhibitions : Representations of the 'Native' and the Making of European Identities. Leicester University Press; 1999.

13. Mustoyarova A. Decolonization of Kazakhstan. Palgrave Macmillan Singapore, 2023

14. Нарский И. В. Проблемы и возможности исторической интерпретации семейной фотографии: (на примере детской фотографии 1966 г. из г. Горького) // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия: сб. ст. Челябинск, 2008. С. 58.

15. Самойленко И.С. Актуальность использования визуальных источников в исследовании истории с.383 - 385 НАУЧНЫЙ АСПЕКТ № 8 2023. – Самара: Изд-во ООО «Аспект», 2023. – Т3. – 156 с.

16. Шмидт С. О. О классификации исторических источников // Вспомогательные исторические дисциплины. – 1985. – Т. 16. – С. 3–24.

17. Tagg J. The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories. Amherst : University of Massachusetts Press, 1988

18. Российский этнографический музей. https://ethnomuseum.ru/about/museum_history/ (Дата обращения: 02.12.2024)

19. Предварительные итоги работы совместной российско-казахстанской историко-этнографической экспедиции по проекту «С. М. Дудин - фотограф, художник, этнограф. Материалы экспедиции в Казахстан 1899 г.». Режим доступа: https://www.kunstkamera.ru/news_list/science/predvaritelnye-itogi-raboty-sovmestnoy-rossiysko-kazakhstanskoy-istoriko-etnograficheskoy-ekspeditsii/ (Дата обращения: 03.12.2024)

20. РЭМ. Собиратели: Морозова А.С. Режим доступа: <https://ethnomuseum.ru/collections/collectors/morozova-anna-stepanovna/> (Дата обращения: 04.12.2024)

21. Алинова М.Ш., Алинова Г.С., Кабдырова Л.Т. История казахского костюма. – Павлодар: Павлодарский государственный педагогический институт, 2008. - 68с. Учебное пособие.

22. Захарова И. В., Ходжаева Р. Д. Казахская национальная одежда (XIX – начало XX века). Алма-Ата, 1964.

23. Қазақтың этнографиялық категориялар, ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі /Энциклопедия. – Алматы: ТОО «Алем Даму Интеграция», 2017 – 816 бет. (иллюстрацияланған). 5-том: П – Я – 816 бет.

24. Казахский орнамент // Казахстан. Национальная энциклопедия. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2005. – Т. III. – ISBN 9965-9746-4-0.

Тасқынбаева Ж.Б.,

Қазақ ұлттық өнер университеті,
Астана қ., Қазақстан Республикасы

Отаршылдық дәуірдің айғағы ретінде көрнекті дереккөздер: этика және интерпретация (Қазақтардың РФА АЭМ және РЭМ жинақтарындағы фотосуреттері мысалында)

***Аңдатпа:** Мақала қазақ мәдениеті мен тұрмысын бейнелейтін тарихи фотосуреттерде түсірілген отаршылдық аспектілерді сыни талдауға арналған. Зерттеу ресейлік саяхатшылар мен ғалымдардың Қазақстанға жасаған экспедициялары кезінде түсірген суреттер жинақтарына негізделген. Бұл материалдар Ресейдің жетекші этнографиялық мұражайларында – Ұлы Петр атындағы Антропология және этнография мұражайында (РФА АЭМ) Санкт-Петербургтегі Ресей этнографиялық музейінде сақталған. Теориялық негіз ретінде визуалды антропология және постколониялық теория тұжырымдамалары қолданылады, бұл визуалды бейнелерге енген отарлық әңгімелерді деконструкциялауға мүмкіндік береді. Мақалада «отарлық фотография» ұғымының анықтамасы берілген және оның Қазақстанның тарихи тәжірибесімен байланысы зерттелген. Автор фотосуреттердің отарлық үстемдікті заңдастыра отырып, қазақтар туралы стереотиптерді құру және бекіту құралы ретінде қалай қызмет еткенін талдайды. Қазақтардың дәстүрлі өмір салтына, олардың киімдері мен әлеуметтік қатынастарына байланысты көрнекі бейнелерді зерттеуге ерекше көңіл бөлінеді. Зерттеу фотографияның объективі арқылы «басқа» туралы колониялық дискурстың қалай пайда болғанын көрсетеді. Сонымен бірге, автор тарихи әділеттілікті қалпына келтіру үшін осы көрнекі көздердің әлеуетін атап көрсетеді. Жұмыс отаршылдық мұраны талдаудың жаңа әдіснамалық тәсілдерін ұсына отырып, Қазақстанның көрнекі мәдениеті мен тарихын зерделеуге елеулі үлес қосады.*

***Кілт сөздер:** отарлық фотография, Қазақстан, визуалды антропология, постколониялық теория, стереотиптер, сәйкестілік, РФА АЭМ, РЭМ.*

Taskynbayeva Zh.B.,

Kazakh National University of Arts,
Astana, Republic of Kazakhstan

Visual sources as evidence of the colonial era: ethics and interpretation (based on the example of photographs of Kazakhs in the collections of the MAE RAS and REM)

***Abstract:** The article is devoted to a critical analysis of the colonial aspects captured in historical photographs that reflect Kazakh culture and way of life. The study is based on a collection of photographs taken by Russian travelers and scientists during expeditions to*

Kazakhstan. This material is in the leading Russian ethnographic museums – the Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography, St. Petersburg, Russian Federation (MAE RAS) and the Russian Ethnographic Museum, St. Petersburg, Russian Federation (REM). The concepts of visual anthropology and postcolonial theory are used as a theoretical basis to deconstruct colonial narratives embedded in visual images. The article defines the concept of «colonial photography» and examines its correlation with the historical experience of Kazakhstan. The author analyzes how photographs served as a tool for creating and consolidating stereotypes about Kazakhs, while legitimizing colonial rule. Special attention is paid to the study of visual images associated with the traditional way of life of Kazakhs, their clothes and social relations. The study demonstrates how the colonial discourse about the «other» was formed through the prism of photography. At the same time, the author emphasizes the potential of these visual sources to restore historical justice. The work makes a significant contribution to the study of visual culture and history of Kazakhstan, offering new methodological approaches to the analysis of colonial heritage.

Keywords: colonial photography, Kazakhstan, visual anthropology, postcolonial theory, stereotypes identity, MAE RAS, REM.

References:

1. Nomadic Civilization and European Travelers: Painting, Graphics, and Cartography from the 17th to 19th Centuries. – Almaty, 2024. 276 pages. ISBN 978-601-06-9513-9.
2. Collection Prokudin-Gorski, Serge Mikha Lovich. Library of Congress. Available at: <https://www.loc.gov/search/?fa=contributor:prokudin-gorski+,+serge+mikha+lovich> (Accessed: 26 November 2024).
3. Collection Sergei Ivanovich Borisov. Library of Congress. Available at: <https://www.loc.gov/search/?fa=contributor:borisov,+sergei+ivanovich> (Accessed: 26 November 2024).
4. Collection V.V. Sapozhnikov. Library of Congress. Available at: <https://www.loc.gov/search/?fa=partof:v.v.+sapozhnikov+photo+materials+from+expeditions+in+the+southern+altai+region,+1895-1899&q=sapozhnikov> (Accessed: 26 November 2024).
5. History of Academic Ethnography in Kazakhstan. Available at: https://ije.kz/?page_id=17410&lang=ru (Accessed: 9 December 2024).
6. Sadvoqasova Z.T., Sharipova A., 2019. Modern Historiography on the Issue of Kazakhstan's Colonization. KazNU Bulletin. Historical Series, 1(76), December. [in Russian].
7. Urazbekova, L.S. Nomadic East in the Work of Leading Russian Artists (Second Half of the 19th – First Half of the 20th Century). National STI Resources / Dissertations. Available at: https://nauka.kz/page.php?page_id=107&lang=1 (Accessed: 9 December 2024).
8. Prishchepova V.A., 2011. Illustrative Collections on the Peoples of Central Asia in the Second Half of the 19th – Early 20th Century in the Kunstkamera Collections. St. Petersburg: Nauka, 452 p., illustrations. [in Russian].
9. Edwards, E., 2015. Anthropology and Photography: A Long History of Knowledge and Affect. Photographies, 8(3), 235–252. Available at: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17540763.2015.1103088> (Accessed: 20 November 2024).
10. Edwards, E. Photographs and Colonial History in the Museum. Available at: https://www.academia.edu/36063045/Photographs_and_Colonial_History_in_the_Museum (Accessed: 20 November 2024).
11. Foliard, D., 2022. The Violence of Colonial Photography. Manchester University Press.

12. Maxwell, A., 1999. Colonial Photography and Exhibitions: Representations of the 'Native' and the Making of European Identities. Leicester University Press.
13. Mustoyapova, A., 2023. Decolonization of Kazakhstan. Palgrave Macmillan Singapore.
14. Narsky, I.V., 2008. Issues and Opportunities of Historical Interpretation of Family Photography: (Based on a 1966 Children's Photograph from Gorky). In: Evident History. Issues of Visual History of 20th-Century Russia: Collection of Articles. Chelyabinsk, p. 58. [in Russian].
15. Samoilenko, I.S., 2023. Relevance of Using Visual Sources in Historical Research. Scientific Aspect, 8(3), Samara: Aspect Publishing House LLC, pp. 383–385. [in Russian].
16. Schmidt, S.O., 1985. On the Classification of Historical Sources. Auxiliary Historical Disciplines, Vol. 16, pp. 3–24. [in Russian].
17. Tagg, J., 1988. The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories. Amherst: University of Massachusetts Press.
18. Russian Ethnographic Museum. Available at: https://ethnomuseum.ru/about/museum_history/ (Accessed: 2 December 2024).
19. Preliminary Results of the Joint Russian-Kazakhstani Historical and Ethnographic Expedition on the Project "S.M. Dudin - Photographer, Artist, Ethnographer. Materials of the 1899 Expedition to Kazakhstan." Available at: https://www.kunstkamera.ru/news_list/science/predvaritelnye-itogi-raboty-sovmestnoy-rossiysko-kazakhstanskoy-istoriko-etnograficheskoy-ekspeditsii/ (Accessed: 3 December 2024).
20. REM. Collectors: Morozova A.S. Available at: <https://ethnomuseum.ru/collections/collectors/morozova-anna-stepanovna/> (Accessed: 4 December 2024).
21. Alinova, M.Sh., Alinova, G.S., Kabdyrova, L.T., 2008. History of Kazakh Costume. Pavlodar: Pavlodar State Pedagogical Institute, 68 p. [in Russian].
22. Zakharova I.V., Khozhaeva R.D., 1964. Kazakh National Clothing (19th – Early 20th Centuries). Alma-Ata. [in Russian].
23. Traditional System of Kazakh Ethnographic Categories, Concepts, and Terms. Encyclopedia. Volume 5: P – Ya. Almaty: TOO "Алем Damu Integratsiya," 2017. 816 p. (Illustrated). [in Kazakh].
24. Kazakh Ornament, 2005. In: Kazakhstan. National Encyclopedia, Vol. III, Almaty: Kazakh Encyclopedia, ISBN 9965-9746-4-0. [in Russian].

Сведения об авторе:

Таскынбаева Жанеля Бейбитовна – магистрант, 2 курс, специальность «Искусствоведение», Казахский национальный университет искусств, г.Астана, Республика Казахстан. Научный руководитель: канд. иск., профессор Юсупова А.К.

Таскынбаева Жанеля Бейбитовна – магистрант, «Өнертану» мамандығы, Қазақ ұлттық өнер университеті, Астана қ., Қазақстан Республикасы. Ғылыми жетекші: өнертану кандидаты, профессор А.К.Юсупова.

Taskynbayeva Zhanelya Beibitovna – Undergraduate, specialty «Art History» Kazakh National University of Arts, Astana, Republic of Kazakhstan. Research advisor: professor A.K.Yussupova, PhD in Art History.

МРНТИ 18.67.07

Темирхан Д.К.,

*Казахский национальный университет искусств,
г.Астана, Казахстан.*

E-post: darya.kz@mail.ru

Смаилова. И.Т.

*Казахский национальный университет искусств,
Астана, Казахстан.*

E-post: i_smailov@mail.ru

Уход от реальности в кино: социализация в мире без любви

Аннотация: В данной статье исследуется тема ухода от реальности, проявляющаяся в распаде семейных связей и эмоциональной изоляции персонажей. На примере фильмов «Нелюбовь» (2017) А.Звягинцева и «Звонок отцу» (2017) С.Апрымова рассматриваются режиссёрские инструменты и визуальные приёмы, позволяющие акцентировать конфликт между взрослыми и детьми. Автор опирается на методологию Д.Бордуэлла, К.Томпсон и Д.Смита, уделяя особое внимание нарративной структуре, причинно-следственным связям и паттернам в формировании целостной повествовательной композиции. Кроме того, подробно изучаются факторы, формирующие внутренние противоречия и подталкивающие героев к побегу, включая семейную дисфункцию и социальное давление. Тема ухода от реальности раскрывается как способ психологической самозащиты ребёнка, столкнувшегося с безразличием и отчуждением в семье. Исследование подчёркивает социально-культурный фон, где дети наиболее уязвимы, а их стремление к теплу и пониманию оказывается неизменно подавленным. Работа выявляет, как авторский кинематограф визуально и сюжетно отражает кризис семейных ценностей через определённые визуальные символы, метафоры пространства и времени, а также анализирует особенности взаимодействия героев с окружением, формируя представление о глубине внутренних конфликтов, ведущих к уходу от реальности.

Ключевые слова: Уход от реальности, авторский кинематограф, нарративная структура, причинно-следственные связи, киноязык, паттерны.

Введение.

Актуальность работы. Актуальность данной темы заключается в том, что уход от реальности занимает важное место в современном авторском кино, исследующем личные и социальные конфликты через призму разрушения семейных связей и эмоциональной изоляции. Изменения в традиционных семейных ролях и утрата взаимопонимания между поколениями подталкивают героев к поиску способов справиться с внутренними кризисами, что находит отражение в кинематографе.

Методология. Методология данного исследования основывается на методах

интерпретации и сравнительного анализа, позволяющих исследовать трактовку темы ухода от реальности в анализируемых фильмах. Важным методологическим инструментом в анализе картин стали труды «Принципы нарративной формы» и концепция «Формы как паттерн» Дэвида Бордуэлла, Кристин Томпсон и Джефф Смитом которые выделяют следующие аспекты анализа: сюжет и история, причины и следствия, время, пространство, стилевые паттерны и нарративные параллели [1]. Бордуэлл определяет нарратив следующим образом: «Нарративом можно считать цепь событий, соединённых причиной и следствием, происходящих в определённом времени и пространстве» [1]. Эти повторяющиеся визуальные, звуковые и сюжетные элементы не только создают единую композицию, но и усиливают эмоциональное восприятие зрителя. Как пишут авторы: «Произведения всех видов искусств требуют от нас быть внимательными, прогнозировать, что будет дальше, собирать целое из частей и эмоционально реагировать на паттерны, которые мы сами помогаем создать» [1].

По данной методике, основанной на анализе паттернов и нарративных структур, становится возможным глубже раскрыть тему ухода от реальности, которая рассматривается в контексте философских, психологических и культурологических исследований. Современные исследователи описывают эскапизм как «...болезненную и патологическую форму осознания человеком своей слабости и неспособности стойко встречать повседневные жизненные трудности» [2].

В контексте этой статьи под уходом от реальности понимается не фантастическое создание нового мира, а физическое покидание привычного пространства – будь то побег из дома, поиск уединения в другом месте или полное отдаление от окружающего мира.

Кинематограф, как зеркало общества, предлагает зрителям возможность осмыслить свои переживания через образы героев, которые также ищут способы справиться с давлением внешнего мира. Исследователи отмечают, что «стремление уйти от реальности часто связано не с противопоставлением мажоритарной культуре, а с поиском способов разрешения сложных нравственных дилемм: «они видят в этом единственный способ разрешить возникшие морально-ценностные дилеммы» [3].

Цель данной статьи заключается в изучении отражения темы ухода из семьи в контексте драматургии и изображения кинематографистами Андрея Звягинцева и Серика Апрымовым. Это особенно своевременно, потому что эти вопросы, касающиеся социологизации в семье были поставлены режиссёрами из Казахстана и России в один и тот же год 2017-й. В это время именно эти картины на постсоветском кинопространстве актуально отразили проблему равнодушия и утраты взаимосвязей как в семье, так и в обществе.

Исследование направлено на выявление отличительных черт киноязыка, чтобы показать, как их стиль, визуальные приёмы и трактовка социальных норм формируют восприятие внутреннего мира героев и их взаимодействия с окружающей реальностью в соприкосновении со временем. Особое внимание уделяется тому, как с помощью киноязыка режиссёры передают нестабильное состояние героев в их реакции на внешний мир.

Кинематограф, как зеркало общества, предлагает зрителям возможность осмыслить свои переживания через образы героев, которые также ищут способы справиться с нестабильностью окружающего мира. Исследователи отмечают, что «стремление уйти от реальности часто связано не с противопоставлением мажоритарной культуре, а с поиском способов разрешения сложных нравственных дилемм: «они видят в этом единственный способ разрешить возникшие морально-ценностные дилеммы» [3].

Основой для анализа стала методика, разработанная Дэвидом Бордуэллом, Кристин Томпсон и Джефф Смитом. Бордуэлл определяет нарратив следующим образом: «Нарративом можно считать цепь событий, соединённых причиной и следствием, происходящих в определённом времени и пространстве» [1]. Эти повторяющиеся визуальные, звуковые и сюжетные элементы не только создают единую композицию, но и усиливают эмоциональное восприятие зрителя. Как пишут авторы: «Произведения всех видов искусств требуют от нас быть внимательными, прогнозировать, что будет дальше, собирать целое из частей и эмоционально реагировать на паттерны, которые мы сами помогаем создать» [1]. Эта методика позволяет исследовать киноязык, рассматривая взаимодействие различных визуальных, звуковых и повествовательных элементов в структуре фильма.

Обсуждение.

«Звонок отцу» (2017 г.), созданный Сериком Апрымовым, представляет собой пример авторского казахского кинематографа XXI века, продолжающий традиции «казахской новой волны». Апрымов выступил в роли режиссёра, сценариста и оператора, создав трагическую историю о семейной драме, где отсутствие любви и понимания, заставляя ребёнка искать выход из ситуации. В фильме поднимаются вопросы изоляции, отчуждения и неспособности членов семьи установить связь друг с другом, что делает его значимым социальным и художественным высказыванием.

Сюжет и история: Действие разворачивается в маленьком ауле казахской степи, где живёт шестилетний Еркин со своей семьёй. Его детство омрачено диагнозом «задержка психического развития» (ЗПР), который становится не только причиной школьных трудностей, но и метафорой его эмоционального состояния. Смерть старшего брата, утонувшего на рыбалке, обостряет трагедию. Мать оставляет семью ради новой жизни с состоятельным мужчиной, а отец, погрузившись в алкоголизм, отдаляется от сына. Еркин остаётся одиноким в мире, где его воспринимают как обузу и источник проблем. Эта история разворачивается на фоне визуально детализированной среды, где мрачная атмосфера напоминает затяжной минорный аккорд, усиливающий ощущение безысходности через тягостную тишину и эмоциональную изоляцию героя.

Причинно-следственные связи. Герой как причина: В начале фильма Еркин показан как эмоционально открытый ребёнок: камера фиксирует его в среднем плане, мягкий дневной свет освещает лицо, а оживлённый рассказ с жестикующей передаёт его стремление к теплу и пониманию. Этот образ резко сменяется сценой в

тёмном больничном коридоре, где мать равнодушно ждёт его выхода из кабинета. Еркин становится замкнутым, его ответы односложны, а взгляд, устремлённый в пустоту, создаёт эффект психологического вакуума. Тишина и замедленность момента усиливают чувство внутренней изоляции, пока строгий голос матери, разрывающий тишину, не возвращает его в жёсткую реальность, подчёркивая нарастающее отчуждение между ними.

Подобный контраст между внутренней эмоциональностью ребёнка и внешним равнодушием взрослых исследуется в фильме Франсуа Трюффо «400 ударов». Киновед Ольга Маршева отмечает: «Антуан Дуанель – мальчик с грустными глазами и богатым внутренним миром – едва не гибнет, потому что никому нет до него никакого дела» [4]. Это замечание актуально и для «Звонка отцу», где Еркин, как и Антуан, оказывается жертвой отсутствия понимания со стороны взрослых.

Смерть старшего брата Марата запускает процесс разрушения семьи. В сцене опознания тела длинный тёмный коридор передаёт атмосферу утраты: родители, стоящие спиной, поглощены своим горем, тогда как Еркин, неподвижно находясь на заднем плане, остаётся незамеченным. В эпизоде за ужином, снятом через окно, мать сообщает о своём уходе, а Еркин, молча и отстранённо наблюдая, превращается в безучастного свидетеля семейного разрыва.

Отношения с отцом представлены как зависимость, лишённая эмоциональной близости. Совместный труд – разбор заброшенных зданий – фиксируется через длинные планы, акцентирующие физическое и моральное напряжение Еркина. Сцены, где Еркин везёт отца на тележке, метафорически демонстрируют смену ролей: ребёнок берёт на себя ответственность, которая должна принадлежать взрослому.

Фильм выстраивает причинно-следственную связь через цепочку событий, где равнодушие и холодность матери становятся основой для внутренней изоляции Еркина. Его попытки завоевать любовь через заботу и помощь остаются незамеченными, а смерть брата только усиливает безразличие родителей, полностью отдаляя их от сына. Уход матери разрушает остатки надежды на эмоциональную близость, оставляя Еркина наедине с отцом, погружённым в алкогольную зависимость. Это приводит героя к внутреннему разрыву, где уход от реальности становится единственным способом справиться с болью и отверженностью.

Время. Детство и подростковый возраст Еркина представлены как период «застывшего времени». Медленные сцены с переноской отца на тележке или сбором кирпичей, снятые статичной камерой, создают ощущение бесконечности каждого действия. Однако Еркин, несмотря на трудности, решается уехать из деревни, оставляя позади пространство, где он не мог чувствовать себя комфортно. Киновед Баубек Ногербек в разборе образа героя в фильме Серика Апрымова подтверждает: «...в нашем кино главное действующее лицо эволюционирует от пассивного/негативного к активному/позитивному» [5].

Финальная часть фильма переносит зрителя в будущее, спустя двадцать лет: студийная съёмка, кожаное кресло за спиной Еркина, крупный план его лица, неподвижность и отсутствие улыбки передают ту же тишину и грусть, что сопровождали его

с детства. Диалог с отцом, отвечающим равнодушно, словно чужому человеку, демонстрирует их отстранённость и окончательный разрыв. Время в фильме передаётся через образ застывшего эмоционального вакуума, где каждая стадия жизни Еркина – от детства до зрелости – остаётся неизменным.

Пространство: С первых кадров режиссёр демонстрирует изоляцию Еркина от семьи: в начальной сцене он сидит в яме среди мусора, а высокий ракурс камеры усиливает его беспомощность, «вдавливая» в землю. После конфликта с братом Еркин оказывается в небольшой камерке у входа в дом. Статичная камера в дверном проёме, коричневые стены и тусклый свет создают атмосферу клаустрофобии, а его неуклюжие попытки заправить постель усиливают ощущение уязвимости.

В сцене с портфелем брата, камера через окно создаёт эффект дистанции, превращая зрителя в наблюдателя. Панорамные планы полуразрушенных домов, заросших сорняками дворов и серого неба передают запустение окружающего мира, усиливая внутреннее состояние Еркина. Финальный кадр, где он исчезает за школьным забором, символизирует его стремление вырваться из реальности, где его усилия остаются незамеченными.

Дальнейшие сцены раскрывают одиночество Еркина: сидя спиной к солнцу на разрушенной колонне, он остаётся в тени, что символизирует его внутреннюю борьбу, лишённую надежды. Колонна отражает сломанный мир героя, а широкий план усиливает ощущение его малости на фоне бескрайних степей. Сопровождающий звук виолончели, становится голосом его одиночества, где каждая протяжная нота передаёт глубину его внутреннего напряжения.

Пространство в фильме «Звонок отцу» играет ключевую роль в визуализации внутреннего состояния Еркина. Замкнутые и угнетающие локации, такие как яма, камерка и разрушенные колонны, символизируют его внутренний плен, создавая ощущение замкнутости и беспомощности. Панорамные виды заброшенной деревни, серого неба, бескрайних степей и обрывов отражают безразличие окружающего мира, усиливая чувство его изоляции. Это пространство становится метафорой не только общества, игнорирующего героя, но и его собственного ухода от реальности, где уединение служит способом защиты от отверженности со стороны семьи.

Паттерны. В данном разделе рассматриваются паттерны – повторяющиеся визуальные и сюжетные элементы, которые режиссёр использует для раскрытия темы ухода от реальности. В одной из сцен свет фар проезжающих машин выхватывает фигуру мальчика из темноты на мгновение, после чего он снова исчезает в тени, оставаясь незамеченным. В другой сцене камера следует за Еркином, несущим ведро угля: его хрупкая фигура резко контрастирует с тяжестью ноши. Холодный утренний свет и нейтральная перспектива создают дистанцию между мальчиком и матерью, чей раздражённый голос усиливает ощущение незамеченности его усилий. Эти эпизоды отражают внутреннюю борьбу героя за внимание и признание, которая остаётся без ответа. В интервью Серик Апрымов своего героя описывает словами: «В фильме «Звонок отцу» – потрясающий перевертыш, когда маленького мальчика считают недоразвитым. А при этом он, получается, и умнее брата, и помогает, и печку топит и

готов все сделать. То есть у него взрослый подход. Это какая-то ошибка врача, отчего в итоге отношение родителей к нему поменялось» [6, с.105].

Серик Апрымов создаёт фильмы в стиле документального реализма, где асимметричная композиция кадра подчёркивает малозначительность героев на фоне степей, пустынных ландшафтов и просторных пейзажей. Он активно использует метафоры, превращая рутинные действия, такие как переноска угля или разбор кирпичей, в символы внутреннего состояния персонажей, а звуки окружающей среды – ветер и шаги – усиливают атмосферу молчания и драматизма.

Нарративные параллели. Фильм **«Звонок отцу» Серика Апрымова** находит отголоски в таких произведениях, как **«Кес» Кена Лоуча (1969, Великобритания)** и **«400 ударов» (1959, Франция) Франсуа Трюффо**, где через истории детей раскрываются темы одиночества, отчуждения и попыток найти своё место в мире.

Еркин, главный герой «Звонка отцу», как и Билли Каспер из «Кес» или Антуан Дуанель из «400 ударов», сталкивается с равнодушием взрослых и несправедливостью окружающего мира. Эти герои стремятся заслужить любовь и внимание: Еркин заботится о брате и помогает отцу, Билли приручает ястреба как символ своей внутренней силы, а Антуан пытается соответствовать ожиданиям взрослых, но встречает только холодность. Несмотря на их усилия, окружающие продолжают их отвергать, что усиливает их изоляцию.

Символизм играет важную роль в передаче внутренних конфликтов. В «Звонке отцу» степи и обрывы отражают чувство пустоты и одиночества Еркина. В «Кесе» приручённый ястреб становится метафорой свободы, к которой стремится Билли, но так и не достигает. В «400 ударах» море символизирует желание Антуана убежать от мира, который его не принимает. Эти образы создают эмоциональный контекст, показывающий, что уход от реальности – это не только бегство, но и попытка героев найти внутренний покой.

Таким образом, уединение для героя – это не просто побег, а вынужденный способ сохранить своё внутреннее «я» в условиях, где его существование игнорируется даже самыми близкими. Этот мотив раскрывается через вопрос о роли общества и семьи в судьбах людей, оказавшихся за пределами системы: насколько наше безразличие формирует их выбор и ведёт к эмоциональному одиночеству. Апрымов обнажает универсальную проблему: уход от реальности - семьи, которой он не нужен, становится единственным способом выживания в условиях отверженности, где герой пытается сохранить себя, находясь в противостоянии с миром, лишённым тепла и понимания.

Фильм **«Нелюбовь» (2017 г.)**, созданный Андреем Звягинцевым, представляет собой яркий пример авторского кинематографа, поднимающего социальные и психологические проблемы современного общества. Картина получила признание как в России, так и за её пределами, завоевав множество престижных наград, включая номинации на «Оскар» и «Золотой глобус». История затрагивает не только индивидуальные судьбы героев, но и более широкий контекст социальной изоляции и потери взаимопонимания. В центре сюжета – тема ухода от реальности, проявляющаяся в

действиях каждого персонажа: они либо ищут новый мир, либо избегают существующего.

Сюжет и история: Действие фильма разворачивается в Москве, где супружеская пара на грани развода полностью поглощена своими личными делами. Женя, мать двенадцатилетнего Лёши, начинает новые отношения с состоятельным мужчиной, в то время как Борис, его отец, старается построить свою жизнь с молодой и легкомысленной девушкой. Лёша, невидимый и ненужный для родителей, оказывается заложником их равнодушия. Его побег из дома становится кульминацией фильма, приводя к масштабной операции по его поиску. Однако центральное внимание уделяется не столько поискам мальчика, сколько изучению эмоциональной пустоты взрослых, неспособных увидеть трагедию ребёнка в их отношениях.

Причина и следствие. Герой как причины: Лёша, центральный персонаж фильма, представлен как ребёнок, чья замкнутость и редкость эмоциональных проявлений стали следствием непонимания и отсутствия любви в семье. Во время ссоры родителей он остаётся незаметным наблюдателем, находясь физически рядом, но вне их внимания. Камера снимает его через приоткрытую дверь, где приглушённый свет лишь частично освещает фигуру, оставляя её в тени. Этот визуальный приём подчёркивает его положение на периферии семейной жизни. Мать уходит в спальню, захлопывая за собой дверь, отец отворачивается на диване, а Лёша остаётся в тёмной комнате, едва освещённой уличным светом. Каждый находится в своём отдельном пространстве, что подчёркивает их разобщённость и усиливает ощущение эмоциональной изоляции. Этот эпизод становится отправной точкой, где Лёша принимает окончательное решение уйти.

С самого начала фильма родители Лёши находятся на грани развода, поглощённые своими личными проблемами и новыми отношениями. Женя строит отношения с новым мужчиной, а Борис, в свою очередь, начинает роман с молодой женщиной. Это становится фоном для кризиса Лёши, который видит, как его мир рушится, а его потребности в любви и внимании игнорируются.

Финал фильма использует приём «нарративные пробелы», который намеренно опускает части причинно-следственных связей, побуждая зрителя самостоятельно интерпретировать судьбу героя [1]. После того как Лёша сбегает из дома, его ищут по всему городу, но режиссёр не даёт прямых указаний на его дальнейшую судьбу. Пустынное зимнее озеро с голыми деревьями становится визуальным символом трагедии: зритель может предположить, что герой утопился, но этот момент остаётся недосказанным. Такая структура усиливает эмоциональное воздействие, оставляя открытый финал, где печальная судьба Лёши становится метафорой его трагического ухода от реальности. Этот пробел в повествовании подчёркивает изоляцию героя и его невозможность найти утешение или спасение в мире, который его отверг.

Время. Образ времени в фильме «Нелюбовь» представлен как застывший и неизменный процесс. Статичные кадры, медленный ритм повествования и природные образы, такие как лес и озеро, создают ощущение остановки, отражая внутренний мир героев. После завершения поисков Лёши сюжет делает временной скачок,

связанный с понятием «временного порядка» [1], показывая родителей спустя год или больше. Этот приём нарушает хронологию и концентрирует внимание на последствиях утраты.

Мать, окружённая комфортом с новым мужем в загородном доме, остаётся эмоционально отстранённой, а отец в новой семье демонстрирует то же равнодушие к своему новорождённому ребёнку, которое он испытывал к Лёше. Даже спустя годы герои продолжают оставаться погружёнными в себя, а исчезновение Лёши не приводит к переменам. Время в фильме не движется вперёд, а кажется зацикленным, усиливая безысходность и отсутствие развития.

Пространство. Тема ухода от реальности пронизывает все сюжетные линии фильма, отображая, как каждый из персонажей по-своему избегает столкновения с проблемами. Женя, мать, находит утешение в социальных сетях, работе и новом романе. С первых сцен её отстранённость выражается визуально: во время ссоры с мужем или за завтраком перед последней встречей с сыном она остаётся поглощённой экраном телефона. Её поведение отражает попытку создать иллюзию идеальной жизни, где социальные сети служат не только средством общения, но и способом ухода от реальности, позволяя представить себя успешной женщиной.

Борис, отец, избегает эмоциональной ответственности через адаптацию к корпоративным ценностям своей работы. Его роль «хорошего семьянина» диктуется необходимостью соответствовать корпоративным стандартам. Сцены в офисе акцентируют эту идею: выстроенные в идеальной симметрии рабочие столы, монохромная цветовая гамма и статичная камера создают ощущение антиутопии. Борис всегда находится в центре кадра, подчёркивая его статус и важность этих регламентов. Камера показывает крупным планом обручальное кольцо на его руке, обозначая значение семейного статуса в корпоративной среде. В сценах столовой камера следует за ним, демонстрируя, как этот мир вписывает его в строгую систему, где индивидуальность подавлена, а статус «хорошего семьянина» становится лишь формальностью.

Уход Лёши от реальности представлен как постепенный процесс, показанный через кинематографические приёмы. Камера фиксирует его за столом в тёмной комнате, где неподвижность фигуры и отрешённый взгляд через стекло усиливают ощущение замкнутости в собственных переживаниях. Лес в фильме изображён в приглушённых осенних тонах: голые деревья, грязные тропы и слякоть под ногами создают атмосферу запустения, где маленькая фигура мальчика, блуждающего по тропам, показывая его уязвимость и отчуждённость. Финальные зимние сцены у озера, с серым небом и холодным светом, усиливают разрыв между Лёшей и окружающим миром, который он, возможно, покидает навсегда.

Пространство в фильме «Нелюбовь» становится визуальной метафорой разобщённости между героями. С одной стороны, дом с его отдельными комнатами символизирует эмоциональную дистанцию между родителями, где каждый из них изолирован в своём мире. С другой стороны, лес, в котором Лёша теряется, олицетворяет его отчуждённость и стремление скрыться от реальности, которая его отвергла. Эти контрастирующие пространства подчёркивают отсутствие связи как между героями,

так и с окружающим миром, делая уход от реальности неизбежным выбором для каждого из них.

Паттерны. Звягинцев использует средства киноязыка, такие как симметрия и композиция кадров, отражения в окнах или зеркалах для передачи состояния героев. Камера также изображает Лёшу через закрытые дверные проёмы или в изоляции от других персонажей. Городские пейзажи и пустые пространства становятся частью этих паттернов.

Нарративные параллели: Андрей Звягинцев в «Нелюбви» использует визуальный язык, схожий с картинами Эдварда Хоппера «Ночной ястреб», чтобы передать одиночество и изоляцию. Холодные оттенки, стерильные интерьеры и статичные кадры создают пространство, отражающее внутренний разрыв героев. Подобно Хопперу, Звягинцев превращает пустоту внешнего мира в метафору эмоционального кризиса, подчёркивая разобщённость семьи и отчуждение в обществе.

Таким образом, режиссёр подчёркивает, что в показанном семейном обществе люди руководствуются лишь собственными интересами. Их поступки часто продиктованы эгоизмом, расчётливостью и равнодушием. Они отказываются решать проблемы, предпочитая уходить от ответственности, находя утешение в поверхностных занятиях или новых отношениях. Столкнувшись с трудностями, они избегают глубоких переживаний, боясь признать боль или ощущение безысходности. Такое поведение становится своеобразным бегством от реальности, скрытым в каждом человеке.

В одной из ключевых сцен Женя бежит на месте в спортивном костюме с надписью «Russia». Камера постепенно приближается, акцентируя внимание на её движениях. Этот приём позволяет режиссёру метафорически выразить идею застоя, где внешняя активность лишь создаёт иллюзию прогресса, тогда как развитие на самом деле отсутствует. Эта аллегория становится отражением общей ситуации в постсоветском пространстве, где народы испытывают кризис духовных ценностей и утрату ориентира. Автор говорит о фильме так: «Цель фильма в том, чтобы вы, посмотрев его, захотели обнять своих близких» [7]. История фильма, лишённая прикрас, затрагивает темы, близкие и понятные для миллионов семей.

Заключение:

Режиссёры Андрей Звягинцев и Серик Апрымов, оба в одно время 2017 года через свои фильмы раскрывают сложные внутренние конфликты «маленьких ненужных детей», поднимая вопросы утраты семейных ценностей, равнодушия и душевной стагнации. Иной способ для уязвимого маленького героя сбежать от давления общества – это уйти из мира, в котором он не способен существовать, выбирая уход от реальности.

Эти конфликты наиболее ярко проявляются через главных героев. Еркин борется за жизнь в этом мире, проявляя активность и стремление изменить своё положение, но, несмотря на все усилия, остаётся одиноким и несчастным. Лёша, напротив, принимает решение уйти, не выдержав тяжести нелюбви и равнодушия, окружающих его с самого детства. Таким образом, оба фильма, несмотря на общие темы, предлага-

ют разные ответы на вопрос: что остаётся ребёнку, когда семья становится источником боли, а не поддержки?

Несмотря на схожие темы, стили режиссёров существенно различаются. Апрымов обращается к документальному стилю, передавая естественность и суровость окружающей среды через степной пустой пейзаж, обрывы, но вместе с тем, оставляя надежду в изображении тёплого света и оттенков. Его визуальные образы подчёркивают изоляцию Еркина и его борьбу за любовь в своей семье. Звягинцев, напротив, строит кадры с математической точностью, предпочитая симметрию и холодные оттенки, чтобы показать эмоциональную пустоту и отчуждённость. Его метафоры, такие как отражения и закрытые пространства, акцентируют разобщённость и невозможность установить связь между персонажами без глотка надежды, так как герой теряется безвозвратно. Эмоциональная изоляция, разрушение традиционных семейных ролей и отсутствие взаимопонимания приводят к тому, что самые уязвимые – дети в родной семье, остаются невидимыми и обречёнными на одиночество.

Авторское кино Казахстана и России ещё в 2017 году, раскрывая тему ухода от реальности, акцентирует внимание на страданиях «маленького человека», вынужденного искать защиту от социальной несправедливости. Через образы и нарративы режиссёры показывают, как внутреннее состояние маленьких героев становится единственным убежищем в условиях несправедливости и жестокости в мире без любви.

Список использованной литературы

1. Искусство Кино: введение в историю и теорию кинематографа / Дэвид Бордуэлл, Кристин Томпсон, Джефф Смит ; [перевод с английского А. С. Иевлевой]. – Москва: Эксмо, 2024. – (34 мм. История и теория кино).
2. Гусейнов, А.Ш. Специфика эскапизма в контексте протестной активности личности / А.Ш. Гусейнов // Человек. Сообщество. Управление. – 2013. – №3. – С.20-33.
3. Теславская О.И., Кардапольцева А.А., Беловол Е.В., Савченко Т.Н. Эскапизм как предмет исследования в современной научной психологии // Психологический журнал. 2017. Т. 38. № 6. С.52–64.
4. Ольга Маршева. «400 ударов» культовый фильм, который нужно посмотреть хотя бы раз в жизни. <https://7days.ru/kino/review/400-udarov-kultovyy-film-kotoryy-nuzhno-posmotret-khotya-by-raz-v-zhizni.htm> (дата обращения: 02.11.24).
5. Ногербек Баубек. Заметки о фильме «Звонок отцу» и героях Серика Апрымова. 06.12.2018. <https://Vosmerka.kz/Zametki-o-filme-Zvonok-otcu-i-geroyah-Serika-Aprymova/> (дата обращения: 22.11.2024).
6. Абикеева Г.О. Казахская новая волна. – Алматы: «Целинный», 2021. – 400 б.
7. Хабибуллина Рената, «Фильм «Нелюбовь» адресован простым людям, которые при всей своей простоте способны чувствовать время», 11.06.2017. <https://realnoevremya.ru/articles/67621-recenziya-na-film-nelyubov-andreya-zvyaginceva> (дата обращения: 03.11.24).

Темірхан Д.К.,

Қазақ ұлттық өнер университеті, Астана қ., Қазақстан

Смаилова И.Т.,

Қазақ ұлттық өнер университеті, Астана қ., Қазақстан

Кинодағы шындықтан қашу: Махаббатсыз әлемдегі әлеуметтену

Аңдатпа: Осы мақалада шынайылықтан қашу мәселесі талданады, ол отбасылық байланыстардың үзілуі мен кейіпкерлердің оқшаулануынан байқалады. Андрей Звягинцевтің «Нелюбовь» (2017) және Серік Апрымовтың «Әкеге қоңырау» (2017) фильмдеріндегі ересектер мен балалар арасындағы қақтығысты айқындауға арналған режиссерлік әдістер мен көркемдік тәсілдер қарастырылады. Автор Д.Бордуэлл, К.Томпсон және Д.Смит ұсынған әдіснамаға сүйене отырып, нарративтік құрылым, себеп-салдарлық байланыстар және фильм ішіндегі паттерндерге ерекше көңіл бөледі. Бұдан бөлек отбасы ішіндегі дисфункция мен әлеуметтік қысымның кейіпкерлерді нақты қадамдарға итермелейтін ішкі қайшылықтар туғызатыны егжей-тегжейлі талданады. Шынайылықтан қашу бала үшін ата-анасының бейтараптығы мен бөтенсуіне қарамастан, психологиялық өзін-өзі қорғау тәсілі ретінде ашылады. Зерттеу жұмысы балалардың әлеуметтік-мәдени ортада ең осал топ екенін және олардың мейірім мен қолдауға деген ұмтылысының үнемі ескерілмейтінін көрсетеді. Мақала режиссерлік киноның көрнекілік пен кеңістік-уақыт метафоралары арқылы отбасылық құндылықтардың дағдарысын қалай бейнелейтінін және кейіпкерлердің айналасындағы ортамен қарым-қатынас ерекшеліктерін сараптау арқылы шынайылықтан қашуға мәжбүрлейтін терең ішкі шиеленістердің көрінісін ашады.

Түйін сөздер: Шындықтан қашу, авторлық кинематография, баяндау құрылымы, себеп-салдарлық байланыстар, кино тілі, паттерндер.

Temirkhan D.K.,

Kazakh National University of Arts, Astana, Kazakhstan.

Smailova I.T.

Kazakh National University of Arts, Astana, Kazakhstan.

«Escape from Reality in cinema: Socialization in a World without Love»

Abstract: This article explores the theme of escaping reality, manifesting in the breakdown of family bonds and the isolation of characters. Using the films «Loveless» (2017) by Andrey Zvyagintsev and «A Call to Father» (2017) by Serik Apyrmov as case studies, it examines the directorial tools and visual techniques that emphasize the conflict between adults and children. Relying on the methodology proposed by D.Bordwell, K.Thompson, and J.Smith, the author pays particular attention to narrative structure, cause-and-effect relationships, and the use of patterns to build a cohesive cinematic composition. Additionally, the analysis delves

into the internal contradictions arising from family dysfunction and social pressure that push characters toward escape. The theme of escaping reality is framed as a form of psychological self-defense for a child facing indifference and alienation within the family. The research underlines the sociocultural context, where children are especially vulnerable, and their quest for warmth and understanding remains unmet. The article reveals how auteur cinema visually and narratively conveys the crisis of family values through specific symbols, spatial and temporal metaphors, as well as by examining the nuances of the characters' interaction with their surroundings, thereby illuminating the profound internal tensions that compel a retreat from reality.

Keywords: *Escaping reality, auteur cinema, narrative structure, cause-and-effect relationships, cinematic language, patterns.*

References

1. Искусство Кино: введение в историю и теорию кинематографа / Деvid Borduell, Kristin Tompson, Dzheff Smit ; [перевод с английского А.С.Ивлевой]. – Москва : Эксмо, 2024. – (34 мм. История и теория кино).
2. Gusejnov, A.Sh. Specifika eskapizma v kontekste protestnoj aktivnosti lichnosti / A.Sh. Gusejnov // Chelovek. Soobshchestvo. Upravlenie. – 2013. – №3. – S.20-33.
3. Teslavskaya O.I., Kardapol'ceva A.A., Belovol E.V., Savchenko T.N. Eskapizm kak predmet issledovaniya v sovremennoj nauchnoj psihologii // Psihologicheskij zhurnal. 2017. T.38. № 6. S.52–64.
4. Ol'ga Marsheva. «400 udarov» kul'tovoj fil'm, kotoryj nuzhno posmotret' hotya by raz v zhizni. <https://7days.ru/kino/review/400-udarov-kultovyy-film-kotoryy-nuzhno-posmotret-khotya-by-raz-v-zhizni.htm> (data obrashcheniya: 02.11.24).
5. Nogerbek Baubek. Zametki o filme Zvonok otcu i geroyah Serika Aprymova. 06.12.2018. <https://vosmerka.kz/Zametki-o-filme-Zvonok-otcu-i-geroyah-Serika-Aprymova/> (dataobrashcheniya: 22.11.2024).
6. Abikeeva G.O. Kazahskaya novaya volna. – Almaty: «Celinnyj», 2021. – 400 b.
7. Habibullina Renata, «Fil'm «Nelyubov'» adresovan prostym lyudyam, kotorye pri vsej svoej prostote sposobny chuvstvovat' vremya», 11.06.2017. <https://realnoevremya.ru/articles/67621-recenziya-na-film-nelyubov-andreya-zvyaginceva> (data obrashcheniya: 03.11.24).

Сведения об авторах

Темирхан Дария Куатовна – магистрант I курса кафедры «искусствоведения», М034 - «Киноведение» Казахского национального университета искусств, Астана, Казахстан.

Смаилова Инна Тлековна – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ, г.Астана, Казахстан.

Information about the author

Temirkhan Daria Kuatovna – first-year Master's student of the Department of «Art History», M034 - «Film Studies» of the Kazakh National University of Arts, Astana, Kazakhstan.

Smailova Inna Tlekovna – Candidate of Art History, Professor, KazNUA, Astana, Kazakhstan.

Авторлар туралы мәліметтер

Темирхан Дария Куатовна – «Өнертану» кафедрасының I курс магистранты, М034-«Кинотану», Қазақ ұлттық өнер университеті, Астана, Қазақстан.

Смаилова Инна Тлековна – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры. Астана қ., Қазақстан.

МРНТИ 18.67.01

Ибраева Д.Ш.,

Казахский национальный университет искусств, Астана, Казахстан.

E-post ibraevadaiana@gmail.com

Screenlife: проблемы формирования киноязыка на базе новой технологии

Аннотация. В статье рассматривается авторская концептуализация формата *screenlife* в современных киноповествованиях. Хотя сторонники этого направления часто заявляют о его статусе как отдельного киноязыка, в статье это утверждение оспаривается. Автор проводит комплексный анализ формата *screenlife*, опираясь на ряд кинематографических источников – интервью, рецензии, теоретические статьи, а также на знания из смежных социальных и гуманитарных дисциплин. Рассматривая элементы, составляющие формат *screenlife*, оценивая их художественное применение и потенциал для передачи уникального творческого выражения, автор приходит к выводу, что «*screenlife*» и «киноязык» не являются синонимами. Кроме того, в статье обсуждаются возможные пути превращения формата *screenlife* в признанный кинематографический язык, прогнозируется его дальнейшее развитие и высказывается мнение о необходимости специального социокультурного исследования *screenlife* в связке с его потенциальной аудиторией.

Ключевые слова: *screenlife*, кино, язык кино, Тимур Бекмамбетов, формат.

Введение.

Одной из ключевых проблем современного кинематографа, отмечаемой одновременно и зрительской аудиторией и профессиональным сообществом, является его очевидная репетитивность, вторичность по отношению к собственным достижениям прошлых лет. Если в 90-х годах эта брешь латалась инструментами постмодерна путем скрещивания жанров и стилей, то спустя 15-20 лет беспомощность и этого подхода стала проявляться все очевиднее. Попытки уйти в метанарратив или усложнить компилятивность постмодернистского подхода сегодня все чаще разбиваются о насмотренность зрителя, которая естественным образом повысилась с развитием интернета, онлайн-кинотеатров и стриминговых платформ. Своего рода спасательным кругом для кинематографистов в этой связи стали быстро эволюционирующие технологии, позволяющие повысить зрелищность киноаттракциона и тем самым удержать зрителя у экрана. Стремительность развития технологических приемов на сегодняшний день сильно опережает развитие критической мысли в сфере анализа трансформации художественных форм и языка кино. Это формирует лакуны в научном знании и сужает фарватер диалога с аудиторией: современные науки о кино попросту не успевают сформулировать новые постулаты кинематографа и внятный синтаксис для разговора со зрителем. Вместо них это стали делать сами кинематографисты, подчас

подменяя понятия, укореняя изначально спорные тезисы и представляя свои новшества как прорывные шаги в области трансформации киноязыка.

Ярким примером такой деятельности стала работа кинематографистов, работающих в формате screenlife. (Здесь и далее мы будем использовать именно формулировку «формат», говоря о screenlife как о модели повествования, и подробно разъясним свою позицию по этому вопросу.) Адептами данного направления, большая часть которых сконцентрирована вокруг студии «Bazelevs» все чаще выдвигается тезис о том, что screenlife – новый киноязык, что на наш взгляд требует детального изучения и разъяснения.

Научная проблематика данного исследования как раз и состоит в том, что, техническая особенность фильмов позиционируется как разработка в области языка кино, что на наш взгляд не соответствует действительности.

Актуальность данной темы заключается в широком интересе к новому формату кинопроизводства со стороны начинающих кинематографистов, в виду его значительно больше доступности и легкости с точки зрения производства.

Цель исследования – изучить формат screenlife на предмет принадлежности его элементов к категориям киноязыка.

Исходя из этого, нам предстоит решить ряд конкретных задач:

1. изучить основные компоненты, составляющие формат screenlife;
2. дать представление об их функциональности с точки зрения возможности реализации авторского замысла;
3. установить степень уникальности и незаменимости формата screenlife и его компонентов с точки зрения сторителлинга.
4. определить возможность трансформации элементов screenlife в четкую языковую систему фильма.
5. сделать заключение о тождественности или различности категорий «screenlife» и «киноязык».

Главный довод, выдвигаемый нами на этапе подготовки к исследованию, заключается в том, что screenlife, в силу своей специфики, на данном этапе своего развития не является полноценной семантической системой, а предоставляет собой исключительно формат подачи историй, которые могут быть (и многократно были) рассказаны при помощи иных форматов, в том числе тех, что позволяют интегрировать в себя уникальные авторские решения, формирующие языковую систему.

Реализация кинопроекта с опорой лишь на стилистку и форму преподнесения материала представляется не более чем исполнением замысла в заданном (даже новом) сеттинге и не более того. Представляется вполне вероятным переосмысление авторских подходов к данному формату с целью создания по-настоящему уникального высокохудожественного произведения. Однако на данном этапе развития подобных тенденций во взаимодействии с форматом практически не наблюдается.

К сожалению, на данный момент феномен screenlife не осмыслен широко и не анализируем сколь бы то ни было всесторонне специалистами в области киноязыка. В связи с этим настоящее исследование может, и будет опираться в основном на

собственные аналитические выкладки, руководствуясь авторитетными мнениями по смежным вопросам, касающимся жанров, форматов, технологий и творчестве отдельных авторов.

В рамках данного исследования нам предстоит дать четкое представление о screenlife, углубить представления о его связи и художественных параллелях с другими форматами, привести ряд доводов «за» и «против», анализируя текущий уровень и потенциал развития формата, а также представить ряд рекомендаций по дальнейшему изучению данного и смежных вопросов кинопроизводства и киноискусства.

Методы.

Для реализации цели и задач данного исследования планируется использовать совокупность методов киноведения, искусствоведения, а также сравнительно-сопоставительный анализ и метод эмпирического моделирования.

Поскольку основным материалом для анализа станут фильмы, снятые в формате screenlife, их разбор потребует сбора и систематизации материалов, имеющих отношение к смежным вопросам художественного выражения замыслов и вопросам непосредственно производственным. Последний аспект крайне важен, учитывая, что screenlife одновременно преподносится сегодня и как производственная система с целым рядом действительно заметных особенностей. Анализ этих особенностей важен для понимания формирования четкого представления о декларируемой авторами эстетике формата, а так же для оценки художественного потенциала. В исследовании важно сохранить баланс между тезисом авторов фильма (screenlife – это новый киноязык), нашим антитезисом (screenlife не является киноязыком) и фактами объективных преимуществ и недостатков формата в проекции на процесс создания действительно индивидуального авторского высказывания с четкой языковой системой.

Анализ методологии, применяемой в работах других авторов (используемых нами в качестве опорных) показал, что активнее всего в вопросе вскрытия сути явления применялся метод интервью – т.е. прямые разъяснения непосредственных участников съемочного процесса: режиссёров, продюсеров, сценаристов, операторов и т.д. Такой подход с одной стороны позволяет получать информацию, что называется, из первых рук, но с другой – оставляет в поле общественного дискурса лишь одну точку зрения.

Повторимся – полноценных исследований формата киноповествования screenlife не проводилось, что означает, что никакого диалога или широкой дискуссии с высказываемым авторами фильмов мнениями не осуществлялось. Основной плоскостью двустороннего взаимодействия является прямой киноведческий анализ фильмов, где ракурс, точка зрения и аналитическая оптика определяются рецензентом. В связи с этим важной частью методологии данного исследования стане сравнительно-сопоставительный и историографический анализ. Они позволят выявить и задействовать в доказательной базе исследования наиболее компетентные профессиональные мнения.

Ключевым принципом ведения диалога с авторами формата screenlife мы

видим построение повествования по принципу «тезис – антитезис» с неизменной привязкой фактической базы и авторитетных мнений. Это сопряжено с глубокой проработкой как собственно вопросов киноискусства, так и изучением механики кинопроизводства.

К прочим аспектам методологии исследования считаем необходимым отнести источниковедческий анализ (выше мы уже упоминали о важности фильтрации источников по принципу авторитетности автора), структурный анализ фильма (метод т.н. эмпирического киноведения), а также метод импликации гуманитарных знаний других наук к сфере анализа киноматериала.

Также полагаем уместным принять в инструментарий исследования методы общественных и социогуманитарных наук (прежде всего социологии) для подкрепления ряда антитезисов, касающихся целевой аудитории формата screenlife и ключевых посылов картин, временами активно форматируемых актуальной повесткой.

Таким образом, кинематограф, представленный форматом screenlife, а также высказывания и биографии его авторов, в зависимости от ракурса, будут представлены далее, и как объекты, и как предметы, и как материал настоящего исследования.

Дискуссия.

Как было отмечено нами выше, screenlife сегодня еще не может считаться полноценно осмысленным профессиональным сообществом с точки зрения киноязыка. С момента выхода первого фильма, манифестировавшего появление нового явления в кинематографе (фильм «Убрать из друзей», 2015) прошло не так много времени, однако, на наш взгляд, материала для анализа за эти годы было создано достаточно, для прямой фиксации самой тенденции, её неслучайности и необходимости объективного анализа в связи с укореняющимися в зрительской среде и поле действия современной критики ложными утверждениями и формулировками. Прежде всего, это касается продуцируемого зрителями определения screenlife как жанра или поджанра. Отчасти это заблуждение поддерживают и причастные к развитию формата кинематографисты и лояльные критики. Так, например, в книге основателя screenlife режиссёра Тимура Бекмамбетова «Скринлайф: в поисках нового киноязыка», написанной совместно с известными российскими кинокритиками Василием Степановым и Константином Шавловским, проводятся прямые аналогии screenlife с мокьюментари (псевдодокументальный фильм) и found-footage (найденная пленка), которые также идентифицируются как жанры [1].

На наш взгляд это категорически неверно. Анализируя т.н. гибридные фильмы, т.е. созданные на стыке форм, казахстанский исследователь К. Рахимова приводит красноречивые примеры мокьюментари – фильмы «Ад канибалов» (реж. Руджеро Деодато, 1979), «Зелиг» (реж. Вуди Аллен, 1983), «Это – Spinal Tap!» (реж. Роб Райнер, 1984), «Борат» (реж. Ларри Чарльз, 2006), которые по своей жанровой принадлежности являются хоррором, комедией, байопиком и сатирой соответственно [2]. При этом сама же исследовательница идентифицирует мокьюментари как жанр, чем вступает в противоречие с собственными выкладками.

Аналогичный просчет наблюдается и в связи с found-footage. Картины «Ведьма из Блэр» (реж. Д. Мирик, Э. Санчес, 1999), «Континуум» (реж. Д. Израэлайт, 2014), «Нулевой день» (реж. Бен Коссио, 2002), «Проект X» (реж. Нима Нуризаде, 2012) – это фильм ужасов, научная фантастика, драма и комедия, реализованные в формате found-footage. Д. Горохов, ссылаясь на известный тезис литературоведа В. Шкловского, отмечает, что «жанр – конвенция, соглашение о значении и согласовании сигналов. Система должна быть ясна и автору, и читателю» [3]. Исследователь полагает, что конвенция screenlife заключается в единстве места, времени и звука. Что не выдерживает критики уже на уровне фильмографии самых активных адептов формата, которые чем дальше, тем больше отходят от т.н. «ветхого завета» screenlife, который остается неприкосновенным разве что для главного идеолога – режиссера Бекмамбетова. Если кратко, то фильмы «Убрать из друзей» (реж. Леван Габриадзе, 2015), «Поиск» (реж. Аниш Чаганти, 2018), «Уроки испанского» (реж. Натали Моралес, 2021) – это хоррор, триллер и драма в оригинальном формате десктопфильма. Для разнообразия список можно дополнить комедийными сериалами эпохи COVID-19: «Постановка» (реж. Саймон Эванс, 2020), «Взаперти» (реж. Игорь Петухов, 2020), «Зона комфорта» (реж. Михаил Шулаев, 2020) и др. Все эти работы обладают ярко выраженными жанровыми свойствами и рождаются лишь форматом преподнесения историй. Этот формат и есть screenlife – сторителлинг путем переноса всего действия на экраны всевозможных девайсов.

Стоит отметить, что наибольшее внимание с точки зрения научного осмысления этого кинематографического новшества сегодня наблюдается в среде российских авторов. Что примечательно, все они рассматривают screenlife с периферийных позиций, т.е. с позиций иных социально-гуманитарных наук, но отнюдь не киноведческих, что исключает полноценную возможность для ревизионистских изысканий в области киноязыка. Так М. Кронгауз анализирует screenlife не как кинематографическое начинание, но как социальное явление эпохи COVID-19 с неизбежным усилением роли интернет-взаимодействия и формирования новой культуры общения и нового языка. При этом в поле внимания исследователя попадают и screenlife-фильмы, рассматривая которые он делает заключение о крайне точной терминологии в обозначении нового формата, а так же отмечает ряд художественных слабостей валового продукта карантинного творчества [4]. Эти наблюдения кажутся крайне уместными в контексте нашего исследования, поскольку дают экспертную оценку одному из формирующих элементов screenlife – пресловутой правде жизни. С лингвистических позиций рассматривают screenlife и наши соотечественники А. Божеева, А. Мухтаров и И. Куканов. В коллективной работе «Текст как выразительное средство в современном кинематографе», они, в частности, обозначают screenlife термином «прием», что, на наш взгляд вполне соответствует действительности, и констатируют, что он «несет эмоционально-информационную роль в определенной форме киноповествования в соответствии с современным уровнем использования гаджетов» [5]. С этим тезисом также можно согласиться. Однако сравнение авторами творчества Тимура Бекмамбетова и Теренса Малика мы считаем скоропалительным и необоснованным. Уровень работы

с художественным текстом, демонстрируемый американским режиссером несравнимо выше того утилитарного метода, что демонстрируется в картинах Бекмамбетова. Как справедливо замечает, анализируя творчество Малика, кинокритик А. Таёжная «Терренс Малик поэтизирует банальность наших мыслей и опыта, чтобы избавить нас от гнетущего одиночества и в глобальном смысле, конечно же, от страха смерти» [6].

Даже беглый взгляд на работы по оценке художественной ценности screenlife с позиций некиноведческих, обнажает в исследованиях явный недостаток понимания киноязыка и самой материи фильма, что приводит нас к необходимости восполнения подобных пробелом путем обращения к работам профессиональных критиков и киноведов. Здесь особое внимание screenlife всегда уделяли, прежде всего, американские эксперты, такие как Джон Дефо из The Hollywood Reporter или Марк Дуйсик – автор сайта Rogerebert.com.

С позиций киноведческих и кинопроизводственных в отечественной научной среде, полагаем, данное исследование будет если не первым, то, определенно, одним из.

Результаты.

Дабы соблюсти принцип объективности, стоит начать с того, что эксперимент с десктопфильмами существовали и до появления запатентованного Т. Бекмамбетовым термина screenlife и первых работ его студии Bazelevs. Как это часто бывает, все началось с короткометражных работ, самой заметной из которых стала картина Уолтера Вудмана и Патрика Седерберга «Ной», впервые представленная на кинофестивале в Торонто в 2013 году [7]. Как отмечает французский критик Сесиль Деэсден, ««Ноя» не волнуют ограничения, связанные с темпоральностью Интернета: снятый в марте 2013 года фильм наверняка устареет через несколько лет (месяцев?). Его главный герой, например, проводит вторую половину фильма в Chatroulette, сети, о которой сегодня мало что слышно» [7]. И это одна из причин, почему screenlife, по нашему мнению, – это формат, но не язык. Формирование полноценной семантической системы попросту невозможно при опоре на сеттинг, который не способен сохранять во времени свои изобразительные константы. Справедливо и встречное утверждение о том, что, например, в костюмированных фильмах начала прошлого века, тоже сегодня не отыскать современных элементов, способных быть узванными новым поколением зрителей, однако, костюмированные фильмы, во-первых, не выделяются в отдельных язык кино, а во-вторых, делают ставку на базовые элементы киноязыка. К таковым мы можем отнести драматургию, работу камеры, монтаж, свет, цвет, звук, семантическое и метафорическое наполнение. Это лишь самые основные элементы, на которых формируется уникальный авторский язык киноповествования. Далее мы рассмотрим, как обстоят дела с ними у произведений формата screenlife. Что же касается «Ноя», то, как справедливо отметил после фестиваля в Торонто критик Джейсон Сондхи, «несмотря на то, что работа выполнена очень хорошо, она не демонстрирует совершенно новый подход. На ум приходит «Цифровая история Рождества Христова», которая сама по себе была создана под влиянием знаменитого рекламного ролика Google «Парижская любовь» [8]. Любопытно, что в своей рецензии критик использует тезис, который

впоследствии будут повторять практически все адепты формата screenlife. Это тезис о том, «что фильм рассказывает вечную историю подозрений и душевных страданий таким образом, который возможен только через фильтр технологического подхода» [8]. В книге Бекмамбетова спустя девять лет это будет звучать так: «Скринлайф позволяет исследовать темы и истории, которые просто невозможно рассказать с помощью классического кинематографа» [1]. Там же, комментируя картину «Профиль», авторы отмечают, что главное достижение её в том, что она «наглядно демонстрирует: есть истории, которые могут быть рассказаны только языком скринлайфа» [1]. И далее следует безапелляционное утверждение о том, что фильмы «Поиск» и «Профиль» утвердили скринлайф в статусе нового киноязыка.

Подобная смелость выводов, касательно собственных произведений базируется, если вникать во многочисленные разъяснения авторов, на том, что экраны десктопов и гаджетов, могут многое рассказать об их владельцах. Сам по себе этот факт не вызывает сомнений. Но разве рабочий стол, за которым, предположим, А писал письмо Б не расскажет о нем? Разве в документалистике интерьер не красноречивое свидетельство того, кому он принадлежит? Многочисленные кинофильмы, в основе которых лежит творчество героев в эпистолярном жанре – условно от «Чаринг Кросс Роуд, 84» (реж. Дэвид Хью Джосн, 1987) до «Писем к Джульетте» (реж. Гари Виник, 2010) создают уникальные атмосферы тех миров, где обитают персонажи. И эти мирки – вполне предметные, аналоговые – прекрасно подсвечивают и характеры, и душевные интенции своих обитателей. При этом в работу над киноповествованием включаются, помимо текстовых, и иные инструменты – сюжетзвук, свет, цвет. Их использование и создает язык фильма. Тот же критик Степанов, что сегодня вторит Бекмамбетову, в 2006-м году хвалил «эпистолярный» «Дом у озера» (реж. Алехандро Агresti, 2006) за необычность сюжета и актерскую химию [9].

Повторимся, фильмы студии Bazelevs не были первыми творцами десктопных фильмов, но именно Бекмамбетов увидел в них потенциал и ждал после «Ноя» повального производства. Его не случилось. На западе были полнометражные эксперименты, опередившие проекты Бекмамбетова, но запомнились совсем не многие из них. Как пример – картина Начо Вигалондо «Открытые окна» (2014) – молодежный триллер о маньяке, развернутый на экранах лэптопов. Работа была прохладно принята зрителями и критиками. Отмечая занятность подачи, её ругали за посредственный сюжет, предсказуемые ходы, отсутствие оригинального языка, а главное – за совершенно посредственных героев. «Ник Чемберс в исполнении Элайджи Вуда – сопьяк, который, кажется, живет только для того, чтобы собирать фотографии своей любимой актрисы, Джилл Годдард», написал обозреватель The Hollywood Reporter Джон Дефо [10].

Занятно, что разглядев новый формат, Тимур Бекмамбетов и его последователи не разглядели ключевых просчетов исполнения. В итоге, там, где регламентировался новый киноязык, по факту, был лишь новый формат, полный технических улучшений и прежних ошибок. Сравним текст Дефо с текстом Марка Дуйсика на фильм «Убрать из друзей» (реж. Леван Габриадзе, 2015): «В фильме есть два фатальных просчета: 1)

Все персонажи – эгоцентричные, несимпатичные зануды; 2) Смотреть видеочаты и текстовые сообщения просто не интересно, особенно когда их участники относятся к типу, описанному в пункте 1)» (Дуйсик). Равно как и его коллега, Дуйсик констатирует, что фильм полон клише, штампов, предсказуемых ходов и напроць лишен какого бы то ни было авторского видения.

Таким образом, базовые элементы киноповествования, способные при наличии уникального авторского видения превратиться в элементы киноязыка, были отринуты авторами в угоду зрелищного нового формата. Не случайно критики совершенно не поднимают в своих обзорах тему киноязыка – его в фильмах попросту нет.

Можно много писать про недостатки других представителей формата, но необходимости в этом нет, поскольку все они будут, так или иначе, повторяться. Цветовая палитра будет сведена к цветам приложений, что перечеркивает даже теоретическую возможность какого бы то ни было тонирования или работы с черно-белым изображением; работа камеры – к относительной статике; монтаж – к приему jumpcut и внедрению множества виджетов; звук – к диегетическому т.е. звучащему внутри устройств.

Рост количества проектов, реализованных в формате screenlife в эпоху COVID-19 лишь усугубил эти тенденции, поскольку вал производства, которого так ждал Тимур Бекмамбетов, наконец, свершился. Помимо полнометражных фильмов, большинство из которых детища студии Bazelevs («Астрал Онлайн», «Убрать из друзей: Даркнет», «Днюха!» и др.) на свет появилось немало сериалов, преимущественно российского производства.

«Зона комфорта» (реж. Михаил Шулаев, 2020), «Заперти» (реж. Иван Петухов, 2020), «Беезумие» (реж. Александр Молочников, 2020) и другие – помимо технических, сузили и повествовательные приемы. Темы их вращаются вокруг запертых в одном помещении людей и их отношений. Как справедливо отметил М. Кронгауз «Screenlife, безусловно, перспективный жанр, но поток сериалов выявил и определенные проблемы: жизнь на экране оказалась в значительной степени однообразной, особенно когда речь идет о жизни в карантине. Проекция жизни на плоскость всё же менее интересна, чем трехмерная жизнь» [4]. Вероятно, именно в этом причина резкого спада производства скринлайф-сериалов после начала снятия карантинных ограничений. Дальнейший интерес они скорее будут вызывать как маркеры времени, нежели как художественные произведения, заслуживающие пристального зрительского внимания или искусствоведческого анализа.

Практика показала, что в рамках существующих догм формата тесты даже его авторам. Вспоминая о создании картины «Поиск», этот факт констатировал и сам Тимур Бекмамбетов: «Главного героя – и тут первое отступление от заветов скринлайфа – Джон Чо, знаменитый Гарольд из «Гарольд и Кумар уходят в отрыв» <...> Чаганти настаивает и на других подрывах неустоявшихся толком табу: картинка десктопа то и дело драматически зумируется, <...> за кадром звучит тревожная музыка, а монтаж перекидывает зрителя с одного девайса на другой...» [1]. Критики приняли «Поиск» довольно благосклонно, он, определенно выглядел свежее предшественников, одна-

ко, не избежал проблем, свойственных почти всем представителям формата. Очень точно их изложил в своей рецензии критик С. Сергеенко: «Одной из самых больших проблем фильма является несоответствие содержания и формы: да, он пытается использовать работу с интернетом и подачей информации в непривычном формате, но при этом практически не заходит на территорию цифрового мира. Те моменты, где это происходит, выглядят не так уж впечатляюще: экран ноутбука вполне можно заменить на обыкновенные съемки, а экранчик скайпа – телефонными разговорами. Изменится не так уж много» [11]. Эти тезисы лишний раз подтверждают сформулированный нами выше довод о том, что все истории скринлайфа, вопреки заверениям авторов фильмов, могут быть легко рассказаны иными средствами, вероятно куда более выразительными. «У фильма вообще много недостатков, – заключает Сергеев, – начиная от сюжетных линий, ведущих в никуда и обрывающихся на полуслове, и заканчивая общей недоработанностью. Сюжетные дыры, очевидные ходы, не самая интересная драматургия и в целом довольно слабый сюжет смотрелись бы еще менее интересно в виде стандартного фильма. Формат его немного вытягивает, как и местячковая злободневность, но назвать его каким-то прорывным и интересным попросту не поворачивается язык» [11].

Между тем, «Поиск» – едва ли *magnum opus* формата *screenlife*. На деле же, он – индикатор того, что новое начинание стало заложником собственной переоцененной художественной ценности, чем купировало собственное развитие. Лишь отход от жестких канонов и попытка привнести в формат элементы традиционного повествования, на сегодняшний день выглядят как путь эволюции. Как точно заметил исследователь Б. Шимохин, анализируя подход авторов к работе со звуком, «в *screenlife*-фильмах возможно и проигрывание музыки через открытие аудиофайлов, использование приложений типа iTunes, технических звуков (клики мыши, уведомления мессенджеров и т.д.) Реже встречается закадровый голос, например, голос диктора для сопровождения визуального ряда, как в медиапроекте «1968. DIGITAL» [12].

Однако, нужно быть до конца объективным, и признать, что хотя формат и не перерос на данный момент в полноценный киноязык (как в целом, так и применительно к отдельным авторам-адептам) само по себе его появление не лишено целого ряда положительных последствий.

Прежде всего, здесь стоит упомянуть сам факт шага на территорию столь приватного мира – мира личного пространства, локализованного персональными девайсами. По мнению Т. Бекмамбетова, сфера приватности человека постоянно сжимается. Все больше ситуаций, когда индивидуум ощущает на себе внешний контроль, старается соответствовать тем или иным ожиданиям, перестает быть искренен. Но пока еще люди не боятся, что кто-то видит экраны их компьютеров, и поэтому ведут себя на этих экранах совершенно искренне [13]. Отрицать важность рефлексии искусства на подобные явления актуальной действительности, на наш взгляд, совершенно недопустимо.

Кроме того, невероятно важно, что в условиях высоких скоростей технического прогресса и колоссальных производственных бюджетов, подчас недоступных

большинству авторов, скринлайф предложил совершенно новый способ организации производства – значительно менее затратный, куда более быстрый и достаточно удобный для всех участников процесса.

Ряд его оригинальных постулатов, например, обязательное привлечение неизвестных кинематографистов, позволил заявить о себе целому ряду творческих личностей: актеров, режиссеров, операторов, режиссеров монтажа и т.д.

Сюда же прибавим работу команд screenlife-картин над техническими и технологическими новшествами, позволяющими расширять возможности формата. При верном подходе они вполне могут быть применимы и в других видах киноповествования. Так, например, после фильма «Убрать из друзей» команда студии Bazelevs стала заниматься разработкой технологии в результате чего Тимур Бекмамбетов «придумал рекордер, который записывает экран не как видео, а как компьютерный код. В результате, все, что мы видим на экране героя можно безболезненно заменять и редактировать» [1].

Таким образом, развитие формата screenlife сегодня легко представить в плоскости технологического решения новых сложных производственных задач, однако перспектив трансформации в полноценный уникальный киноязык, способный насыщать даже самые простые истории слоями смыслов и неординарных прочтений, пока не наблюдается.

Заключение.

О формате повествования screenlife сегодня совершенно точно можно говорить, как об устойчивом явлении в современном кинематографе. Однако про проведенный нами анализ формата наглядно продемонстрировал, что попытки его приверженцев говорить о нём, как о киноязыке совершенно не обоснованы и порождают целый ряд ложных определений и формулировок.

При всех технологических достоинствах screenlife и стремлении авторов путем подобного рода сторителлинга говорить на важные актуальные темы, основные компоненты, составляющие формат, применяются исключительно утилитарно и не используются для создания художественного слоя повествования.

Единственная плоскость, в которой хоть как-то усматривается возможность для создания надфабульных семантических конструкций – это плоскость визуального ряда. При том, что её возможности ограничены как самим форматом (стандартные цвета приложений, например), так и нежеланием авторов «усложнять контент», явно создаваемый для молодой аудитории, здесь можно разглядеть элементы, способные быть истолкованными в ключе образного повествования и метафорического слоя. Для примера можно привести наблюдение М. Родионовой: «Приём искажения изображения тела или лица героев, когда те на мгновение деформируются и превращаются во внушающую страх маску или химеру, создаёт в десктопфильме эффект смещения зрительского сознания и иллюстрирует нестабильность идентичности человека в цифровой среде» [14].

Формат screenlife, действительно, уникален, хоть и не изобретен от и до своим

главным идеологом Тимуром Бекмамбетовым, как может показаться, при знакомстве с его интервью и текстами. Он – формат – вполне соответствует духу времени, и вероятно, имеет достаточно широкую аудиторию попадания, однако, ни с точки зрения тем для повествования, ни с точки зрения технического их воплощения screenlife не выглядит незаменимым и серьезно проигрывает в уровне вызываемой эмпатии более традиционным формам кино. Более того, стремясь стать рупором эпохи, screenlife уже в силу собственной уникальности обречен на частичное поражение, поскольку отрезает серьезную часть потенциальной аудитории. «При том, что фильмы собирают внушительную кассу в мире (например, «Поиск» собрал более 75 млн долларов), он остается достаточно нишевым проектом. Часть аудитории старше 35 лет может просто не понять то, что происходит на экране. Для того, чтобы вникнуть в сюжет, нужно понимать, что такое стрим-сервисы и для чего нужен Tumblr. При этом мы допускаем, что подобный фильм будет не только непонятен таким зрителям, но и будет вызывать дискомфорт. У тех, кто не вырос в интернет-среде, может появиться дискомфорт от того, что зритель находится в роли наблюдателя. Если в обычном киноформате это выглядит достаточно привычно и естественно, то жанр скринлайф акцентирует на этом внимание. Рамки экранов, тексты переписок и съемка веб-камерами вызывают ощущение, что мы подглядываем за персонажами, хотя, конечно, понимаем, что это только художественный прием. Что это? Новая норма? Насколько нами отрафлексированы эти изменения? Любое художественное произведение особым образом представляет реальность. Насколько зрителей устраивает такая реальность?», – рассуждает в своей статье Д. Горохов [3]. На наш взгляд поставленные им вопросы более чем правомерны, но ответов на них на сегодняшний день не получено.

Однако это совершенно не означает неспособность элементов screenlife и всего формата в целом трансформироваться со временем в некую языковую систему фильма. Сложности здесь ровно те же, что стояли в свое время перед пионерами монтажного кино, звукового кино, цветного фильма – приспособить технические средства к служению авторскому замыслу. С этих позиций кажется вполне вероятным, что проблема несостоятельности screenlife как языковой модели кроется в большей степени в утилитарном подходе авторов, которым, подчас достаточно уау-эффекта от новой формы. Пустоты внутри этой формы при этом их совершенно не беспокоят. Анализируя фильм «Профиль» Тимура Бекмамбетова, кинокритик Гленн Кенни приодит, на наш взгляд, к наиболее точному выводу, касающемуся многих режиссеров: «Кинорежиссер, заставивший вас поверить, что спортивная машина может успешно проехать по стене полукруглого дома <...>, не должен ограничиваться одним экраном. Картины Бекмамбетова, в том числе возмутительно неприятный «Особо опасен» 2008 года, являются наглядным уроком тезиса, сформулированного Тони Чжоу в своем знаменательном видео-эссе о другом режиссере, Майкле Бэе: «Мы действительно визуальны сложны и совершенно визуальны неграмотны. Мы можем обрабатывать визуальную информацию с невиданной ранее скоростью, но не так быстро обдумываем, что означает изображение» [15].

При таком подходе, ставящим в приоритет визуальную часть повествования

и игнорирующим всякое её художественно-философское осмысление ставить знак равенства между форматом screenlife и киноязыком совершенно неприемлемо.

Оптимистичный прогноз в этом ключе можно сформулировать следующим образом: когда формат screenlife наберет критическую массу количественных показателей и столкнется с падением зрительского интереса к репетативным историям и формам их подачи, тогда, вероятно, придет время ревизионистов, которые сумеют трансформировать ранее созданные модели повествования в нечто более художественно осмысленное. Возможно путем синтеза с уже сформировавшимися или совсем новыми формами киноповествований. Так же можно допустить, что этот процесс будет форсирован вторжением в формат действительно сильной уникальной авторской мысли, как это часто происходило с полузабытыми, доведенными до состояния шаблонов жанрами и стилями.

В завершении исследования мы бы хотели предложить направление для его дальнейшего развития. На наш взгляд, screenlife – крайне любопытное явление с точки зрения изучения феномена интерпассивности зрителя. Интерпассивность, по Славою Жижеку – это способ получения наслаждения посредством Другого [16]. Объяснить это на примере кино весьма несложно. К примеру, когда вы смотрите сериал с записанным закадровым смехом, вы так или иначе получаете удовольствие, независимо от того, было ли вам по-настоящему смешно. Другой пример – фильмы жарна экшен. Спасение планеты происходит на ваших глазах, но без вашего участия. Т.е., находясь в кинозале, вы с одной стороны ощущаете причастность к спасению, с другой – ничего для этого не делаете.

Суть нашего потенциального исследования в том, чтобы проследить, формируется ли интерпассивность при просмотре screenlife-фильмов, помогает ли в этом огромный экран кинотеатра или эффект может быть в разы сильнее, если следить за чужими десктопами со своего собственного? Такая работа потребует не только теоретических выкладок, но, вероятно, и эмпирического пути и будет сопряжена с целым рядом социально-философских категорий и теорий.

Список использованной литературы:

1. Бекмамбетов, Тимур, и др. Скринлайф: в поисках нового киноязыка. – Москва; Альпина Паблишер, 2021. – 20 – 110 с.
2. Рахимова, Кайша. Гибридные фильмы художественно-документального пространства: мokyumentари. Vosmerka, 19 декабря 2020, <http://vosmerka.kz/gibridnye-filmy-hudozhestvenno-dokumentalnogo-prostranstva-mokyumentari/>. Дата доступа 28 сентября 2024.
3. Горохов, Дмитрий. «Кино как зеркало трансформации приватности: попытка осмысления жанра screenlife». «Вестник науки», №6 (15) Т.3, 2019. – 224 с.
4. Кронгауз, Максим. «Screenlife в эпоху карантина». «Коммуникативные исследования», №4, Т.7, 2020, с. 735-744. DOI: 10.24147/2413- 6182.2020.7(4). – 741 с.
5. Божеева, Айбарша и др. «Текст как выразительное средство в современном кинематографе», Central Asian Journal of Art Studies, т. 6, № 2, 2021, с. 107–121. DOI: 10.47940/cajas.v6i2.387. – 113 с.
6. Таёжная, Алиса. «Америка, Любецки и тлен: из чего состоят фильмы Терренса Малика». «Афиша Daily», 16 ноября 2017, <https://daily.afisha.ru/cinema/7383-amerika-lyubecki-i-poeziya-iz-chego-sostoyat-filmy-terrensa-malika/>. Дата доступа 30 сентября 2024.

7. Dehesdin, Cécile. «Noah», le premier film qui comprend Internet, et nous avec. Slate, 18 septembre 2013, <https://www.slate.fr/culture/77862/noah-court-metrage-internet>. Accessed 30 septembre 2024.
8. Sondhi, Jason. «Noah», Short of the week, 12 september 2013, <https://www.shortoftheweek.com/2016/08/22/noah/>. Accessed 30 september 2024.
9. Степанов, Василий. «Дом у озера». Time Out. 1 августа 2006, <https://www.timeout.ru/msk/feature/235700>. Доступ 30 сентября 2024.
10. DeFoDujisik, Mark. Unfriended. Rogerebert.com, 17 april 2015, <https://www.rogerebert.com/reviews/unfriended-2015>. Accessed 30 september 2024.
11. Сергеев, Степан. The Hollywood reporter. 1 октября 2018, <https://www.filmpro.ru/materials/66716>. Доступ 30 сентября 2024.
12. Шимохин, Богдан. «Формат Screenlife vs. классическое кино». «Вестник ВГИК», Т. 13, №1, 2021, с. 37-44. DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK60391> – 38 с.
13. Чернов, Александр, и Мария Дворянова. «Скринлайф: авторская рефлексия в контексте проблематики медиакоммуникации эпохи web 2.0». «Вестник Костромского государственного университета», Т. 26, № 4, 2020, с. 187-193. DOI <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2020-26-4-187-193> А
14. Родионова, Мария. «Десктоп-фильм как художественная модель коммуникации в цифровой среде». «Культура и текст», №1 (36), 2019, с. 159-170.
15. Kenny, Glenn. «Profile». Rogerebert.com, 14 may 2021, <https://www.rogerebert.com/reviews/profile-movie-review-2021>. Accessed 30 september 2024.
16. Кудряшов, Иван. Интерпассивность. Краткое введение. Syg.ma, 21 июля 2021, <https://syg.ma/@insolarance-cult/intierpassivnost-kratkoie-vviedieniie>. Дата доступа 28 сентября 2024.

Ибраева Д.Ш.

Қазақ ұлттық өнер университеті,
Астана, Қазақстан.

Screenlife: Жаңа технология негізінде кино тілін қалыптастыру мәселелері

Аннотация. Бұл мақалада *screenlife* форматын заманауи киноәңгімелердегі авторлық концептуализациясы қарастырылады. Бұл бағытты жақтаушылар оны дербес кинотіл ретінде жиі атап өтсе де, мақалада бұл пікірге күмән келтіріледі. Автор *screenlife* форматын кешенді талдау жүргізеді, кинематографиялық дереккөздерге – сұхбаттарға, рецензияларға, теориялық мақалаларға – және әлеуметтік-гуманитарлық ғылымдардағы білімдерге сүйене отырып. *Screenlife* форматын құрайтын элементтерді, олардың көркемдік қолданысын және ерекше шығармашылық көріністі жеткізу мүмкіндігін қарастыра отырып, автор «*screenlife*» пен «кинотіл» ұғымдарының синоним емес екенін қорытындылайды. Сонымен қатар, мақалада *screenlife* форматын мойындалған кинематографиялық тілге айналдырудың мүмкін жолдары талқыланады, оның болашақтағы дамуы болжанады және *screenlife* форматын оның әлеуметті аудиториясымен байланыста арнайы әлеуметтік-мәдени зерттеу қажеттілігі туралы пікір білдіріледі.

Кілт сөздер: *screenlife*, кино, кино тілі, Тимур Бекмамбетов, формат.

Ibraeva D.Sh.

*Kazakh National University of Arts,
Astana, Kazakhstan.*

Screenlife: Challenges in Developing Film Language Based on New Technology

Abstract. *This article explores the author's conceptualization of the screenlife format in contemporary film narratives. Although proponents of this trend frequently assert its status as a distinct film language, this claim is contested within the article. The author conducts a comprehensive analysis of the screenlife format, drawing on various cinematographic sources – including interviews, reviews, and theoretical articles – and insights from related social and humanities disciplines. By examining the elements constituting the screenlife format, assessing their artistic application, and evaluating their potential to convey unique creative expressions, the author concludes that “screenlife” and “film language” are not synonymous. Additionally, the article discusses potential pathways for the screenlife format to evolve into a recognized cinematic language, projects its future development, and advocates for a dedicated sociocultural study of screenlife in conjunction with its potential audience.*

Keywords: *screenlife, cinema, film language, Timur Bekmambetov, format.*

References

1. Bekmambetov, Timur, et al. Screenlife: in search of a new movie language. - Moscow; Alpina Publishers, 2021. – 20. – 110 p.
2. Rakhimova, Kaisha. Hybrid films of art-documentary space: mocumentary. Vosmerka, December 19, 2020, <http://vosmerka.kz/gibridnye-filmy-hudozhestvenno-dokumentalnogo-prostranstva-mokyumentari/>. Access date September 28, 2024.
3. Gorokhov, Dmitry. “Cinema as a mirror of the transformation of privacy: an attempt to comprehend the screenlife genre.” “Vestnik nauki,” No. 6 (15) Vol. 3, 2019. – 224 p.
4. Krongauz, Maxim. “Screenlife in the era of quarantine”. “Communicative Studies,” No. 4, Vol. 7, 2020, pp. 735-744. DOI: 10.24147/2413- 6182.2020.7(4). - 741 p.
5. Bozheeva, Aybarsha, et al. “Tex as an expressive medium in contemporary cinema,” Central Asian Journal of Art Studies, vol. 6, № 2, 2021, c.107-121. DOI: 10.47940/cajas.v6i2.387. – 113 p.
6. Tayozhnaya, Alice. “America, Lubetzky, and decay: what Terrence Malick’s movies are made of”. “Afisha Daily,” November 16, 2017, <https://daily.afisha.ru/cinema/7383-amerika-lyubecki-i-poeziya-iz-chego-sostoyat-filmy-terrensa-malika/>. Accessed September 30, 2024.
7. Dehesdin, Cécile. “Noah, le premier film qui comprend Internet, et nous avec.” Slate, 18 septembre 2013, <https://www.slate.fr/culture/77862/noah-court-metrage-internet>. Accessed 30 septembre 2024.
8. Sondhi, Jason. “Noah,” Short of the week, 12 september 2013, <https://www.shortoftheweek.com/2016/08/22/noah/>. Accessed 30 september 2024.
9. Stepanov, Vasily. “The House by the Lake.” Time Out. August 1, 2006, <https://www.timeout.ru/msk/feature/235700>. Accessed September 30, 2024.
10. DeFoDujisik, Mark. Unfriended. Rogerebert.com, April 17, 2015, <https://www.rogerebert.com/reviews/unfriended-2015>. Accessed 30 september 2024.
11. Sergeenko, Stepan. The Hollywood reporter. October 1, 2018, <https://www.filmpro.ru/materials/66716>. Accessed September 30, 2024.

12. Shimokhin, Bogdan. "Screenlife format vs. classic cinema." "Vestnik VGIK", Vol. 13, No. 1, 2021, pp. 37-44. DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK60391> - 38 p.

13. Chernov, Alexander, and Maria Dvoryanova. "Screenlife: author's reflection in the context of the problems of media communication of the web 2.0 era." "Vestnik Kostroma State University", Vol. 26, No. 4, 2020, pp. 187-193. DOI <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2020-26-4-187-193> A

14. Rodionova, Maria. "Desktop film as an artistic model of communication in the digital environment." "Culture and Text," No. 1 (36), 2019, pp. 159-170.

15. Kenny, Glenn. "Profile." Rogerebert.com, 14 may 2021, <https://www.rogerebert.com/reviews/profile-movie-review-2021>. Accessed 30 september 2024.

16. Kudryashov, Ivan. Interpassivity. A brief introduction. Syg.ma, July 21, 2021, <https://syg.ma/@insolarance-cult/intierpassivnost-kratkoie-vviedienie>. Accessed September 28, 2024.

Сведения об авторе:

Ибраева Дайана Шегебаевна – Магистр изящных искусств (New York Film Academy). Старший преподаватель в Astana IT University, преподаватель в Казахском Национальном Университете Искусств.

Ibraeva Daiana Shegebayevna – Master of Fine Arts (New York Film Academy). Senior lecturer at Astana IT University, and lecturer at the Kazakh National University of Arts.

Ибраева Дайана Шегебаевна – Көркемөнер магистрі (New York Film Academy). Astana IT University-де аға оқытушы, Қазақ ұлттық өнер университетінде оқытушы.

Ақпарат

Композитор Сыдық Мұхамеджановқа арналған үлкен іс-шара

Биыл Қазақстан жұртшылығы атақты композитор, Қазақстан Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, КСРО Халық әртісі Сыдық Мұхамеджановтың (1924-1991) 100 жылдық мерейтойын атап өтуде. Осыған орай республика бойынша көптеген іс-шаралар, солардың ішінде концерттер, сахналық қойылымдар, конференциялар, дөңгелек үстелдер, көрмелер және тағы басқа жұмыстар ұйымдастырылуда. Сондай іс-шаралардың бірі – Қазақстан Республикасы Ғылым Академиясының М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтында өткен «Музикатану ғылымындағы белгілі тұлғалар» атты «Дөңгелек үстел». Бұл жиынның негізгі мақсаты «Сыдық Мұхамеджановтың шығармашылығы: уақыт еншісіндегі ғасырлар үні» атты жинақты жұртшылыққа таныстырып, тұсаукесерін өткізу болды.



Суретте: өнертану кандидаты А.Қазтуғанова, филология ғылымдарының докторы Г.Пірәлі, көрнекті жазушы, «Алаш» сыйлығының иегері С.Сматай, ҚР ҰҒА академигі, филология ғылымдарының докторы К.С.Матыжанов, көрнекті күйші, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының құрметті профессоры Ө.Хамзин, философия ғылымдарының докторы Г.Ф.Барлыбаева.

Аталған кітап белгілі композитордың есімін атап өтуге арналған мерейтойлық басылым ғана емес. Оны Қазақстан музыкатану саласына үлкен үлес қоса алатын маңызды энциклопедиялық еңбек деп есептеуге болады. Себебі, бұнда композитор туралы әр жылдарда жарық көрген материалдар барынша жинақталған. Кітап үш бөлімнен тұрады. Оның біріншісінде С.Мұхамеджановтың мерзімді басылымдарда жарық көрген мақалалары берілген. Екінші бөлімде композитордың шығармашылық ізденістері, жетістіктері, сондай-ақ, аға буын композиторлар мен музыкалық қоғам туралы пікірлері, тілшілерге берген сұхбаттары орын алған. Үшінші бөлімде С.Мұхамеджановтың өмірі мен шығармашылық жолына, жеке туындыларының көркемдік құндылығына қызығушылық танытқан жазушылар (М.Әлімбаев, С.Сматай, І.Жақанов), музыкатанушылар (М.Ахметова, Ж.Рсалдин, А.Кельберг және т.б.) және композиторлардың (Л.Хамиди, Е.Рахмадиев және т.б.) мақалалары берілген. Сонымен қатар, кейінгі буын зерттеушілердің де еңбектері жинаққа енгізіліп, жаңаша зерттеулердің нәтижелері баяндалған.

Кітапта берілген мұрағаттық фотосуреттер мен Сыдық Мұхамеджановтың музыкалық шығармаларынан алынған үлгілер басылымның құндылығын арта түседі. Полиграфиялық сапасы жағынан мерейтойлық басылым жоғары деңгейде орындалған.



Суретте: «Дөңгелек үстел» сәтінен.

«Дөңгелек үстелге» М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының бас директоры Кенжехан Матыжанов, атақты жазушы, композитор Ілия Жақанов, жазушысы, драматург Софы Сматай, Құрманғазы оркестрінің ардагері Өтепберген Хамзин, Әдебиет және өнер институтының музыкатану бөлімінің меңгерушісі Айнұр Қазтуғанова, Философия, саясаттану және дінтану институтының «Қазақ философиясы» секторының меңгерушісі Гаухар Барлыбаева, Меркі аудандық тарихи-өлкетану музейінің директоры Айдын Базилов, Қазақ ұлттық өнер университетінің профессорлары Дана Жұмабекова, Тойжан Егінбаева және сондай-ақ Қазақ ұлттық консерваториясы мен Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының оқытушылары қатысты.

«Сыдық Мұхамеджановтың шығармашылығы: уақыт еншісіндегі ғасырлар үні» атты кітапты құрастырушы және жауапты редакторлары А.Қ.Омарова, А.Ж.Қазтуғанова (Алматы, 2024. – 408 б. + 8 б. жапсырма).

Мазмұны

Әбдухалық Д.Ә., Рыскулов К.Т., Акпарова Г.Т.

Романс: истоки, развитие, анализ исполнительства в области эстрады 5

Әбдухалық Д.Ә., Рыскулов К.Т., Акпарова Г.Т.

Романс: бастауы, дамуы, эстрада саласындағы орындаушылықты талдау 13

Abdukhalik D., Ryskulov K., T., Akparova G. T.

Romance: Origins, Development, Analysis of Performance in the Field of Variety..... 14

Паламаржа А.Ю.

Проектная деятельность композиторов: академическое искусство XXI века 16

Паламаржа А.Ю.

Композиторлардың жобалық қызметі: XXI ғасырдағы академиялық өнер 23

Palamarzha A.Y.

Project activities of composers: academic art of the 21st century 24

Қазыбекова Ж.А., Сеилханов Р.М.,

Одноименные кюи через призму понятийного содержания «этимологии» 26

Қазыбекова Ж.А., Сеилханов Р.М.

Аттас күйлерді «этимология» ұғымының мазмұны аясында зерттеу (жеткізу)..... 32

Kazybekova Zh.A., Seilkhanov R.M.,

Homonymous kuis through the prism of the conceptual content of «etymology» 32

Таскынбаева Ж.Б.

Визуальные источники как свидетельства колониальной эпохи:

этика и интерпретация (на примере фотографий казахов

в собраниях МАЭ РАН и РЭМ) 34

Таскынбаева Ж.Б.

Отаршылдық дәуірдің айғағы ретінде көрнекті дереккөздер:

этика және интерпретация (Қазақтардың РҒА және РЭМ

жинақтарындағы фотосуреттері мысалында)..... 47

Taskynbayeva Zh.B.

Visual sources as evidence of the colonial era: ethics

and interpretation (based on the example

of photographs of the Kazakhs in the collections

of the MAE RAS and REM) 47

Темирхан Д.К.

Уход от реальности в кино: социализация в мире без любви..... 50

Темірхан Д.К.

Кинодағы шындықтан қашу: Махаббатсыз әлемдегі әлеуметтену..... 60

Temirkhan D.K.

Escape from Reality in cinema: Socialization in a World without Love 60

Ибраева Д.Ш.

Screenlife: проблемы формирования киноязыка на базе новой технологии 62

Ибраева Д.Ш.

Screenlife: Жаңа технология негізінде кино тілін қалыптастыру мәселелері..... 74

Ibraeva D.Sh.

Screenlife: Challenges in Developing Film Language Based on New Technology..... 75

Ақпарат

Шегебаев П.Ш.

Композитор Сыдық Мұхамеджановқа арналған іс-шара 76

Шегебаев П.Ш.

Мероприятие, посвященное композитору Сыдыку Мухамеджанову..... 76

Shegebayev P.Sh.

Event dedicated to composer Sydyk Mukhamedzhanov..... 76