

XI

ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ПРАКТИКАЛЫҚ
КОНФЕРЕНЦИЯ

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ

«ӨНЕР:
ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ БІЛІМ»

«ИСКУССТВО:
НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ»

Мақалалар жинағы

Сборник статей

**КҮЛӘШ БАЙСЕЙІТОВА АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ КУЛӘШ БАЙСЕЙІТОВОЙ
KULYASH BAYSEYITOVA KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS**

**ӨНЕР: ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ БІЛІМ
Халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдары
XI басылым**

**ИСКУССТВО: НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ
Материалы международной научно-практической конференции
Выпуск XI**

**ART: SCIENCE AND EDUCATION
Materials of the international scientific and practical conference
The 11th Edition**

Астана 2025

ӘОЖ78.01
КБЖ 85.31
М78

Құрастырушылар/ Редакторы-составители / Editors-Compilers

М.А. Останькович, Т.В. Харламова, К.А. Габдрашито́ва

Пікір жазғандар / Рецензенты / Reviewers

Ғ.Т. Ақпарова – өнертану кандидаты / кандидат искусствоведения

М.Ш. Мылтықбаева – өнертану кандидаты / кандидат искусствоведения

М78 Өнер: ғылым және білім: ғылыми және әдістемелік мақалалар жинағы.

Искусство: наука и образование: сборник научных и методических статей.

Arts: science and education: collection of scientific and methodical papers / Құраст.:

М.А. Останькович, Т.В. Харламова, К.А. Габдрашито́ва. – XI бас./вып. XI/ ed.11–Астана, 2025.– 710 б. –қазақша, орысша, ағылшынша.

Жинаққа өнер мен педагогиканың өзекті мәселелеріне арналған ғылыми және әдістемелік мақалалар енгізілген. Тақырыптық айдарлардың негізгі бағыттары: өнер – ғылыми таным нысаны, өнертану ғылымының заманауи әдіснамасы мен үрдістері, композиторлық мұра: дәстүр, зерттеу және интерпретация, ғылым мен өнердегі цифрлық технологиялар, мәдени мұра және ұлттық бірегейлік көркемдік білім беру жүйесінде, кинематографиялық мұра: қазақ бейнелерінің галереясы. Жинақ музыка саласындағы мамандарға, сондай-ақ, студенттерге, магистранттарға және педагогика, өнер тарихы мен мәдениетке қызығушылық танытушыларға арналған.

Ақпараттардың шынайылығына, деректемелерге берілген сілтемелерге мақалалардың авторлары жауап береді.

В сборник вошли научные и методические статьи, посвященные актуальным вопросам искусства и педагогики. Тематические рубрики представляют основные направления: искусство как объект научного познания, современные тенденции и методология искусствоведения, композиторское наследие: традиции, исследования, интерпретации, искусство и образование: формирование интеллектуального и креативного потенциала личности, цифровые технологии в науке и искусстве, культурное наследие и национальная идентичность в художественном образовании, кинематографическое наследие: галерея казахских образов. Сборник адресован специалистам в области педагогики, истории искусства и культуры.

За достоверность информации, за ссылки на цитируемые источники несут ответственность авторы статей.

The collection includes scholarly and methodological articles devoted to topical issues of art and pedagogy. The main directions are presented in thematic rubrics: art as an object of scientific knowledge, current trends and methodology Art history, composer's legacy: traditions, research, interpretations, art and education: the formation of intellectual and creative potential personalities, digital technologies in science and art, cultural heritage and national identity in art education, cinematic heritage: gallery kazakh images. This edition are addressed for specialists in pedagogy, history of art and culture.

Authors of papers are responsible for the accuracy of information and links to cited sources.

ӘОЖ78.01
КБЖ 85.31

ISBN 978-601-7458-53-9

© Останькович М.А., Харламова Т.В., Габдрашито́ва К.А., 2025

©РГУ «Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой», 2025

Өнер – ғылыми таным нысаны
Искусство как объект научного познания
Art as an object of scientific knowledge

Мир-Багирзаде Фарида Алтаевна	12
Ковровый мир Айдына Раджабова	
Nurana Namiq Rzazada	19
Modernist tendencies in azerbaijani tapestry art: a case study of Edham Yusubov's creative work	
Юсубов Фарадж Атхам оглы	24
Схожесть и различие ткацких техник в средневековом азербайджанском безворсовом ковре и в средневековой европейской шпалере	
Дәуренқызы Аяулым	28
Графикадағы әйел мифологиялық бейнелердің қарастырылу ерекшеліктері	
Әбейдолла Ақбота	33
Таңжарық жолдыұлы поэзиясындағы көркем образдардың кесіндемедегі символдық көріністері	
Ерболатұлы Бекұлан, Егинбаева Тойжан Жылкайдаровна	36
Мұсабаевтар әулетінің қазақстан вокалдық өнерінің дамуына қосқан үлесі	
Кереева Аруна Мерлановна	39
Ежелгі тас дәуірінің кезеңдеріндегі көркем шығармашылықтың заманауи бейнелеу өнеріндегі ғылыми-мәдени маңызы	
Зурначиди Ольга Юрьевна	45
Отражение японской материальной культуры в фильмах Хаяо Миядзаки	
Оптовка Елена Никитична	50
Эволюция айдентики Google: от статического логотипа к динамическому бренду	
Нурланов Арсен Нурланович	55
Особенности видов декорирования в традиционных казахских сундуках	
Аббасова Мехбара Тахир	59
Творческая практика арт-группы «Тасдиг» в контексте художественных процессов Азербайджана 1990-х годов	
Зеленая Раиса Васильевна	64
Сравнительный анализ стилей ювелирного искусства Жоржа Фуке и Рене Лалика	
Темірхан Жібек Ерланқызы	68
Фрагментарность и эклектика как проявление постмодернизма в искусстве	
Анарбек Адема Марковна	72
Энди Уорхол и эстетика потребления	
Бауыржан Диана Тельманқызы	76
Классификация и эволюция кукол	
Хамзина Айрис Айдаржановна	80
Триадический балет Оскара Шлеммера	
Рауанова Салтанат Сапарқызы	84
ДНК бренда: от внутреннего смысла к культурному наследию	
Салимжанова Камила Салимжановна	89
Художественное воплощение идеи связи времён и поколений в творчестве Салихитдина Айтбаева	
Жолданова Гулназ Алибекқызы	93
Современная флейтовая школа Казахстана: тенденции развития на примере творчества Бану Далишевой	

Тустикбаева Аружан Дулатовна	97
Тео ван Дусбург и голландская группа «Де стиль»	
Дюсенова Медина Артуровна	101
Эволюция традиционного китайского костюма: от Ханьфу до Ципао	
Тоқтарова Әдеміау Әлібекқызы	106
Бионические формы в архитектуре Антонио Гауди	
Галиева Анель Талаповна	109
Этика потребления и роль дизайна в эпоху масс-маркета	
Жумабекова Инкар Ерлановна	113
Визажист мамандығының мәні және оның қазіргі замандағы қажеттілігі	
Жақсыбекова Ақжарқын Алмасқызы	117
Влияние фильмов и медиа на потребление предметов материальной культуры	
Коптилеу Жұлдыз Туткабайқызы	120
Заманауи fashion индустриядағы табиғи аң терісін пайдаланудағы тренд VS анти-тренд: этикалық аспектілер	
Бекмурзина Амина Чингизовна	125
Культурное наследие и национальная идентичность в художественном образовании	
Қуаныш Белал Стамбекұлы, Егинбаева Тойжан Жылкайдаровна	128
Еркеғали Рахмадиевтің «Алпамыс» операсындағы жағымсыз кейіпкер ретіндегі Тайшық хан бейнесі	
Толешева Данисса Ахатовна	134
Стиль хай-тек в дизайне и архитектуре Казахстана	
Хабержан Дильназ Галымжанқызы, Сырбаева Алма Абилямжынқызы	140
ART Splash: Мәңгілік табалдырығы	
Қуандықов Нұрдаулет	148
Қазанғап – Кәдірәлі – Жұмабай күйшілер тізбегі негізінде ұстаз-шәкірт жүйесі	

Өнертану ғылымының заманауи әдіснамасы мен үрдістері
Современные тенденции и методология искусствоведения
Current trends and methodology Art history

Кулапина Ольга Ивановна	154
Основные положения авторской программы по курсу «Методология музыковедческого исследования»	
Еркинбекова Адина Келисқызы	158
Жұмысшы бейнесінің кескіндемедегі көрінісі	
Алиманова Мария Оспановна	163
Современные музеи искусства на примере Guggenheim Bilbao и Almaty Museum of Arts	
Бектемисова Сабрина Талгатбекқызы	169
Комикс как способ передачи ценностей через визуализации	
Бактияр Мадина Ергазықызы	174
Самовыражение молодежи через субкультуры	
Базарғалиева Асылжан Канатбековна	179
Баухаус и его влияние на современный графический дизайн	
Мұратқызы Меруерт	182
Актуальные проблемы и вызовы цифровым дизайнерам в современном мире	
Нурланова Медина Ерланқызы	188
Влияние теории поколений на дизайн	

Композиторлық мұра: дәстүр, зерттеу және интерпретация
Композиторское наследие: традиции, исследования, интерпретации
Composer's legacy: traditions, research, interpretations

Каримов Тимур Негметуллаевич	194
Пабло де Сарасате «Баскское каприччио» (исполнительский анализ)	
Далишева Бану Дукеевна	198
Новый взгляд на произведения И. С. Баха для флейты	
Алимбек Қарақат, Қарекенова Дилара Талғатқызы	204
Қазақ хор музыкасындағы Абай Құнанбайұлының «Көзімнің қарасы» әні (В.Соколов, Б.Демеуов, Ғ.Берекешев өңдеулері мысалында)	
Есімқұл Інжумаржан, Қарекенова Дилара Талғатқызы	209
Қазақ хор музыкасындағы Ақан сері әндері (Е.Брусиловский, С.Мұхамеджанов және Б.Демеуов өңдеулері мысалында)	
Сағымбек Аяжан, Қарекенова Дилара Талғатқызы	217
В.А.Моцарттың «Реквием» туындысы Қазақ ұлттық өнер университетінің Орган залы сахнасында (құрылымдық және орындаушылық талдау)	
Тұрсын Тұмар, Қарекенова Дилара Талғатқызы	221
М.Сағатовтың хор өңдеу ерекшеліктері («Шилі өзен», «Той бастар» және «Домбыраға қол соқпа» шығармалары мысалында)	
Нұрсұлтан А.Е.	226
Қазанғап Тілепбергенұлы «Әлима қыз», атты әні күйі тарихи-этнографиялық негізі мен көркемдік ерекшелігі	
Токмурзиева Динара Каирбекқызы	232
Фортепианные циклы казахстанских композиторов: генезис и основные этапы развития	
Аубакирова Дильназ Аркатқызы, Сметова Алмагуль Амантаевна	241
Астана композиторларының қазіргі заманғы вокалдық-хорлық білім беру контексіндегі шығармашылығы	
Какиева Айнұр Қабылқаирқызы, Мукашева Асель Оразқызы	246
Региональная музыкальная культура как фактор формирования национального самосознания студентов: опыт Восточного Казахстана	
Мусаходжаева Сауле Карасаевна	249
«Биржан и Сара» М.Түлебаева в постановке театра «Астана Опера» (2018 г.)	
Тоқтаған Айтолқын Айтжанқызы	254
Талдау – терең түсінуге бастайтын жол: И. И. Земцовский идеялары аясындағы қазақ күйін интерпретациялық талдау	

**Өнер және білім: тұлғаның интеллектуалдық және шығармашылық әлеуетін
қалыптастыру**

**Искусство и образование: формирование интеллектуального и креативного потенциала
личности**

Art and education: the formation of intellectual and creative potential personalities

Жұманова Елжана Қалқақызы	259
Совершенствование процесса обучения ритмическому сольфеджио в ДМШ и ДШИ	
Латышова Лариса Викторовна	263
Планирование и конструирование урока фортепиано на нейропедагогической основе	
Иванова Ирина Константиновна	271
Подходы к корректровке ошибок в игре пианиста во время ансамблевой работы с солистом в рамках концертмейстерской подготовки в музыкальном колледже	

Жуманова Ляззат Алпысбаевна	274
Ритмическое сольфеджио в формировании сценической выразительности	
Жуманова Рена Клышевна	280
Интегративный подход к освоению традиционной казахской музыки в цикле музыкально-теоретических дисциплин	
Каминская Ольга Михайловна	285
Фортепианный ансамбль в современном музыкальном образовании.	
Педагогические аспекты. Методы восприятия исполнительских задач	
Мұратқызы Салтанат, Бекмолдинов Нартай Сагмбекулы	289
Қазақстанның вокалдық мектебі: Майра Мұхамедқызының орындаушылық стилі мысалында	
Абайұлы Абылайхан, Бекмолдинов Нартай Сагмбекулы	293
Қазақстандағы баян аккордеон өнерінің эстрада джаз бағытында дамуы	
Михайлова Светлана Николаевна, Карлыбаев Мурат Сагынғалиевич	297
Современные подходы к формированию физической культуры у студентов	
Ким Ольга Леонидовна, Шанкибаева А.Б.	302
Новаторские поиски в хореографической педагогике XIX-XX вв.	
Константинова Арина Олеговна, Кулапина Ольга Ивановна	308
Методика работы над ладовым интонированием по системе С.Е. Максимова (на материале книги «Певческий строй»)	
Нурымбетов Еркін Шаяхметович	313
Қазақ оркестрін басқарудағы дирижерлік өнердің ерекшеліктері	
Арутюнян Елена Генриховна	318
Специфика подготовки будущих специалистов в области фортепианной педагогики (на примере авторской учебной программы по дисциплине «педагогическая практика»)	
Бижанова Үлмекен Амирбекқызы, Рымбай Шынболат Саятулы, Щерботаева Наргиза Джумабековна	322
Формирование интеллектуального потенциала личности детей средствами музыкального искусства	
Сәбиқова Алия Амантаевна	327
Фортепиано сабағында оқушылардың орындаушылық қабілеттерін дамыту	
Қурманбеков Ернур Асқарұлы, Щерботаева Наргиза Джумабековна	331
Применение метода демонстрации на уроках музыки в 5-6 классах как инструмент долгосрочного запоминания учебного материала	
Карташова Татьяна Викторовна, Карташов Виктор Дмитриевич	336
Система обучения музыкантов в Южной и Юго-восточной Азии	
Glinka Lyubov Stepanovna	346
Enhancing Motivation and Sight-Reading Skills in General Piano Students	
Дадырова Асель Алибековна	349
Новаторские методы преподавания для художественного образования в университете искусств на примере художественного факультета	
Талғат Нұрсәуле Жанболатқызы	353
Сән нарығының дамуына тұтынушы сұранысының әсері	
Жунусов Серик Казыркенович	361
Креативное партнёрство: опыт взаимодействия Казахской национальной академии хореографии и студий LA Dance Complex	
Искендірова Молина Аликқызы	366
Развитие эмоциональной отзывчивости студентов через образы казахской народной музыки	
Нурымбетова Жамила Игиликовна	369
Білімгерлерге мәдени құндылық бағдарын қалыптастырудың жолдары	

Радина Ольга Вячеславовна	374
Интерактивные игры и цифровые технологии в предмете музыкальная литература.	
Практическое применение	

Ғылым мен өнердегі цифрлық технологиялар
Цифровые технологии в науке и искусстве
Digital technologies in science and art

Таминдарова Лина Тагировна	380
Применение искусственного интеллекта в кино, телевидении и медиа	
Чуженова Камила Данияровна	387
Влияние искусственного интеллекта на современный кинематограф	
Нурбаева Карлығаш Максатовна	392
ИИ-ведущие и их влияние на медиапрофессии	
Малиева Сауле Жасулановна	397
Тенденции современной анимации и их влияние на поколение Z	
Айтбай Әмина Болатқызы	402
Семиотика цвета, знаков и форм в графическом дизайне	
Аймухаметова Елдана	407
Феномен японской анимации: анализ культурных и коммерческих аспектов для развития казахстанской анимации	
Ильясова Айгуль Сатылгановна	414
Цифрлық технологиялар ғылым мен өнердегі тоғысы: трансформация және жаңа парадигмалар	
Асқарұлы Асанали	418
Веб-сериалы как форма экранного нарратива: сущность, жанровые особенности и трансформация повествовательных стратегий в цифровую эпоху	
Түлегенова Гүлсум Алибековна	424
Искусственный актёр	
Кожасова Ляззат Билаловна	428
Оқу үрдісінде және өндірістік тәжірибеде анимация түрлерін дұрыс жіктеудің маңыздылығы	
Шерязова Сабина Ерболовна	433
Влияние мем-культуры на современный дизайн	
Омарбекова Гүлсана Аскаровна	437
Графические программы, как инструментальный дизайнеров: сравнительный анализ	
Айтбай Назерке Арманқызы	440
Трансформация казахского орнамента в цифровую эпоху	
Саруарова Диляра Бахытжановна	443
Дизайн саласына жасанды интеллекттің әсері: мүмкіндіктер, қауіптер және болашақ даму бағыттары	
Аширбек Нурила Еркинбайқызы	447
Театр вне формы	
Смаилова Инна Тлековна, Утекешева Алма Каратаевна, Арман Каиржан	451
Видеоподкаст как инструмент исследования современных тенденций казахского кинематографа: кейс проекта «Vision 25»	
Ашыкбаева Мадина Болатовна	457
Дизайнер будущего: как генеративные нейросети и 3D-платформы формируют новое творческое мышление	
Сарсенбаева Софья Ерболовна	460
Нейросети как инструмент в дизайне: креативность или симуляция?	

Мәдени мұра және ұлттық бірегейлік көркемдік білім беру жүйесінде
Культурное наследие и национальная идентичность в художественном образовании
Cultural heritage and national identity in art education

Минбаева Гаухар Ондасыновна	472
Көшпелі мәдениеттегі мергендік өнер және садақшылар костюмі	
Дауренбек Жайна Бабырқызы, Жукенова Ж.Д.	478
Отображение казахского текстиля в работах казахстанских художников 1980 г.	
Ансемет Мадина Асылбекқызы	486
Баухаус и творчество Ханнеса Майера	
Байгелова Амина Арстановна	489
Когда свобода продавалась в упаковке: реклама послевоенного периода	
Түлегенова Арайлым Русланқызы	495
Барокко және рококо стильдері: салыстырмалы талдау	
Назарбаева Аружан Ерболатқызы	497
Национальные мотивы в современном дизайне интерьера	
Янтай Айли Ламзаровна	500
Вклад женщин дизайнеров в мировую моду	
Бондаренко Сабина Руслановна	504
Экранизация комиксов в производстве Marvel Studios	
Избасар Аружан Шариқызы	506
Казахские национальные орнаменты в прошлом и настоящем	
Рейслер Эмилия Евгеньевна	510
Эволюция украшений Египта от XXVIII до современности	
Шолденбергенова Жансая Бекболатовна	515
Целинный заманауи өнер орталығының жобасы: алғашқы және қазіргі бейнесі	
Кабденова Меруерт Айтжанқызы	519
Уильям Моррис: От ремесла к искусству - принципы художественного труда	
Жақсылық Аружан Жалелқызы	523
Дизайнерская деятельность школы Глазго	
Карен Алима Касенқызы	526
Франкфуртская кухня, как революция в дизайне интерьера	
Насипкалиева Сабина Сағатовна	528
Уникальный архитектурный стиль эпохи модерна Антонио Гауди	
Цой Аида Владленовна	531
Творчество Ласло Мохой-Надь	
Құлмбет Жұлдыз Қайратқызы	535
Баухауз Мектебінің дизайн саласындағы үлесі	
Жуман Аруна Нурланқызы	538
Вклад Марианны Брандт в промышленном дизайне	
Маусымбаева Альзара Ерлановна	541
Эволюция развития стула	
Жайкбаева Миллена	545
Сальвадор Дали и сюрреализм	
Журик Милана Викторовна	549
Модерн в архитектуре Виктора Орта	
Ташибаева Самира	555
Особенности дизайна США	
Бурибаева Аяжан Жанбатыровна	560
Японский подход к дизайну: философия ваби-саби	
Данебек Әнел Әділқызы	565

Развитие этностиля в Центральной Азии	
Ноянова Айша Жанботақызы	569
Шрифттің даму тарихы	
Мукенова Аружан Бейбитовна	573
Қазақ мәдениетіндегі дәстүрлі ою-өрнектің семантикасы	
Шонова Адель Азаматовна	576
Дизайн интерьера Версальского дворца: стиль и декор	
Гау Инна Владимировна	582
Новаторство в дизайне интерьера и мебели школы Глазго	
Байконуров Эрик Сарсембаевич	588
Уильям Моррис и его вклад в развитие искусства и ремесел	
Жүсіп Дарига	592
Проект Франкфуртской кухни	
Абубакирова Диана Евгеньевна	596
Эволюция интерьера в Казахстане: от советского модернизма к современной идентичности	
Толеугалиева Малика Мейрамовна	599
Қазақ маталарының көне атауларын жаңғырту мәселесі	
Атаголла Саяна Аманжолқызы, Солтанбаева Г. Ш.	607
Корсет в современной вечерней моде	
Оразова Сымбат Бақытқалиқызы, Сагиев Бауржан Темирланович	611
Сак патшайымы Томирис: Батыс пен Түркі әлеміндегі бейнесінің айырмашылықтары	
Сабиржанова Сабина	615
Творчество Людвиг Мис ван дер Роэ	
Дарибаева Любовь Михайловна	619
Значение этно-фольклорных и этно-рок групп в формировании национальной идентичности в художественном образовании: примеры «Туран» и «Улытау»	
Алдажуманова Аружан Ерлановна	621
Мария Антуанетта и её влияние на моду XVIII века	
Өтегали Алпамыс Әлібекұлы	636
Туризм индустриясы аясында отандық кәдесый бұйымдарының дизайн саласын дамыту мәселесі	

Кинематографиялық мұра: қазақ бейнелерінің галереясы
Кинематографическое наследие: галерея казахских образов
Cinematic heritage: gallery kazakh images

Кындыбаева Айжан Ануарқызы	640
Проблематика семейного конфликта как способ авторского высказывания в современном казахстанском кино (на материале фильмов Айжан Касымбек)	
Нурмухамбетов Адиль Ерланович	647
Осязаемая атмосфера дыхания в новой эстетике казахских неигровых фильмов	
Акитова Меруерт Сәкенқызы, Смаилова Инна Тлековна	651
Применение повествовательного приёма «нарративный протез» в казахском кино об особом герое	
Ахмади Абдуреим, Смаилова Инна Тлековна	656
Режиссёрские приёмы Абдуллы Карсакбаева в раскрытии темы взросления в фильме «Меня зовут Кожа»	
Амангельдиева Жұлдызай Мухтарқызы, Кабиева Тұрсынгул Қойшыбайқызы	662
Репрезентация женских образов в современном казахстанском кинематографе через призму социального контекста	
Кенес Нуржайна Еркебуланқызы	667

Репрезентация образа актрис в изобразительном искусстве Казахстана Кирушев Андрей Дмитриевич	674
О национальном на национальном в картине «Ауру» Аспандиярқызы Гаухар	679
Вопросы эстетики и визуального мышления в современной операторской практике Казахстана Төлжанова Ақбөбек Нұрбаулықызы, Қабиева Тұрсынгул Қойшыбайқызы	687
Қазақ киносындағы төл мәдениетінің шынайылық мәселесі Айткенова Рабига Ренатовна	694
Женские образы в популярных казахстанских коммерческих фильмах 2010-2025 годах: между стереотипами и запросами Сапарғалиева Рахима Асхатовна	700
Бүгінгі отандық жастар киносындағы әлеуметтік мәселелер көрінісі Габдрашитова Камила Алимжановна	705
Архетип Абая в фильмах казахского кинематографа	



Өнер – ғылыми таным нысаны

Искусство как объект научного познания

Art as an object of scientific knowledge



Мир-Багирзаде Фарида Алтаевна
Доцент, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник
отдела «Изобразительные, декоративно-прикладные искусства и
геральдика» Института Архитектуры и Искусства
Национальной Академии Наук Азербайджана
Азербайджан, Баку
farida.mirbagirzade@bk.ru

Ковровый мир Айдына Раджабова

Аннотация: В данной статье автор изучила творческое наследие ковров народного художника Азербайджана Айдына Раджабова, которые поражают своей неординарностью в решении сюжетов композиции. Преемственность поколений, традиции, перенятые у своего учителя народного художника Азербайджана Лятифа Керимова. Тема фольклора и хорошие знания по истории орнамента регионов Азербайджана проходят красной нитью в его коврах. Восточный колорит ковров, который угадывается во многих коврах, так же присущ и к коврам художника. Сюжеты в композициях ковров художника решены в соответствии традиций, навыков умения в профессиональном творческом пути Айдына Раджабова.

Ключевые слова: композиция ковров, сюжет раппорта, ворсовая поверхность, растительные орнаменты, геометрический узор, традиции и преемственность, узоры, широкая и узкая кайма ковра, плотность узлов ковра.

Айдын Мамед оглу Раджабов родился в 1944 году в Баку. В 1966 году окончил Художественное училище имени А.Азимзаде. В 1966 году поступил на художественный факультет Азербайджанского государственного института искусств имени М. Алиева и окончил его в 1972 году. В 1975 году стал членом Союза художников Азербайджана. Участвовал в международных и республиканских выставках. Ковры Айдына Раджабова находятся в частных коллекциях Германии, Норвегии и России.

Он учился в Азербайджанском государственном институте культуры и искусств имени М.Алиева, где ему преподавал народный художник Азербайджана Лятиф Керимов. Его любовь к творчеству связана с Азербайджанскими коврами. Художник считает, что это богатое национальное наследие – неисчерпаемый источник для всех, кто изучает это ковровое искусство. В отличие от изобразительного искусства, в ковроткачестве художнику сложно создать свой собственный стиль. Однако Айдын Раджабов, чьё творчество прошло через разные этапы, сумел достичь этого и определить свой путь. Создавая свои первые ковры, художник, опираясь на образцы древнего искусства, выносил в центр композиции простые геометрические узоры, придавая им особую привлекательность и глубокий смысл.

Путь к мечте художника был довольно долгим. Окончив художественную школу, он хотел изучать архитектуру, но, проучившись год в соответствующем вузе, понял, что его призвание – в другой области. Однако художник успешно

применял свой врожденный талант к построению пространства в создаваемых им ковровых композициях, которые порой выделялись на фоне классических народных образцов. Позже он поступил на факультет живописи, и здесь молодой художник уже выбрал ковровое искусство. Один из его учителей, гениальный Лятиф Керимов, помог ему в этом выборе. Он всегда умел пробудить в своих учениках интерес к предмету, которому учил. Именно благодаря Лятифу Керимову Айдын Раджабов постигает совершенную систему орнаментального построения Азербайджанских ковров, их философию и семиотическую глубину.

За десятилетия своей деятельности в искусстве ковроткачества он создал множество эскизов ворсовых и безворсовых ковров. В некоторых созданных им коврах с сюжетами прослеживается влияние средневековой Азербайджанской миниатюры, а в другие ковры отличаются геометрической стилизацией.

Художник, прекрасно знающий орнаментальную композицию и технологию Азербайджанских ковров, сумел найти оптимальные варианты узоров, элементов и изобразительных мотивов, чтобы создав их в пространстве небольшого дома, поместить их в обширное архитектурное пространство таким образом, чтобы даже небольшие по размеру ковры могли качественно участвовать в синтезе архитектуры с другими видами искусства, что является одним из основных художественных направлений второй половины XX – XXI века. В коврах, используемых в художественном оформлении интерьера, А.Раджабов использует такие сюжеты и мотивы, которые не только гармонично вписываются в архитектурную среду, но и в очередной раз подтверждают её монументальность. Среди таких работ ковры: «Агаджлы», «Симург», «Дурат», «Всадник Дервиш» и др. Эти ковры А.Раджабова не только демонстрируют талант художника-графика, но и свидетельствуют о его близости к национальной традиции. Новые выразительные средства художника приближают его ковры к искусству гобелена, представляющего собой синтез графической живописи, скульптуры и текстильного искусства, ставший возможным благодаря индивидуальным творческим поискам и широкой фантазии художника.

Например, ковёр «Извозчик» (Рис.1), возникший в результате плодотворных поисков художника, представляет собой прекрасный пример как в рисунках, так и в общем сюжетном тексте композиции.

Восточная миниатюра «Таку-уд-дин и астрономы в обсерватории» XVI века послужила основным источником идеи для создания тканого ковра «Астрономы» (Рис.2). Её можно считать одной из жемчужин школы миниатюры Османских туркмен. Изображение фрагмента, не столь заметного среди изображений миниатюры, на ковровом изделии большого размера, свидетельствует о том, что турки-мусульмане были обладателями великих открытий и изобретений в области астрономии.

Ковёр «Инжир» (Рис.3) создан ассоциативно по структуре древесной композиции. Неслучайно композиция названа «Инжир». Главной деталью сюжета, напоминающей Апшеронские мотивы, является священный инжир.

Всемилолюбивый и Прощающий Аллах говорит нам в Священном Коране, что инжир – одно из священных деревьев рая. Инжир, любящий тёплый, умеренный климат, – мудрое дерево, плодоносящее дважды в год и достигающее

столетнего возраста. Изображение инжира на ковре – это не только красота жаркого Апшерона, но и святость этой земли.

Среди композиций классических школ Азербайджанского ковроткачества, знаменитая Карабахская ковровая композиция «Конь, собака» послужила основным образцом для создания ковра «Дур Ат или конь (Пегас)» (Рис.4). Тема крылатого коня, используемая с древнейших времён, продолжает существовать и в наше время, являясь источником высокого эстетического наслаждения, сохраняя при этом свою философскую ценность.

Название ковра «Белый верблюд, несущий солнце» (Рис.5) выбрано не случайно. Образ белого верблюда пророка Мухаммада-Мустафы составляет основу композиции этого ковра. Белый верблюд, несущий пророка Мухаммада, озаряющий человечество своим светом, подобно солнцу, нашло своё место в этом ковровом произведении как сакральный символ. С древних времён образ верблюда нёс различные символические значения. Образ верблюда (как символ выносливости, каравана жизни и путника долгого пути) несёт в себе различные философские символические оттенки. Отдельно образ белого верблюда характеризуется как символ высоты, радости, приносимой чистотой, и смерти, ведущей в рай.

«Жертвенный баран» (Рис.6) ковровая композиция, посвящённая празднику Курбан-байрам. Сюжетом композиции является жертвенный баран, посланный Аллахом Милостивым, когда пророк Ибрагим и его сын, пророк Исмаил, был принесён в жертву на пути Аллаха. Благодаря посланному барану Аллах спас пророка Исмаила от заклания. Декоративные элементы и узоры, изображённые в композиции, были даны для того, чтобы помочь более полному и осмысленному пониманию ковра. Стилизованное изображение барана, как символа солнца, широко использовалось в ковровом искусстве в качестве символа ковра.

Ковёр «Старик-земледелец» (Рис.7) относится к числу сюжетных ковров художника. Композиция его, состоящая преимущественно из срединного поля и нетрадиционных бордюрных полос, относится к типу ковров со сложной декоративной тематикой и цветовым решением. Он соткан в стилизованной манере вокруг основной идеи образа старика, изображённого на среднем поле сгорбившимся и окружающих его абстрактных элементов. Тяжёлый труд «Старика-земледельца» в весеннюю пору находит своё воплощение в языке цвета ковра.

Ковёр художника А.Раджабова «Мировое древо или Миндальное дерево» (Рис.8). В Азербайджанском ковровом искусстве встречаются композиции на тему «Мирового древа» в различных формах: геометрических, растительных или сюжетных. В целом, каждая из традиционных школ ковра имеет свои собственные композиции «Мирового древа» или «дерева». Однако редко удаётся создать композицию «Мирового древа», основанную на определённом методе и продуманной структуре семантических элементов. Интересная суть семантических элементов в ковре основана на симметрии, напоминающей метафизическую мысль и опыт традиции тюркизма.

Ковёр ткача «Девушка-весна» (Рис.9). Приход весны – это не только пробуждение, но и обновление мысли, и пробуждение любви к жизни в человеке. Тема была раскрыта и соткана с этой задумкой. Композиция построена на замкнутом сюжете и окружена каймой, украшенной растительными элементами.

В центре среднего поля изображенный на ковре бутон, раскрывающийся среди опавших лепестков, символизирует пробуждение, а символический бубен, который держит девушка-весна, символизирует пробуждение. Белый цвет земли символизирует чистоту и ясность, а изображение девушки-весны среди светло-розовых и зеленых листьев – цветочное средство, прославляющее любовь.

Ковёр «Сувенир Азербайджана» (Рис.10), сотканный в форме многоугольника, представляет собой композицию, образованную взаимосвязью различных геометрических узоров. Эта взаимосвязь обусловлена, главным образом, замкнутостью композиции. Благодаря большому объёму основной каймы, середину удаётся сохранить почти гладкой. Структура плетения ковра не нарушает его композиционного построения.

Замкнутая сюжетная композиция ковра без каймы «Симург» (Рис 11). Среднее поле, состоящее из геометрических элементов и узоров, в основном подчёркивает композиционную идею ковра со стилизованной декоративной формой птицы Симург. Известная как очень древняя, легендарная и мифологическая птица «Симург» создала уникальный философский образ мышления в ковровом искусстве и продолжает жить в творчестве художников современной эпохи. Птица Симург имеет различные символические значения. Известная в основном как птица спасения, Симург заняла уникальное место в различных идеологических произведениях искусства, символизируя добро, защиту и скорость. В этом ковре «Симург» она рассматривается как птица спасения, подход к которой специфичен для структуры композиции, изображённой и сотканной в необычной стилизованной форме.

Композиция ковра «Мужчины-собеседники» (Рис.11) основана на Апшеронских мотивах. Её структура напоминает композицию ковра «Всадник Дервиш». Основную тему ковра составляет срединное поле, на котором изображены двое беседующих мужчин на широком поле, рельеф которого изображен светло-кремовым цветом и служит своего рода средством выражения основной сути ковра. Теплые цвета, где они сидят, а также изображение гранатов – длинных и зелёных листьев в верхней части срединного поля – неслучайны. Позы мужчин за беседой от упорного труда и изобилия, воплощает их в символических образах, их преданности Богу, земле и родине, внося ясность в композицию ковра.

Со времён Средневековья «човган», одна из красивейших игр Древнего Востока, занимает почти исключительное место в изобразительном искусстве. Эта тема, которая в XV-XVI веках в основном использовалась в миниатюрах, в ковровых изделиях использовалась редко. Эта игра, принадлежащая храбрым и бесстрашным людям, изначально предназначалась для военных упражнений, а позднее утвердилась и прославилась как игра. Средняя часть ковра «Принц, играющий на човгане» (Игра в поло) (Рис.12) состоит из двух частей: основной и каймовой. На основной части изображён принц, играющий на човгане, а

каймовая часть украшена декоративными узорами, соответствующими элементам ковровой школы «Гянджа-Газах». Цветовая гармония разработана с использованием оттенков, специфичных для требований композиции: здесь ашугский зеленый, кремовый, тёмно-синий и красный цвета дополняют друг друга цветовой гармонией каймовой полосы.

Таким образом, искусство Азербайджанского ковроткачества имеет глубокие корни и богатые традиции. Хотя точная дата создания этого древнего культурного наследия неизвестна, оно передавалось из поколения в поколение на протяжении тысячелетий, сохраняясь и развиваясь. Наши предки ткали на коврах различные узоры, чтобы защитить себя от жары и холода, и связывали своё художественное мышление с природными явлениями. Позже они зашифровали в орнаментах космогоническое, сакральное и мифическое мышление народа, обогатив их сложными семантическими тайнами, что можно найти в коврах современного народного художника Азербайджана Айдына Раджабова.



Рис.1. Ковёр «Извозчик». 2020

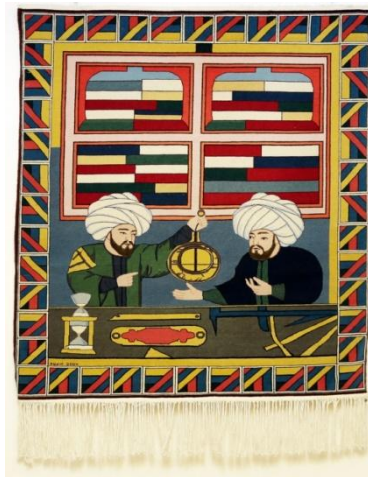


Рис.2. Ковёр «Астрономы». 2020



Рис.3. Ковёр «Инжир». 2020



Рис.4. Ковёр «Дур Ат или конь (Пегас).2020



Рис.5. Ковёр «Белый верблюд, несущий солнце». 2021

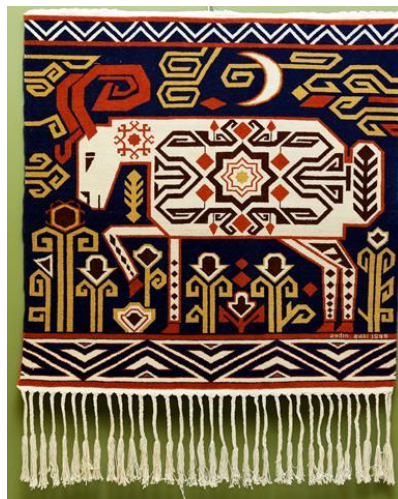


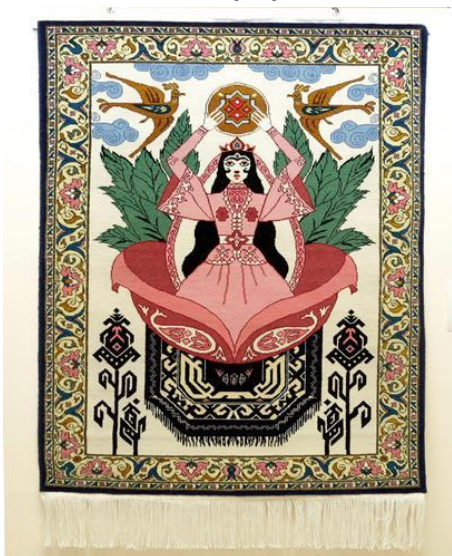
Рис.6. Ковёр «Жертвенный баран». 2021



Рис.7. Ковёр «Старик-земледелец». 2020



Рис.8 Ковёр «Мировое дерево или миндальное дерево». 2021



Ри.9. Ковёр «Девушка-весна». 2021



Рис.10. Ковёр «Сувенир Азербайджана». 2021



Рис.11. Ковёр «Мужчины-собеседники». 2021.

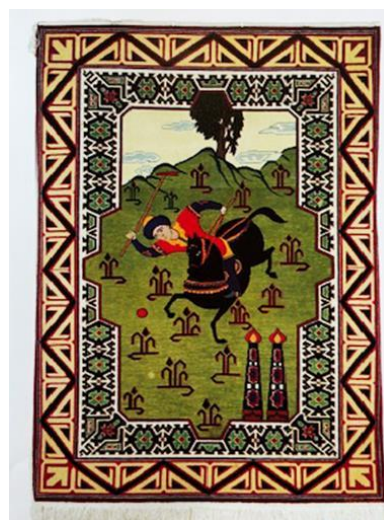


Рис.12. Ковёр «Принц, играющий на човгане». 2021.

Список литературы

1. Аббасова Ф. Узоры жизни. Юбилейная выставка народного художника Айдына Раджабова. Бакинский рабочий – 2024. – 23 апреля, №70. – С.8. Режим доступа: <https://anl.az/down/meqale/bakrabochiy/2024/aprel/889754.htm>
2. Баннаева Н. Без права на ошибку ни в линии, ни в цвете. Свой юбилей известный художник по коврам Айдын Раджабов отметил персональной выставкой. Азербайджанские известия. – 2014.- 11 июня. С.4. Режим доступа: <https://www.anl.az/down/meqale/azerizv/2014/iyun/376290.htm>
3. «Будущее традиций»: Айдын Раджабов представил на выставке новые ковры. Электронная газета «Зеркало». 25 мая 2019 года. Режим доступа: <https://m.zerkalo.az/budushhee-traditsij-ajdyn-radzhabov-predstavil-na-vystavke-novye-kovry/>
4. Выставка Айдына Раджабова в Азербайджанском музее ковра. Режим доступа: <https://azcarpetmuseum.az/ru/single/743>
5. Раджабов Айдын Мухаммед-ага (Мамедага) оглы. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Раджабов_Айдын_Мамедага_оглы

Nurana Namiq Rzazada
Azerbaijan University of Culture and Arts
Phd candidate
Azerbaijan
0000-0002-2953-065X
nuna_fva@mail.com

**Modernist Tendencies in Azerbaijani Tapestry Art:
a Case Study of Edham Yusubov's Creative Work**

Abstract: Since the second half of the 20th century, Azerbaijani tapestry art has entered a new stage of development, where the synthesis of national traditions with modern artistic searches became prominent. The creative work of Adham Yusubov represents a vivid example of this process. In his works, the artist expanded the aesthetic potential of tapestry techniques, introducing a modernist vision of color, form, and texture. His compositions such as "Laborious Caspian", "Latvian Landscape", "Still Life", and "Landscape" combine national ornamental motifs with abstract artistic methods, forming a new phase in the development of Azerbaijani decorative-applied art. The analysis of Yusubov's creativity demonstrates that by merging traditional carpet motifs with contemporary artistic concepts, he enriched tapestry art both functionally and philosophically.

Keywords: Tapestry, Adham Yusubov, decorative-applied art, modernism, composition, texture.

Рзазаде Нурана Намиг
Докторант
Азербайджанский университет культуры и искусств
Азербайджан, Баку
nuna_fva@mail.com

**Тенденции модернизма в азербайджанском искусстве
гобелена: на примере творчества Эдхэма Юсубова**

Аннотация: Азербайджанское искусство гобелена со второй половины XX века вступило в новый этап своего развития, где на первый план вышел синтез национальных традиций и современных художественных поисков. Творчество Эдхэма Юсубова является ярким примером этого процесса. Художник расширил эстетические возможности гобеленовой техники, привнес в неё модернистское видение цвета, формы и фактуры. Его композиции, такие как «Трудовой Каспий», «Латвийский пейзаж», «Натюрморт» и «Пейзаж», объединяют элементы национального орнамента и абстрактные формы выражения, формируя новое направление в развитии азербайджанского декоративно-прикладного искусства. Анализ творчества Юсубова показывает, что, сочетая традиционные мотивы ковроткачества с современными эстетическими

концепциями, он обогатил искусство гобелена как функционально, так и философски.

Ключевые слова: гобелен, Эдхам Юсубов, декоративно-прикладное искусство, модернизм, композиция, фактура.

Introduction.

The art of tapestry represents one of the significant branches of decorative and applied arts, having progressed from ancient times to the present day. “The earliest tapestry samples date back to the period of ancient Greeks and Romans” [5, 115]. In those early eras, carpets and tapestries were primarily produced for the wealthy elite, functioning simultaneously as a symbol of prestige and as a household item. Beyond reflecting the artistic taste of their time, these works possessed practical value, serving functional purposes within everyday life.

“During the 11th–12th centuries, particularly in Western Europe, tapestry art entered a new phase of development” [4, 24]. Carpets and tapestries gradually began to replace mural paintings in palace interiors. These textile works were used mainly to decorate the residences of royalty and nobility, while also functioning as thermal insulation in colder climates. Hence, tapestry art evolved from a purely aesthetic form into an object of both visual beauty and domestic necessity.

“Decorative and applied art in Azerbaijan has historically developed as a valuable cultural heritage, reflecting the aesthetic taste and creative spirit of the nation. While carpet weaving is considered one of its finest expressions, numerous artistic gems have also emerged in other related fields” [3, 65]. Alongside decorative-applied art, the field of fine arts in Azerbaijan has experienced a flourishing period, giving rise to a generation of prominent and gifted artists.

Among these creative figures, A. Yusubov holds a distinguished place. Yusubov is one of the artists who introduced a new breath into Azerbaijani fine art. His works stand out for their decorative style, harmonic use of color, and memorable imagery. Inspired by folk art, national values, and particularly by traditional carpet ornaments, he produced visually compelling compositions that combine decorativeness with emotional expressiveness.

In Yusubov’s artistic universe, perfected forms, meticulous attention to detail, and deep conceptual meanings evoke admiration. By incorporating elements of decorative-applied art into his paintings, he contributed uniquely to the development of Azerbaijani visual culture. Yusubov is considered one of the leading figures in the evolution of tapestry art in Azerbaijan, skillfully synthesizing national ornamentation with contemporary modes of artistic expression.

The earliest phase of A. Yusubov’s creative activity dates back to the 1940s–1950s. During this period, he studied at the Azerbaijan State Art School, where he produced works rooted in academic traditions. In his early pieces, a realist approach prevailed, and classical representational methods were highly evident. Yusubov mainly focused on landscape scenes and depictions of everyday life, reflecting the visual language of realism.

“In the 1950s–1960s, Yusubov’s art entered a new stage of development” [3, 79]. He began portraying architectural monuments, historical sites, and compositions

reflecting national identity within the framework of his pictorial works. It was during these years that paintings such as “Icherisheher,” “Shaki Khan Palace,” and “Maiden Tower” emerged. His landscapes were distinguished by subtle gradations of light and shadow, refined color transitions, and meticulous attention to detail – characteristics that shaped the foundation of his distinctive artistic style.

“Between the 1960s and 1980s, the artist’s work reached a mature stage” [5, 89]. Yusubov continued to depict the nature of Azerbaijan, its architectural heritage, and various urban landscapes. The paintings he produced during this period captured the atmosphere and unique visual identity of multiple regions – including Baku, Shaki, Guba, Shusha, and others. Beyond landscape and architectural imagery, he also worked within the monumental art genre, producing wall paintings and mosaics.

The 1980s–1990s may be considered the peak of his artistic evolution. During this decade, the artist turned to more monumental compositions, creating works infused with national spirit and a strong sense of patriotism. His paintings conveyed a profound visual interpretation of nature while emphasizing historical monuments and themes related to their preservation. The works produced during this period have become notable examples of national cultural heritage within the history of Azerbaijani art.

Yusubov’s monumental compositions exemplify an innovative synthesis of traditional and contemporary tapestry. His abstract works, featuring bold imagery, dynamic forms, and striking chromatic solutions, demonstrate an expansion of technical possibilities. The interplay of geometric shapes, sharp linear constructs, and asymmetrical forms often transcends conventional boundaries of artistic expression [3, 18]. A tactile sensibility dominates his work: the softness and density of the pileless tapestry, combined with its capacity to absorb light, allows for the full articulation of color intensity and depth.

Yusubov’s “Labourer of the Caspian” (150 × 260) (Figure 1) continues to captivate viewers even in modern interior spaces. The Caspian Sea holds a special place in the cultural and artistic identity of Azerbaijan. Beyond its natural beauty, it carries historical and cultural significance, serving as a profound source of inspiration for many artists. The expansive coastline, distinctive settlements, and unique coastal landscapes of the Caspian provide an inexhaustible visual resource [3, 20]. Vibrant sunsets, the rhythm of waves, and the sculptural contours of sand dunes have frequently appeared in both contemporary and classical artworks, forming a distinct component of modern Azerbaijani art and being exhibited both domestically and internationally.

Another noteworthy work by the artist, distinguished by his innovative perspective, is the tapestry “Latvian Landscape” (120 × 210) (Figure 2). This piece not only demonstrates the creative power of Yusubov but also synthesizes traditional and modern stylistic elements of carpet-making. The technical specificity of pileless weaving allows for clarity and precision in color selection, highlighting each detail of the composition. The abstract structural design chosen by the artist references both classical carpet ornamentation and contemporary painterly expression [5, 46]. Such an approach reflects new tendencies and exploratory directions in the development of carpet art.

Yusubov’s “Still Life” (Figure 3), a composition created in 2000 in oil on canvas, stands out for its distinctly modernist and abstract interpretation. The work features

free lines and unconventional forms. Traditional still life objects such as vessels, fruits, and domestic items are abstracted and deformed, enabling the artist to move away from realism and instead depict forms in a surreal, dynamic manner.

Color dominates the visual structure of the artwork. Contrasts of red, blue, black and white generate a strong optical impact. Red serves as a focal point, evoking vitality and intensity, whereas blue introduces a sense of calmness and depth. Black and white linear elements unify the composition and emphasize the sharp transitions between tones.

It is essential to note that “considering the development of decorative-applied art in Azerbaijan, one may confidently state that the emergence and advancement of contemporary tapestry are directly associated with A. Yusubov” [3, 90]. As one of the leading representatives of the established tapestry tradition in Azerbaijan and an Honored Artist of the Republic, Yusubov’s works offer a comprehensive perception of the present state of our textile art culture.

Yusubov’s “Landscape” (Figure 4), created in 2005 in oil, presents a vivid and abstract interpretation of natural scenery. While the painting does not rely on concrete forms, dynamic color patches and fluid linear movements guide the viewer’s gaze across the composition. Influences of Impressionism are noticeable, supported by elements of the natural environment that complete the visual narrative.

In conclusion, Yusubov’s artistic legacy merges modern approaches with traditional tapestry, giving rise to new forms of expression. The harmony of color and the dynamism of abstract structure transform his tapestries into contemporary examples of decorative art. This approach reinforces national values while simultaneously strengthening the position of Azerbaijani decorative art within an increasingly global artistic context. By introducing a modernist vision into traditional Azerbaijani tapestry, Yusubov played an influential role in the development of this field. The study of his work holds practical importance for both the preservation of cultural heritage and the integration of national stylistics into modern art.

Moreover, in the contemporary era, tapestry art functions not only as a means of artistic expression but also as a carrier of cultural memory. Through the preservation and reinterpretation of traditional motifs within new technological and aesthetic frameworks, Yusubov’s works establish a conceptual foundation for future directions in Azerbaijani visual and applied arts. His creative principles demonstrate to emerging artists the importance of remaining faithful to tradition while being open to innovation.



Figure 1. Labourer of the Caspian, 1979, warp and weft – wool, 150 × 260 cm, Azerbaijan National Carpet Museum.



Figure 2. Latvian Landscape, 1975, rya technique,
120 × 210 cm,
Private Collection.



Figure 3. Still Life, 2000, oil on canvas,
60 × 85 cm, Private Collection.



Figure 4. Landscape, 2005.

References

1. Aliyeva, K., & Hamidova, U. "A. Yusubov. Tapestry." *Art*, no. 1 (2001): 30–35.
2. Jones, R. *Tapestry and Nobility in Medieval France*. London: Historical Arts Press, 2017.
3. Najafova, A. "The Cultural Significance of Azerbaijani Carpets." *Art Research*, no. 2 (2015): 45–50.
4. Smith, J. *The History of Textile Arts*. New York: Art Publishers, 2015.
5. Valiyeva, G. A. *Yusubov's Creative Work in the Context of the Development of Tapestry Art*. Doctoral dissertation. Baku: Azerbaijan State Academy of Arts, 2013.

Юсубов Фарадж Атхам оглы
Диссертант
Азербайджанская академия художеств
Азербайджан, Баку
faraj_y@yahoo.com

Схожесть и различие ткацких техник в средневековом азербайджанском безворсовом ковре и в средневековой европейской шпалере

Аннотация: Шпалерное (гобеленовое) ткачество обладает самобытными особенностями, однако оно остаётся относительно менее изученным по сравнению с искусством ковроткачества. Поэтому подробное описание техник ткачества в гобеленовом искусстве служит не только описательной цели, но и служит методическим руководством, направленным на восстановление ткацких стандартов, применявшихся в прошлом. На основе научного и практического анализа систематизированы первичные данные о сопоставимых техниках ткачества, встречающихся в европейских гобеленах и азербайджанских безворсовых коврах.

Ключевые слова: Гобелен, Азербайджан, Европейский, искусство, культура, модерн, ткачество, техники, безворсовый, уточная нить.

Эта статья представляет собой продолжение первой части общего исследования, которое охватывает историю формирования искусства шпалеры. Поскольку шпалерное ткачество обладает заметными особенностями, в настоящее время оно сравнительно мало известно по сравнению с искусством ковра. По этой причине подробное описание ткацких техник в искусстве шпалеры носит не просто описательный, а скорее методическое руководство, целью которого является восстановление ткацких стандартов, применявшихся в прошлом. Основные данные о сопоставимых ткацких техниках европейской шпалеры и азербайджанского безворсового ковра были сгруппированы на основе научного и практического анализа. Как правило, это позволяет исследователям, а также всем, кто изучает и применяет различные элементы национального художественного наследия, получить набор инструкций и терминов призванных помочь им в аргументированном описании произведений, с которыми они сталкиваются.

Опираясь на экспертное мнение специалистов в области искусства безворсового ковра и искусства шпалеры – гобелена, были исследованы и применены существующие техники ткачества. Наиболее наглядным проявлением стали ткацкие методы, применяемые на практике в современных творческих мастерских, специализирующихся как на авторском, так и в образовательном направлении. Применяемые на практике в создание текстильных произведений в мастерских, данные методы представляли собой одновременно новаторские решения и продолжение традиций, связывая современность с наследием национального и европейского ткацкого искусства.

Различие или схожесть между ткацкими техниками шпалеры и

безворсового ковра, эти понятия не допускает связи с понятием функций или его применением. Техническое предписание определяющая значение терминов не сколько не уменьшает многозначности каждого вида искусства, способствуя заимствованию слов из общей европейской лексики; возвращению в употребление некоторых забытых и устаревших терминов, передаваемых устной традицией.

Термин «гобелен» уже давно используется в широком смысле и охватывает самые разнообразные тканые и не тканые изделия; под этим названием не только произведения, возникшие в результате применения техники простого, гладкого ткачества, но и наиболее распространенные методы, допускающие множество вариаций.

Классический процесс ткачества шпалеры «полотняное переплетение», образуется путем гладкого ткачества, уточных и основных нитей без каких-либо фактур, рельефов и выпуклостей; но о существовании множества шпалерных техник, свидетельствует наличие множества ткацких приёмов, как в средневековых шпалерах, так и в современных гобеленах.

Уточная нить, преимущественно шерстяная, а в отдельных случаях шёлковая, серебряная или золотая укладывается поверх сформированного тканного полотна, воспроизводя структуру простого (полотняного) переплетения; согласно задуманной части, соответствующей эскизу.

Натянутая на ткацкий станок основа, состоит в основном из шерстяной или хлопчатобумажной нити, которая полностью скрывается после укладки нитями различных оттенков, цветов, соответствующих эскизу.

Согласно зарубежным изданиям, средневековые европейские мануфактуры, воссоздавали шпалеры двумя видами ткацких станков: «высокоосновой шпалеры» (“Haute Lisse”) на вертикальном станке и на горизонтальном станке с «низкой основой» (“Basse Lisse”). В обоих случаях ткач (мастер) выполнял, воссоздавая детали с изнанки, то есть находясь лицом с обратной стороны.

В шпалерах с высокой основой “Haute Lisse”, картоны помещались за ткачом, который вынуждал “исполнителя” поворачиваться, для уточнения детали, иногда применялись зеркала, для переноса деталей, не меняя изначально задуманный эскиз. В шпалерах с низкой основой “Basse Lisse” картон помещался под основу, переворачиваясь по мере вытканной площади. На всех шпалерах, выполненных на ткацких станках (общих видов) элементы воспроизведены одинаково на обороте, в том же цвете, но в обратном порядке справа налево, за исключением элементов “летающей нити”, имеющих одинаковый рисунок, но разного оттенка. Изнаночная сторона шпалеры обычно имеет множество обрезанных нитей различных размеров и цветов, являющихся концами оставленных в процессе ткачества и перескакивающих в различных направлениях, соединяя участки одного цвета. На поверхности края обычно имели ребристую форму, а линии сохраняли параллельность соответствуя краям шпалеры. Как правило, шпалеры (гобелены) помимо определенных и конкретных характеристик, отличаются ткацкими разновидностями и

наименованиями, насчитывающими 39 основных ткацких метода и 29 способов и наименований «летучей нити», используемых в точечной шпалере.

На французском языке ткацкие виды искусства шпалер именуются специальными терминами, как и все виды ткачества. Исследование классических средневековых шпалер и практическое применение ткацких видов на современных гобеленах, можно разделить (условно) на три группы. В первую группу можно отнести «базовую» технику плетения простого проведения утка через нити основы, например, различные техники «полотняного плетения», например, *Chiné, Duite, Duites en partie tassées, Passée*.

Ко второй группе, относятся многообразные вариации проведения уточной нити с соединениями или без, интервальные, диагональные и другие разновидности, например в эту группу можно причислить, такие виды плетения как: *Chaîne intercalée régulièrement, Crapautage composé, Crapautage simple sur deux fils* - интервальные, *Décochemets* - килим, *Dédoublement en plan* - килим, *Dédoublement en épaisseur* - интервальные, *Duite oblique, Duites courbes* – килим-диагональные, *échelle* – безсвязки, *Fausse passée, dents* - накладка, *Flotté de chaîne* - интервальные, *Flotté de trame*- комбинирование, *Lâchées et reprises* – смещение, скольжение, *Relais* - безсвязки, *Fil de liage* - безсвязки, *Liure simple, Double* - связка, *Ouverture* - безсвязки, *Perfilage simple, Perfilage compensé, Perfilage simple groupé, Perfilage compensé groupé* - наложение, *Trame absente* - безсвязки.

В третью группу, можно причислить два ткацких вида, например, «летучую нить» и «сложно» обкручиваемую уточную нить, образующую рельефные очертания. Основные виды плетения, именуются - *Arrondissement sur l'envers (pièce true sur l'endroit)* – обкручивание по диагонали, *Arrondiments sur deux fils, à droite* - обкручивание, *Arrondiments sur quatre fils, à droite* - обкручивание четырех основ, *Arrondiments sur deux fils et rembourrage à droite* - обкручивание каждой последующей нити, *Bouclettes* – петля, (не ковровая), *Chaînette en arrondiments* – округленная цепь (идентично безворсовой технике сумак), *Chaînette en ressauts* – вертикальная коса, *Guimpage* - вертикальное обкручивание на одной нити основы, между двумя сотканными плоскостями, *Fil volant* – летучая нить, *Ressauts* – вертикальное обкручивание, *Points croisés* – пересекающие вертикальные летучие нити [1, с. 42-46].

В первой группе, техника ткачества классических шпалер (гобеленов), как, *Chiné, Duite, Duites en partie tassées, Passée*, идентична, основному способу ткачества, в том числе технике безворсового ковра, паласа. Полотняное переплетение получается путём поочередного проведения утка, через нити основы, в одном направлении, а затем проходя в обратном направлении он закрывает основу; тем самым покрывается вся плоскость вертикальной основы. Техника ткачества *Chiné* – (шине), существенно отличается от традиционных ковровых видов плетения. Применение данного вида плетения позволяет одновременно применить несколько тонких нитей, при одной уточной стяжке, схожих по тональности, колориту или по оттенку, при этом техника плетения позволяет получить эффект градации (меланж). При добавлении или убавлении дополнительных нитей, переходный тон или оттенок, позволяет воссоздать

эффект объемности, что не соответствует традиционному ковровому искусству при передаче “переходных” тонов в композиции.

Многообразные виды плетения второй группы, такие как, *Chaîne intercalée régulièrement, Crapautage composé, Crapautage simple sur deux fils, Décochemets, Dédoublément en plan, Dédoublément en épaisseur, Duite oblique, Duites courbes, échelle, Fausse passée, dents, Flotté de chaîne, Flotté de trame, Lâchées et reprises, Relais, Fil de liage, Liure simple, Double, Ouverture, Perfilage simple, Perfilage compensé, Perfilage simple groupé, Perfilage compensé groupé, Trame absente* соответствует ткацкой технике - “килим”. Процесс плетения воспроизводится при каждом проведении утка через нити основы, образуя наклонную, ступенчатую линию по диагонали, часто образующую форму треугольника. Соответствие терминов «связка» или «без», «щелевые», «интервальные» идентичны традиционным видам безворсового ковра.

Основными и отличительными признаками второй группы классических шпалер или гобеленов, в отличие от традиционного безворсового ковра – килима – это виды ткачества где используются различные соединения частей, для получения переходов разного колористического сочетания.

К третьей группе можно причислить различные ткацкие техники «сложного» обматывания, когда уточные нити обкручиваются вокруг одной или более нитей основы, придавая особую выразительность. Плотнo прибываясь по всей плоскости тканной материи, контурные, рельефные очертания, не образуют щелей на поверхности, тем самым характеризуются как «узорные нити». Широкое применение «летающих» и контурных, рельефных ткацких техник в классических шпалерах именуются специальными терминами, такими как: *Arrondissement sur l'envers (pièce true sur l'endroit), Arrondiments sur deux fils, à droite, Arrondiments sur quatre fils, à droite, Arrondiments sur deux fils et rembourrage à droite, Bouclettes, Chaînette en arrondiments, Chaînette en ressauts, Guimpage, Fil volant, Ressauts, Points croisés, Liure Double, Tuyaux d'orgues*. Некоторые особенности ткацких методов характерны традиционным, узоробразующим ткацким техникам азербайджанского безворсового ковра, например, как в «*Чийи палас*» (*Çiyi palaz*), «*Лады*» (*Ladi*), «*Зили*» (*Zili*), «*Сумак*» (*Sumax*).

Проводя параллели ткацких техник азербайджанского безворсового ковра и классического шпалерного ткачества, основное внимание отведено раскрытию природы и свойств текстильного искусства и их изменение во времени.

Список литературы

1. INVENTAIRE GÉNÉRAL DES MONUMENTS ET DES RICHESSES ARTISTIQUES DE LA FRANCE. Tapisserie : Méthode et vocabulaire : Principes d'analyse scientifique. Paris : Imprimerie Nationale, 1971, с. 42–46.

2. The Metropolitan Museum of Art. Azerbaijan carpet. Онлайн-ресурс: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=Azerbaijan+carpet>

Дәуренқызы Аяулым
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының
4 курс студенті
Жетекшісі: Карабалаева Б.Р.
Қазақстан, Алматы
ayaulym1209@gmail.com

Графикадағы әйел мифологиялық бейнелердің қарастырылу ерекшеліктері

Аннотация: Бұл мақала қазіргі қазақ графикасындағы мифологиялық бейнелерді жан-жақты талдауға бағытталған. Зерттеуде Ұмай, Жер-Су, От-ана, сияқты әйелдік архетиптер қарастырылып, олардың дәстүрлі мифологиялық контексті мен заманауи көркемдік интерпретациялары салыстырмалы түрде бағаланған. Әрбір суретшінің туындысында композициялық шешімдер, түстік гамма, жарық-көлеңке үйлесімі және пластикалық тәсілдер арқылы бейнелердің эмоционалдық және символдық мәні жеткізілген. Мақалада графикалық тәсілдер мен мифологиялық мазмұн арасындағы байланыс, сондай-ақ әр туындының рухани, аналық және қорғаныштық функциялары талданады. Зерттеу нәтижелері қазіргі қазақ графикасында ұлттық мәдениет пен мифологиялық дәстүрлердің заманауи көркемдік тәжірибемен үйлесуі, сондай-ақ графикалық әдістердің мифологиялық идеяларды визуалды түрде жеткізудегі тиімділігі туралы тұжырымдар жасауға мүмкіндік береді.

Түйін сөздер: Графика, мифология, Ұмай, Жер-Су, От-ана, символика, композиция, заманауи интерпретация, әйелдік бастау

Ана мен бала қамқоршысы саналатын Ұмай ананың бейнесі түркі халықтарының мифологиялық дәстүрінде ерекше орын алады және қазіргі қазақ графикасында терең көрініс табады. Суретшілер бұл архетипке өмірдің, қорғаныш пен рухани тепе-теңдіктің символы ретінде жүгініп, бейнелеу тілі арқылы Ұмайға тән жылылық пен киелі тазалықты жеткізуге тырысады.



1-сурет. Б. Баймен «Түрктер» сериясынан «Ұмай-ана» графикалық парағы, 2015 жыл, өлшемі: 77 × 102 см, қағаз, линогравюра.

Батухан Байменнің «Ұмай ана» атты жұмысында Ұмай бейнесі ғарыштық үйлесімнің орталығы ретінде қабылданады. Композиция симметриялы, фигура

тік жазықтықта орналасқан, бұл оның асқақтық әсерін күшейтеді. Линогравюрадағы айқын сызықтар жарық пен көлеңкенің контрастын тудырып, Ұмайдың өзінен ішкі нұр тарайтындай әсер береді.

Суретші Ұмайдың бейнесін жасау үшін Алтайдағы Құдырғы қорымынан табылған петроглифтік суретті негіз етіп алған. Ең қызығы Ұмай қолында Владимир Құдай Анасының иконасын ұстап, көрерменге көрсетіп тұрғандай бейнеленген. Екі әйел бастауы Ұмай мен Құдай Ана біртұтас образ ретінде біріктіріліп, автор оларды тік бағытта созылған қара теңқабырғалы үшбұрыштың ішіне орналастырған. Бұл геометриялық символ дәстүрлі түрде тұрақтылық пен сенімділікті білдіреді, ал автордың осындай шешімі туындыға үйлесім мен ішкі қорғаныш сезімін дарытады.

Христиандық пен тәңірлік екі бейненің қабаттасуы аналық бастау мен өмірдің мәңгілік қасиеттілігін, нәресте тіршілігінің тұрақтылығын бейнелейді. Суретші сызықтардың қозғалысы арқылы аспан нұрының жерге түсу идеясын жеткізеді бұл Ұмай мен Тәңірдің байланысын білдіретін дәстүрлі мифологиялық сарын [1, 4].



2-сурет. Аялы Ибрагимова, «Ұмай», цифрлық иллюстрация, 2022 жыл.

Аялы Ибрагимованың «Ұмай» атты туындысында ежелгі архетип қазіргі визуалды мәдениетпен үйлескен: суретші мифологиялық мазмұнды цифрлық эстетика тілімен қайта пайымдайды.

Ибрагимова ұсынған Ұмай дәстүрлі ана кейпінде емес, гибриді жаратылыс түрінде бейнеленеді бұғының басы, үкінің қанаттары және адам денесі бар. Бұл антропоморфтық және зооморфтық белгілердің бірігуі композицияға мифопоэтикалық сипат беріп, табиғат пен рух әлемінің ежелгі синкретизмін еске салады.

Бұғы басы аспандық бастау мен құнарлылықтың, күн айналымының символы. Бұғы мүйіздері өмір ағашын еске түсіреді ол аналық энергия мен қайта туылудың архетиптік нышаны.

Үкінің қанаттары бейнеге екіжақтылық береді: бір жағынан, үкі даналық пен білімнің, екінші жағынан әлемдер арасындағы өткелдің, қорғаушы күштің белгісі. Осылайша, үкі бейнесі Ұмайдың өмір мен өлім, материалдық және рухани әлем арасындағы шекара сақтаушы ретіндегі рөлін күшейтеді.

Ұмайдың қолында екі нышан бар, бір қолында садақ пен жебе, екіншісінде тостаған. Садақ пен жебе әрекет пен бағыттың символдары, Ұмай туралы мифтерде осылар арқылы баланы нәрестелерді жындар мен зұлым рухтардан, қауіптен қорғайды деп сенеді. Ал екінші қолындағы Ұмайдың қасиетті алтын тостағанында сәбилерге арналған сүтті сақтау туралы ежелгі мифке тікелей сілтеме жасайды [1, 37]. Осылайша, суретші екі бастауды жаратушы және қорғаушы, аналық және жауынгерлік мәндерді біріктіреді.

Композицияда Ұмайдың фигурасы орталықта орналасқан, ал артқы фонда күн дискісін еске түсіретін шеңберлі орнамент бар. Бұл шешім композицияны визуалды тұрғыда теңестіріп, оны өмірдің циклдігі мен қайта туу идеясымен байланыстырады. Ибрагимованың үшжапырақты белгісі бірден байқалмайды, себебі ол оны жануарлардың мүйіздік құрылымдары арқылы бейнелейді.

Осылайша, Аялы Ибрагимованың жұмысы архаикалық пен заманауидың синтезі. Суретші мифологиялық негізді сақтай отырып, оны жаңаша пайымдап, жаңа пластикалық шешімдер мен интерпретациялар ұсынады.



3-сурет. Ринара Нагаева, «Умай», “Мифические существа татар” кітабына иллюстрация, 2024 жыл.

Ринара Нагаеваның «Ұмай» бейнесін декоративтік-графикалық бағытта түсіндіреді. Түстер палитрасы жасыл мен көгілдір реңктерге негізделген бұл жердің және құнарлылықтың символы.

Бұл иллюстрация «Ұмай-аққу» туралы мифке сілтеме жасайды: “Ерте заманда, дүниеде тек Ұлы мұхит қана болған кезде, оның суында Ұмай-аққу жүзіп жүрген. Бір күні ол тереңге сүңгіп, жерді су бетіне алып шықты. Кейін таулар мен өзендер пайда болып, жер өсімдіктер мен жануарларға толды. Сөйтіп, аққу жерді жаратқан. Сондықтан аққулар киелі құс саналған және оларды өлтіруге тыйым салынған. Ал кім қол көтерсе, оны ауыр жаза күткен” [2, 112].



5-сурет. В. Люйко «От-Ана», “Ежелгі Қазақстан мифтері” кітабына иллюстрация, 2006 жыл.

В. Люйконың «От-Ана» атты туындысында түркі мифологиясындағы от культімен байланысты ошақ иесі рухтың бейнесі көрініс тапқан. Композиция әйел тұлғасының айналасына құрылып, оның алдындағы ошақ пен қазан негізгі мағыналық орталыққа айналған.

Орта жастағы әйел кимешек киіп тұр, бұл оның аналық және қорғаушылық мәртебесін білдіреді. Әйел ошақ алдында тұр, қазанда тағам қайнап жатыр. Сюжеттік орталық адамның от стихиясымен байланысын білдіретін сәт.

Композиция тепе-тең және статикалық: От-Ана фигурасы ортада орналасқан, бұл оның тұрақтылығын және рухани күшін айқындайды. Түстік шешім жылы охра, қызғылт және қоңыр реңктерге негізделген, бұл оттың символы, жылу мен өмірдің белгісі. Жарықтың жұмсақ ауысуы мен қатты контрасттың болмауы үй ішінің жайлылығы мен рухани үйлесімін жеткізеді.

От-Ана бейнесі көне түркі және алтай нанымдарындағы тірі рух, әйелдік бастау иесі ретінде көрініс табады. О. В. Первушинаның пікірінше, алтайлықтар мен басқа түркі халықтарында от культі әйел-ананың, ошақ сақтаушысының бейнесімен тығыз байланысты болған [3, 50 б.].

Ф. Сатлаевтың материалдарында да бұл дәстүр көрініс тапқан: «Әрбір әйел ас дайындау кезінде міндетті түрде от рухын тамақтандырады» [4, 19]. Бұл тәжірибе картина символикасынан да байқалады: әйел тек үй иесі ретінде емес, отпен киелі қарым-қатынас жасайтын рухани тұлға бейнесінде көрінеді.

Композицияда кеңістік шешімі де маңызды: суретші От-Ана тұлғасын алдыңғы планға орналастырып, артқы фонда түтіннен құралған жұмсақ сәуле бейнелейді. Бұл көрініс әйел мен от рухының біртұтастығын білдіреді.

Осылайша, От-Ана оттың рухани энергиясының, жылылық пен аналық қамқорлықтың, өмірдің үздіксіз жалғасуының символы ретінде көрініс табады.



7-сурет. Ринара Нагаева. “Жир-Су”, “Мифические существа татар” кітабына иллюстрация, 2024 жыл.

Ринара Нагаеваның интерпретациясында Жер ана бейнесі символдық сипат алады. Әйел фигурасы кеңістікпен бірігіп кеткендей көрінеді. Бұл шешім стихиялардың үздіксіз өзара әрекеттестігі мен олардың тірі рухының идеясына назар аударады.

Түстік гамма негізінен салқын, терең көк және көгілдір реңктер басым. Су мен жарық, тау біртұтас ортаны құрайды, сол арқылы әйел фигурасы пайда болады. Осылайша суретші Жер-Суды «жердің жаны» ретінде ежелгі түсінікті визуалды түрде жүзеге асырады. Әйел денесінің нақты сызықтары жоқ, ол таудың фигурасына еріп кеткендей көрінеді. Ол тіпті сол таумен біртұтасқа айналады.

Осылайша, Нагаеваның жұмысы нақты бейнеден символдыққа өту үрдісін көрсетеді, Жер-Судың адам мен ғарыш арасындағы делдал ретіндегі рухани мәнін айқындайды. Назым Рахимбердиеваның еңбегінен айырмашылығы, онда құдайдың жергілікті, материалдық бейнесі басты назарда болса, мұнда оның мистикалық және энергетикалық табиғаты көрінеді. Бұл композицияны метафоралық әрі мифопоэтикалық өнерде визуалды тіл іздеуге сәйкес етіп көрсетеді.

Ұмай, От-Ана және Жер-Су бейнелерінің қазіргі қазақ және түркі графикасындағы интерпретациялары мифологиялық мұраның заманауи көркемдік тілмен үйлесімді қабылданатынын көрсетеді. Зерттелген жұмыстарда әр суретші мифтік кейіпкерлердің мәнін өзіндік стильдік және пластикалық шешімдер арқылы қайта жаңғыртады: бірінде архаикалық формалар мен дәстүрлі нышандар сақталса, екіншісінде цифрлық эстетика мен гибридті бейнелеу тәсілдері басым, ал үшіншілерінде символдық және декоративтік бағыт көрініс табады.

Ұмай ананың аналық қорғаушы энергиясы, От-Ана бейнесіндегі ошақ культінің рухани мәні және Жер-Судың табиғатпен тұтастық идеясы графикалық образдарда жарық, түстік гамма, композициялық тепе-теңдік және мифопоэтикалық белгілер арқылы ашылады. Бұл туындылар түркі дүниетанымындағы әйелдік бастау, табиғатпен байланыс және космогониялық идеяларды жаңа мазмұнмен толықтыра отырып, ұлттық мәдени кодтың заманауи өнердегі жалғастығын дәлелдейді.

Әдебиеттер тізімі

1. Mukanov M.F., Meldesh G.T., Nurbekova A.M. The Image of the Goddess Umay in the Contemporary Fine Art Culture of Kazakhstan // Central Asian Journal of Art Studies. – 2021. – Vol. 13, No. 1. – P. 1-12.
2. Мифические существа татар. Коварные духи, великодушные божества и птица счастья Хоррият / Ринара Нагаева, Дарина Ерохина. – Москва: МИФ, 2024. – 120 с.: ил.
3. О. В. Первушина. Знаково-символическое пространство традиционной культуры Алтайцев: символы и смыслы // Учёные записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств) Научный журнал № 3 (25) 2020. – 40-44 с.
4. Сатлаев, Ф. А. Религиозное мировоззрение алтайцев // Каан Алтай. – Горно-Алтайск: Ак-Чечек, 1995. № 3. С.18-21.

Таңжарық жолдыұлы поэзиясындағы көркем образдардың кесіндемедегі символдық көріністері

Аннотация: Бұл мақалада Таңжарық Жолдыұлының өлеңдерінде көрініс табатын көркем образдардың кесіндемедегі символдық көрінісі интермедиялық тұрғыдан қарастырылады. Зерттеу жұмысы өлең мен бейнелеу өнерінің интермедиялық байланысты негізге ала отырып, адамның осы образдардың қабылдану психологиясы мен семиотикалық үндестігін зерделеуге арналған. Ақын шығармаларындағы символдық бейнелерінің семиотикалық мәні талданып, олардың кесіндемедегі композициялық, жарық-көлеңке және динамикалық құрылымдармен үндесуі көрсетіледі. Сонымен қатар, өлең оқығанда көз алдымызға туындайтын визуалды елестердің ұлттық танымдағы мәдени коды мен дәстүрлі дүниетаным контекстіндегі мәні қарастырылады.

Түйін сөздер: өнер, поэзия, кесіндеме, символ, образ, интермедиялық қабылдау, композиция, семиотика.

Таңжарық Жолдыұлының шығармашылығы XX ғасыр басында өмір сүрді, ақынның өмірі қоғамдағы дүрбелең өзгерістер мен халықтың ұлттық санасының жаңғыруымен тығыз байланысты болды. Бұл күрделі кезең ақын шығармашылығының бейнелік құрылымына тек тақырыптық емес, эстетикалық әсерін тигізіп, образдық әлемін күрделі символдық жүйеге айналдырды. Ақын табиғатты, кең даланы, күн мен түнекті, эмоциясын бейнелей отырып, оқырманның көз алдына визуалды елестер тудыратын поэтикалық құрылымдарында өз шеберлігін танытты.

Интермедиялық тәсілді қолдану арқылы, яғни сөз өнері мен бейнелеу өнерінің қатар қойып, оларды өзара байланыстырып, Таңжарық шығармашылығын мүлдем басқа қырынан қарауға мүмкіндік береді. Қазіргі гуманитарлық зерттеулерде интермедиялық талдау мәтіннің көпқабатты семиотикалық сипатын, визуалды, аудиалды және кеңістіктік элементтерін айқындауға көмектеседі. Бұл тәсіл қазақ әдебиетінде әлі кеңінен қолданылмағандықтан, Таңжарық шығармашылығын кесіндеме бояулар тілімен сөйлету – тың дүние болып табылады.

Әдебиет – тілдің өнер түрі, ал сөздер – оның құралы. Жазушы сөздерді пайдаланады, дәл суретші бояуды, музыкант музыкалық аспаптарды, мүсінші тас пен қашауды қолданғанындай, бірақ бәрінің мақсат біреу – ойды жеткізу. Әдебиет көбіне бейнелеу өнерінің әдістерін интертекстуалдық деңгейде қолданады. Көркем бейнелер оқырмандардың қиялында жаңаша жанданады. Поэзиялық бейнелер келесі механизмдер арқылы пайда болады:

1. Интерпретациялық ойлау – мәтіндегі тілдік элементтер оқырманның когнитивтік құрылымымен үйлесіп, жаңа мағына тудырады [1].

2. Ассоциациялық модельдеу – символдар мен детальдар визуалды бейнелерді қалыптастырады [7].

3. Қиялдың репродуктивтік және продуктивтік формалары – қиял жаңа мазмұнды бейнелер жасауға мүмкіндік береді [1].

Әдебиет пен бейнелеу өнерінің басты айырмашылығы мынада: әдебиет вербалды символдарға сүйенсе, кескіндеме – визуалды таңбаларға негізделеді [5; 6]. Лессинг өзінің өнер түрлерінің шекарасын ажыратуға арналған әйгілі эстетикалық еңбегі «Лаокоонда» поэзия-кескіндеме қарым-қатынасы туралы көзқарастарын көрсетті. Лессингтің тұжырымдамасы бойынша, кескіндемеге қарағанда поэзияның мүмкіндігі кеңірек тұрады, өйткені сөз өнері адам қиялын шексіз самғатуға қауқарлы. Кескіндемедегі статикалық символдардан айырмашылығы, тілдің динамикалық сипаты ойды тікелей әрі терең жеткізуге мүмкіндік береді.

Поэзия мен кескіндеме әртүрлі медиалық жүйелерге сүйенсе де, екеуі де адам санасында көркем шындықты көрсетуге бағытталған. Өнерде аллегориялар, метафоралар және символдар қолданылады, олар көрермендерді семиотикалық шешімге қатысуға тартады.

Олардың ұқсастығы неде:

- Композиция – өлеңде ырғақ пен тармақ құрылымы болса, кескіндемеде фигуралар мен кеңістік акценттері ұйымдасады.
- Көркем деталь – поэзиядағы метафора мен эпитет кескіндемедегі штрихтер мен жарық дақтарына сәйкес келеді.
- Эмоциялық әсер – екі өнер де қабылдау психологиясына сүйенеді [9].
- Кеңістік пен уақыт синтезі – поэзия оқиғаны қайталау үшін тілді пайдаланатын ағып бара жатқан уақытқа негізделген өнер болса, ал кескіндеме сол оқиғаның кеңістікте қатып қалған бір сәті. Осы айырмашылықтарға қарамастан, екеуі де хронотоп жасайды және тіл мен өнердің хабарламаны жеткізу үшін ортақ платформасы бар.

Айырмашылықтары:

- Кескіндеме көрерменге дайын бейнені көрсетеді.
- Әдебиет – бейнені оқырман санасында қайта жасатады.
- Визуалды иконикалық таңба мен вербалды таңбаның қабаттасуы интермедиялдылыққа мүмкіндік береді. Бұл қабаттасуды кейде «бір медианың екінші медианы модельдеуі» деп атайды. Осы екі өнер тоғысқанда, біз шығарманы тереңірек түсінеміз.

Поэзиялық жолдары мен оның кескіндемелік интерпретация

Өлең жолы	Символдық мәні	Кескіндемелік көрініс
«Бәйтерек көлеңкелі шынар едің, Өсіп ең тақыр дала тасты жарып.» [9]	Өрлік, өсу, қиындыққа қарсы тұру, мәңгілік.	Вертикальды композиция, төменнен жоғарыға бағытталған жарық, күшті көлеңке контрасты. Тасты, тақыр жердегі жалғыз биік ағаштың ірі планы.

«Таңы атпай, айы батып, түнек кешкен, Қатарға ғаріп-қасер келсін тағы.» [9]	Үмітсіздік, заманның ауырлығы, рухани қараңғылық.	Көкжиектегі қара бұлттар, ай сәулесінің әлсіз дақтары. Тональдік шкаладағы қара және сұр реңктердің басымдығы. <i>Chiaroscuro</i> әдісі.
«Жасшылық дүрілдетіп желше келген, / Сарылдап таудан аққан селше келген.» [8]	Уақыттың жылдамдығы, күш, еркіндік, қарқын.	Диагональды сызықтар, су ағынының динамикасы. Фонда тау силуэті. Салқын, көгілдір және ақ түстердің араласуы.
«Алтайдың алып қыран ақиығы, Түстің бе, құрған торға сіз де алданып?!» [9]	Еркіндіктің жоғалуы, трагедия, камалған рух.	Тордың немесе бұлттың арасынан көрінген үлкен құстың бейнесі. Көлеңкелі, қапалы атмосфера.

Символдардың талдауы

Бәйтерек – дәстүрлі қазақ дүниетанымында бәйтерек жай ғана ағаш емес, өмір ағашының, өрліктің және қиыншылыққа қарсы тұрып тамырын тереңге жіберген мәңгіліктің символы. Кескіндемеде мұндай бейнелер көбіне орталық, күшті вертикальды композицияны құрайды, мұнда ағаштың ірі планы оның тарихи мәні мен табандылығын көрсетеді. Батыс өнерінде Пифагор мектебінің «сұлулық – сандардың үйлесімі» деген идеясының әсерінен, кескіндеме объективті нақты әлемді, көлем, жарық және көлеңке тұрғысынан ғылыми теорияларға сәйкес қатаң көрсетуге бағытталған. Тау мен бәйтеректің монументалды бейнелері суретшіге осы рационализмді кеңістік арқылы көрсетуге мүмкіндік береді.

Түнек бейнелері – ақын өмір сүрген заманның ауырлығы, рухани қараңғылығы және үмітсіздігінің көрінісін бейнелейді. Осы табиғат құбылыстарын, әсіресе жарық пен көлеңкенің қарама-қайшылығын суреттейтін өлең жолдарды оқығанда, біз ақынның ішкі күйзелісін анық сезінеміз. Бұл символизмді кескіндемеде *chiaroscuro* әдісімен немесе тональді өзгерістермен жүзеге асады. Түнек бейнесі қою, қара және сұр түсті реңктердің басымдығын талап ететін аталмыш әдіс адамның ішкі драмасын немесе тарихи трагедияны айшықтауға қызмет етеді.

Жел – қозғалыс, уақыттың тоқтамас өтпелілігі, өмірдің қарқындылығын білдіреді. Кескіндемеде бұл әсер диагональды сызықтар, толқынды пішіндер және экспрессивті штрихтар арқылы беріледі.

Қыран – қазақ поэзиясындағы еркіндіктің, биіктіктің және азат рухтың символы. Қыранның торға түсуі – ақынның трагедиясын, ұлттық рухтың тұтқындалуын, жойылған еркіндікті бейнелейтін күрделі, контрастылы образ. Қыран бейнесі динамикалық композицияны талап етсе, тордың немесе оны қоршаған кеңістіктің бейнесі статикалық, қатаң сызықтармен салынып, еркіндік пен шектеудің арасындағы визуалды қақтығысты тудырады. Бұл әдіс шығарманың эмоционалдық әсерін күшейтеді.

Қорытынды. Табиғат пен кеңістік бейнелері кескіндемелік қабылдауға бейім. Ақынның символдық жүйесі визуалды елес тудыратын бейнелік қуатқа ие. Символдар композиция, жарық-көлеңке және кеңістік қағидаларымен үйлеседі. Интермедиалдық тәсіл Таңжарық шығармашылығын жаңа ғылыми қырынан талдауға мүмкіндік береді. Поэзия мен кескіндеменің үндесуі ежелгі Грек ақыны

Симонидтің «кескіндеме – үнсіз өлең, ал поэзия – дыбысты кескіндеме» деген көзқарасымен үндеседі, бұл ұлттық мәдени кодты жаңа медиалық парадигмада тануға жол ашады. Бұл талдау Таңжарық Жолдыұлы поэзиясын кескіндемемен байланыстыра отырып, поэтикалық образдардың мәнін тереңірек түсінуге мүмкіндік береді.

Әдебиеттер тізімі

1. Аймауытов, С. *Қазақ әдебиеті мен қиял психологиясы*. Алматы: Ғылым, 1995.
2. Бекзатова, Г. *Қазіргі қазақ поэзиясындағы символдық бейнелер*. Алматы: Қазақ университеті баспасы, 2018.
3. Қабдыразақұлы, М. "Таңжарық Жолдыұлы поэзиясындағы табиғат бейнелері." *Қазақ әдебиеті журналы*, 2015.
4. Қожағұлов, А. *Интермедиялдық және бейнелеу өнері*. Алматы, 2021.
5. Лотман, Ю. *Структура художественного текста*. Тарту: Тарту университеті, 1992.
6. Эко, У. *Семиотика және мәдениет*. М.: Прогресс, 2006.
7. Forceville, C. *Non-verbal metaphor in comics: Theoretical perspectives*. Amsterdam: John Benjamins, 2009.
8. Шәріп, А. *Бейуақтың бейбақ бұлбұлы*. Егемен Қазақстан. 2013.
9. Шәкенұлы, Ж. *Алаш рухты ақын*. Егемен Қазақстан. - 2023.

Ерболатұлы Бекұлан

Күләш Байсейітова атындағы

Қазақ ұлттық өнер университетінің магистранты

Егінбаева Тойжан Жылкайдаровна

Өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор

Қазақстан, Астана

Мұсабаевтар әулетінің қазақстан вокалдық өнерінің дамуына қосқан үлесі

Андатпа: Қазақ музыка мәдениетінде бір отбасынан шығып, вокалдық өнердің бірнеше саласын қатар игерген әулеттер аса көп емес. Осы шоғырдың алдыңғы қатарында тұрған Мұсабаевтардың шығармашылық жолы – қарапайым әуесқойлықтан кәсіби биікке көтерілудің үлгісі болды. Бастапқыда Рашид Мұсабаевтың эстрадалық әндерімен танылған әулет үні, кейін Мұрат пен Мараттың орындауындағы күрделі опералық және капеллалық шығармалармен байыды. Бұл дәстүр тәуелсіздік жылдарында Талғат Мұсабаевтың халықаралық сахналардағы жеңістерімен жалғасын тапты. Ұсынылып отырған мақалада осы төрт тұлғаның қазақ өнеріне қосқан үлесі мен орындаушылық ерекшеліктеріне шолу жасалған.

Түйін сөздер: Мұсабаевтар әулеті, қазақ вокалдық өнері, опера театры, вокалдық педагогика.

XX ғасырдың 50-60 жылдары – қазақ өнері мен мәдениетінің, әсіресе вокалдық мектебінің жаңа сапалық деңгейге көтерілген кезеңі болды. Соғыстан кейінгі жылдары ел еңсесін тіктеп, жастар білім мен өнер қуып Алматыға ағылды. Осы тарихи кезеңде қазақ сахнасында сирек кездесетін құбылыс – өнер династиялары пайда бола бастады. Ағайынды Абдуллиндер мен Әбусейітовтер салған соқпақты жалғастырып, қазақ опера және эстрада өнеріне «Мұсабаевтар» деген жаңа есім екпінмен кірді.

Бір шаңырақта туып-өскен үш бірдей ұлдың – Рашид, Мұрат және Мараттың, кейіннен олардың ізін басқан Талғаттың үлкен сахнаны бағындыруы кездейсоқтық емес еді. Бұл мақалада біз қарапайым теміржолшы Хасен мен әншіл ана Мағройдың отбасынан шыққан дарындардың қазақ кәсіби музыкасына қосқан өлшеусіз үлесін қарастырамыз.

«Балапан ұяда нені көрсе, ұшқанда соны іледі» демекші, Мұсабаевтардың бойындағы таланттың қайнар көзі – олардың отбасылық тәрбиесінде жатыр. Әкелері Хасен қарапайым еңбек адамы болса да, Арқаның ән дәстүрінен хабары мол, көкірегі ояу жан болған. Ал аналары Мағрой бесік тербеткенде нәзік әуенмен ән салатын қасиетке ие еді. Қарағандының теміржол бекетіндегі қарапайым тіршіліктен басталған олардың жолы, түптің түбінде өнер биігіне алып келді.

Әулеттің тұңғышы Рашид Мұсабаев (1933-2008) алғашында тау-кен инженері мамандығын игергенімен, табиғи дарыны оны өнерге жетеледі. 1957 жылы Мәскеуде өткен Жастар мен студенттердің бүкілодақтық фестивалі оның бағын ашты. Оның сирек кездесетін мақпал қоңыр дауысын байқаған Мәдениет министрі Ілияс Омаров арнайы шақыртумен Алматыға алдырады.

Рашид Мұсабаев – қазақ эстрадалық-симфониялық жанрының негізін қалаушылардың бірі. Ол Қазақ радиосы мен теледидарының «Алтын қорына» 300-ден аса ән жаздырып, халықтың сүйікті әншісіне айналды. Оның шығармашылығындағы ең жарқын сәттердің бірі – «қазақ вальсінің королі» Шәмші Қалдаяқовпен шығармашылық ынтымақтастығы. Аты аңызға айналған «Бақыт құшағында» әнінің дүниеге келуі және оның алғашқы орындаушысы болу бақыты дәл осы Рашид Мұсабаевқа бұйырған еді. Ол эстрадалық әндермен қатар, орыс романстары мен шетел классикасын нақышына келтіре орындап, вокалдық шеберліктің жоғары үлгісін көрсетті.

Ағайындылардың екіншісі – Мұрат Мұсабаев (1937-1993) қазақ опера өнерінде өшпес із қалдырды. Оның өнерге келу жолы да қызық: бастапқыда байланыс техникумын бітірген ол, кейіннен үрмелі аспаптарда ойнап, ақыры консерваторияның вокал класына Бекен Жылысбаевтың шәкірті болып түседі.

Мұрат Мұсабаевтың дауысы – сирек кездесетін әдемі баритон. Ол Абай атындағы опера және балет театрында ширек ғасыр еңбек етіп, әлемдік және ұлттық классиканың күрделі партияларын сомдады. Оның репертуарындағы «Ер Тарғын», «Жанбота», «Риголетто», «Эскамильо» партиялары вокалдық шеберліктің шыңы саналады.

Әсіресе, оның сомдаған Абай бейнесі («Абай» операсы) ерекше атап өтуге тұрарлық. Мұрат Мұсабаев Абайдың философиялық тереңдігін, халқына деген жанашырлығы мен күрескерлік рухын вокалдық нюанстар арқылы дәл жеткізе білді. Сондай-ақ, Дж. Вердидің «Риголетто» операсындағы күрделі психологиялық образды – қызын жанындай сүйетін әке мен тағдыр тәлкегіне түскен сайқымазақтың трагедиясын шебер бейнеледі. Мұрат Мұсабаев тек орындаушы ғана емес, Глинка атындағы байқаудың лауреаты атанып, консерваторияда ұстаздық етіп, шәкірт тәрбиелеген әмбебап тұлға болды.

Әулеттің үшінші өкілі – Марат Мұсабаев (1941-2023). Ол ағаларының жолын қуып, 1960 жылы Қазақ мемлекеттік хор капелласына қабылданады. Анатолий Молодовтың жетекшілігімен жұмыс істеген Марат Мұсабаев капелла құрамында КСРО-ның көптеген қалалары мен Үндістан секілді шетелдерге гастрольдік сапарларға шықты.

Мараттың ерекшелігі – ол хор өнері мен жеке орындаушылықты қатар алып жүрді. Кейіннен Абай атындағы опера театрына шақырылып, «Евгений Онегинде» Гремин, «Патша қалыңдығында» Малюта секілді салмақты рөлдерді сомдады. Оның естеліктерінде Моңғолиядағы қатты аязда «қатып қалған қымызды мұз ретінде ерітіп ішкен» қызықты сәттері мен Түркиядағы амфитеатрдағы акустикалық ерекшеліктер туралы әңгімелері әртістік өмірдің қиындығы мен қызығын қатар көрсетеді. Марат Мұсабаев өмірінің соңына дейін сахнаға адал болып, ұлттық өнердің насихаттаушысы ретінде есте қалды.

Мұсабаевтар әулетінің өнердегі жолы үзілген жоқ. Марат Мұсабаевтың ұлы – Талғат Мұсабаев (1978 ж.т.) тәуелсіз Қазақстанның опера өнерін әлемге танытып жүрген жарқын жұлдыз. Консерваторияда профессор Шахимардан Әбіловтен дәріс алған ол, студент кезінен халықаралық байқауларда топ жара бастады.

Талғат Мұсабаевтың шығармашылығы – әкелер салған жолдың заманауи жалғасы. Ол Италияның Ла-Скала театрында тағылымдамадан өтіп, Еуропаның және АҚШ-тың (Карнеги Холл) беделді сахналарында өнер көрсетті. Бүгінде ол «Астана Опера» театрының жетекші солисі және труппа директоры ретінде қызмет атқарады. Оның репертуарындағы Онегин, Эскамильо, Абай партиялары – вокалдық техника мен актерлік шеберліктің үйлесімін тапқан туындылар.

Мұсабаевтар әулеті – қазақ музыка тарихындағы бірегей құбылыс. Олардың әрқайсысы ұлттық өнердің белгілі бір кезеңін және бағытын (эстрада, опера, хор) биік деңгейге көтерді. Рашидтің сырлы әні, Мұраттың драмалық баритоны, Мараттың капеллалық үні және Талғаттың халықаралық деңгейдегі жетістіктері – біртұтас рухани қазына.

Зерттеу барысында анықталғандай, бұл әулет тек орындаушылықпен шектелмей, ұстаздық қызмет арқылы вокалдық мектептің дамуына зор үлес қосты. Мұсабаевтар мұрасы – болашақ өнер зерттеушілері мен жас әншілер үшін таусылмас қазына, үлгі аларлық өнеге болып қала береді.

Әдебиеттер тізімі

1. Абулгазина Г. Казахская эпическая опера 70-х годов: автореф. дис. канд. искусствоведения. – М., 1990.
2. Гизатов М. Бисенғали. От кюя до симфонии. – Алматы: Жалын, 1976.
3. Жұбанов А. Қ. Өскен өнер. – Алматы: Ғылым, 1985.
4. Қазақстан. Ұлттық энциклопедия. – Т. 6. – Алматы, 2005.
5. Қазақ мәдениеті: энциклопедиялық анықтамалық. – Алматы: Аруана, 2005.
6. Исламбаева З. У., Тәшімова М. М. Қазақ сахнасының шеберлері. – Алматы, 2010.
7. Қожырұлы Боқай. Қазақ елінің атақты музыка өнерпаздары. – Т. 1. – Алматы.
8. Қожырұлы Боқай. Қазақ елінің атақты музыка өнерпаздары. – Т. 2. – Алматы.
9. Қоңыратбай Т. Әлемдік музыка тарихы. – Алматы: Өлке, 2012.
10. Кундакбайұлы Б. История казахского искусства: в 3 т. – Алматы : Арда, 2009.
11. Лукашева О. О творчестве певца Мурата Мусабоева // Saryn: Art and Science Journal. – 2022. – № 3 (36).
12. Мұқан А. Қазақ опера театры: монография. – Алматы, 2008.
13. Парасат: журнал. – Алматы, 2001. – № 12.
14. Телғозиев Ә. Қазақ ұлттық энциклопедиясы. – Алматы, 2005.

Кереева Аруна Мерлановна

4 курс студенті

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академисы

Жетекшісі: Қарабалаева Б.Р.

Қазақстан, Алматы

kartoskakartoska803@gmail.com

Ежелгі тас дәуірінің кезеңдеріндегі көркем шығармашылықтың заманауи бейнелеу өнеріндегі ғылыми- мәдени маңызы

Аңдатпа: Бұл дипломдық жұмыста ежелгі тас дәуірінің негізгі кезеңдеріндегі бейнелеу өнерінің қалыптасу ерекшеліктері, олардың семантикалық құрылымы, магиялық-ритуалдық мазмұны және әлеуметтік мағынасы қарастырылады. Жұмыста әлемдік палеолит ескерткіштері (петроглифтер, пиктограммалар, үңгірлік кескіндер) мен Қазақстан

аумағындағы ірі петроглифтік кешендер (Тамгалы, Тамгалы-Тас, және т.б.) талданады. Ежелгі бейнелік жүйенің қазіргі заманғы бейнелеу өнерінде қайта өңделуі, символдық және мәдени сабақтастықтың жалғасуы зерттелді. Сонымен қатар, Miquel Barceló, Ахмет Ахат, Санжар Жубанов сияқты суретшілер шығармашылығы арқылы палеолит мұрасының қазіргі көркем тілдегі ғылыми-мәдени маңызы анықталды.

Түйін сөздер: Ежелгі тас дәуірі, петроглиф, пиктограмма, үңгірлік өнер, Тамгалы, бейнелеу өнері, мәдени сабақтастық, символика, архаикалық форма, қазіргі өнер.

Ежелгі тас дәуірі адамзат өркениетінің бастау бұлағы, алғашқы қоғамдық қатынастар мен рухани дүниетанымның қалыптасу кезеңі. Бұл дәуірде адам табиғатпен етене өмір сүріп, өз ойын, сезімін және қоршаған ортаға деген көзқарасын бейнелеу өнері арқылы білдіре бастаған. Тасқа салынған суреттер мен таңбалар – тек тұрмыстық немесе аңшылық көріністер емес, сонымен қатар адамзаттың дүниетанымдық, мифологиялық және рухани өмірінің көрінісі болып табылады.

Сондықтан да ежелгі тас дәуірінің бейнелеу өнерін зерттеу адамзат өркениетінің бастау кезеңін тануға, қазіргі мәдениет пен өнердің қалыптасу жолдарын түсінуге мүмкіндік береді. Бұл зерттеу тақырыбы ғылыми тұрғыдан да, мәдени тұрғыдан да өзекті, өйткені ол өткен мен бүгіннің арасындағы тарихи сабақтастықты айқындайды.

Зерттеу жұмыстың мақсаты: Ежелгі тас дәуірінің негізгі кезеңдеріндегі бейнелеу өнерін анықтап, жан-жақты зерттеп, олардың адамзаттың әлеуметтік, рухани және мәдени дамуына тигізген ықпалын айқындау, сондай-ақ бұл құбылыстардың қазіргі бейнелеу өнеріндегі ғылыми-мәдени маңызын көрсету. Ежелгі тас кезеңдерінің идеялық мазмұнын, олардың әлемдік жәнеде қазіргі бейнелеу өнерінде бейнелену ерекшеліктерін, ежелгі символдар мен мифологиялық бейнелердің қазіргі заманғы өнерде эстетикалық жәнеде ғылыми интерпретацияда бейнеленіп жатқанын анықтау және ғылыми-мәдени тұрғыдан талдау.

Дүниежүзінде қандай ежелгі бейнелеу өнері бар және ол нені білдіреді

«Ежелгі бейнелеу өнері» ұғымында біз байырғы заманның кең таралған көркемдік мәдениет қалыптасқанға дейінгі адамзаттың шығармашылығын яғни графикалық, мүсіндік, қашау, таста бейнеленген суреттерді санаймыз.

Ежелгі дәуір өнерінің негізгі түрі «жартастағы (үңгірлік) өнер».

- Петроглифтер таста ойып немесе қашап салынған бейнелер. Мысал ретінде Бломбос үңгіріндегі гравюралар (б.з.д. шамамен 70 000 жыл), Дипклуфтан табылған жұмыртқа қабығындағы өрнектер (б.з.д. 60 000 жыл) және Абри-Кастанеттен табылған гравюралар (б.з.д. шамамен 35 000 жыл) жатады.

- Пиктограммалар салынған белгілер, геометриялық таңбалар, трафареттер мен алақан іздері. Мысалы, Гаргас үңгіріндегі алақан трафареттері (б.з.д. 25 000 жыл) және Рукадур үңгіріндегі бейнелер (б.з.д. 24 000 жыл).

Яғни бұл суреттер нақты оқиғаларды емес, адамның ой-қиялынан туған символдарды бейнелейді.

Зерттеушілер ежелгі суреттердің бірнеше мағынасын ұсынады:

- аңшылық сәтті болсын деген магиялық бейнелер;
- шамандық немесе транс күйдегі көру тәжірибесі;
- құрылымдық-символдық мағына әлеуметтік белгілер мен ұжымдық кодтар.

Осылайша, бұл бейнелер діни, танымдық және эстетикалық қызмет атқарған.

Визуалды ойлау мен алғашқы көркем сана. Палеолит дәуіріндегі бейнелер кейінгі замандағы суретшілер мен зерттеушілер үшін де шабыт көзі болды. Ежелгі өнер қазіргі замандағы символика, кеңістік, материал және табиғатпен байланыс ұғымдарына әсер етті. Ежелгі бейнелеу өнері адамзаттың бейнелік мәдениетінің бастауын көрсетеді. Ол:

- бейнелеу арқылы ойлау мен есте сақтау қабілетінің алғашқы түрін көрсетті;

- өнер тарихының уақыт ауқымын кеңейтті;
- адамзаттың когнитивтік, әлеуметтік және рухани дамуының куәсі болды.

Ежелгі тас дәуірінің бейнелеу өнері – тек тарихтың бастауы емес, бүкіл адамзаттың мәдени жадын, символдық және көркем ойлаудың алғашқы көрінісін сақтап қалған мұра.

Қазақстан аумағы петроглифтік (жартастарға ойылған) өнердің ірі кешендерін сақтаған аймақ ретінде ерекше маңызға ие. Бұл кешендер неолиттің соңғы кезеңінен бастап қола дәуірі, ерте темір дәуірі және одан кейінгі тарихи қабаттарға дейінгі кең уақыт аралығын қамтитын бейнелеу тәжірибесінің ұзақ тарихын көрсетеді. Ең ірі және зерттелген ескерткіштер қатарына – Тамғалы (Tanbaly/Tamgaly) кешені мен Тамғалы-Тас (Tamgaly-Tas), сонымен қатар Саймалы-Таш, Құлжабасы және басқа да жартас суреттері жатады. Бұл ескерткіштер тек суретшелік белсенділікті құжаттай қоймай, сол қауымдардың дүниетанымы, ритуалдық өмірі, экономикалық және әлеуметтік жүйесі жайлы маңызды ақпарат береді.

Тамғалы / Танбалы және Тамғалы-Тас: кешеннің сипаттамасы

Тамғалы (Tanbaly) – Шу-Ілей таулы аймағында, Алматылық өңірде орналасқан петроглифтер кешені; ЮНЕСКО-ның «Petroglyphs within the Archaeological Landscape of Tamgaly» деген номинациясымен Бүкіләлемдік мұра тізіміне енгізілген (2004). Номинациялық досьеге сәйкес кешенде шамамен 4–5 мыңнан астам жартастарға ойылған кескіндер топтастырылған, олардың негізгі қатары қола дәуіріне жатады (орташа II–I мыңжылдықтар б.з.д.), бірақ аймақта неолиттен бастап ортағасырлық кезеңдерге дейінгі бірнеше қабат бар.

Ежелгі тас дәуірінің бейнелеу тілінің – петроглифтер мен үңгірлік суреттердің – формалары бүгінгі заман өнерінде қайталанатын, қайта өңделеді немесе концептуалдық мазмұнға айналады. Бұл феномен бірнеше деңгейде түсіндіріледі: формальды (сызықтар, таңбалар, фактура), материалдық (тасты, охраны, табиғи пигменттерді еске түсіру) және идеологиялық (мифология, ұлттық/көріндік ерекшелік, экологиялық ойлау). Қазіргі өнерде осы мотивтерді қолдану әр түрлі стратегиялар арқылы жүреді: (а) тура репродукция / тарихи сілтеме; (б) формалық рефлексия (палеолиттік таңбалардан «эхо» алу); (в)

материалдық/ландшафттық референция; (г) концептуалдық рету (палеолитті қазіргі проблемалар тұрғысынан талдау).

Miquel Barceló (Испания) – үңгірлік мотивті материалдық және фактуралық тілде қайта оқу

Miquel Barceló-ның соңғы жылдардағы жұмыстары – үңгірлік кескіндердің («Chauvet», «Lascaux») формаларын және үңгір атмосферасын материал арқылы қайта жандандыру ретінде кең танылды. Barceló үңгірлік фауна (бизондар, мүйізтұмсықтық жануарлар) және үңгір бетінің фактурасын өзмашылығына белсенді енгізеді: ол кейде нақты палеолиттік жануарларды тікелей салады, кейде – олардың «мәдени эхо»-сын жасайды. Оның Chauvet-тан еліктеуі және үңгірге тән фактураны қайта жасайтын керамикалық және бояулы жұмыстары, сондай-ақ ірі панорамалық картина-сериялары өнер сазына палеолитті енгізудің айқын мысалы болып табылады.

Kevin Sudeith және қазіргі «petroglyphist» практикасы – тасқа қашауны жалғастыру

Қазіргі уақытта нақты «жаңа петроглифтер» жасайтын суретшілер бар (мысалы, Kevin Sudeith) – олар қазіргі қоғам контекстінде тасты таңбалау арқылы ежелгі практиканы қалпына келтіреді және оны современдік өнер кеңістігіне енгізеді. Мұндай практика палеолиттің технологиялық тәжірибесін тікелей қайта іске асыруға ұмтылады.

2.2. Ерте заманның Қазақстанның қазіргі бейнелеу өнеріндегі орны

(Қазіргі қазақстандық суретшілер тас дәуірінің – петроглифтер, үңгірлік бейнелер – элементтерін өз туындыларында қалай қолданады; тура көшірме ме, әлде интерпретация ма; нақты мысалдар мен иллюстрациялар)

Ежелгі тастан шыққан кескіндер – петроглифтер мен үңгірлік бейнелер – Қазақстан жерінде (Танбалы/Тамбалы, Тамғалы-Тас, Саималы-Таш және т.б.) жоғары концентрацияда кездеседі және ұлттық эстетика мен тарихи сана үшін маңызды дереккөз болып табылады. Қазіргі қазақстандық көркем шығармашылық осы визуалдық мұраны әртүрлі тәсілдер арқылы пайдаланады: кей авторлар петроглиф мотивін тура көшіріп, кейбіреулері – формасын (сызық, ритм, композиция) заманауи тілге салып, үшіншілері – материалды (тас, патины) және концептуалды (миф, экологиялық сана) деңгейде қайта интерпретациялайды. Бұл тарауда біз осы стратегияларды анықтап, шынайы дереккөздерге сілтеме жасап, үш нақты қазақстандық автордың мысалын талдаймыз: Феруза Турлыбек (Feruza Turlybek), Ахмет Ахат (Akhmet Akhat) және Санжар Жубанов (Sanzhar / Sanjar Zhubanov).

Ахмет Ахат (Akhmet Akhat) – Тамғалы имперсивті-мифологиялық оқылымы

Ахмет Ахат – Қазақстанның белгілі дәстүрші-суретшілерінің бірі; оның шығармашылығында Тамғалы петроглифтерінің мотивтері тұрақты түрде кездеседі. Академиялық сипаттамаларда Ахаттың петроглифтерге деген қызығушылығы «архаикалық пластиканы» қазіргі дәстүрге енгізу ретінде бағаланған: автор петроглифтік белгілерді кең бояу-палитрасымен және графикалық метафоралармен үйлестіреді, олардың мәнін «архаикалық аруахтар» (рухтар) ретінде ашады.

Неліктен маңызды: Ахмет Ахаттың жұмысы – петроглифті мәдени-харизматикалық ресурс ретінде қолданудың айқын мысалы, мұнда ежелгі визуал тікелей ұлттық тарих пен руханилықты жеткізудің элементі ретінде қызмет етеді.

Санжар (Санжар) Жубанов – «жаңа петроглифист» / тасқа гравюра практикасын жандандыру

Санжар Жубанов тұрақты түрде тастарға және қоғамдық локацияларға петроглифтер стилінде гравюра жасауды жүзеге асырады: ол «жұлдызды графика» атты техника арқылы нүктелік және сызықтық өрнектерді біріктіріп, заманауи ленд-арт объектілерін жасайды. Жубановтың жобалары – қалада және табиғатта азаматтық қатысуды күшейтуге бағытталған (мыс., «Парк тюрокских петроглифов Аркалан», әртүрлі қоғамдық инсталляциялар) және ол өз туындыларын отандық және халықаралық көрмелерге апарды.

Неліктен маңызды: Жубановтың тәжірибесі – петроглифті тарихи мұра ретінде ғана емес, қоғамдық білім беру және туризм құралына айналдыра алатын практика ретінде көрсетуі. Оның тастан жасаған жұмыстарында дәстүрлі техника мен қазіргі қоғамдық функция тікелей қосылады.

Қорытынды. Бұл зерттеу жұмысында біз ежелгі тас дәуірі өнерінің ерекшеліктерін, оның әлемдік және Қазақстан аумағындағы көркем мәдениеттегі орнын, сондай-ақ осы архаикалық мұраның қазіргі заманғы бейнелеу өнерінде қалай қайта жаңғырып, жаңа мәнге ие болатынын қарастырдық. Жұмыс барысында петроглифтердің мазмұны, олардың семантикалық құрылымы, символдары мен мифологиялық негіздері, сондай-ақ бұл элементтердің қазіргі суретшілер шығармашылығында қолданылу тәсілдері талданды.

Зерттеу көрсеткендей, тас дәуірі өнері – адамзаттың алғашқы көркем ойлау жүйесін, дүниетанымын және мәдени жадының бастауын құрайды. Қазақстандағы Тамғалы секілді петроглифтер кешендері тек тарихи ескерткіш емес, бүгінгі ұлттық өнер үшін де мағыналық ресурс. Қазіргі суретшілер архаикалық формаларды тікелей көшіріп қана қоймай, оларды жаңа идеялармен, концепциялармен байланыстырып, мәдени сабақтастықты жалғастыруда.

Тақырыптың маңыздылығы ежелгі өнердің тек өткен кезеңнің көркем ескерткіші емес, қазіргі мәдениет пен ұлттық өнерді түсінуге, оның терең тамырын тануға мүмкіндік беретін құбылыс екенінде. Тас дәуірінің бейнелеу тілі бүгінгі күнге дейін өзектілігін жоғалтпай, адамзаттың рухани эволюциясын пайымдауда маңызды рөл атқарып отыр.

Сондықтан ежелгі тас дәуірі өнерін зерттеу тарихи жадыны сақтау, мәдени бірегейлікті нығайту және қазіргі бейнелеу өнерінің даму бағыттарын терең түсіну үшін қажет.

Әдебиеттер тізімі

1. Bradshaw Foundation. Tamgaly: Photos and Descriptions. – Электрондық ресурc. – <https://www.bradshawfoundation.com/tanbaly/>
2. Cy Twombly – scholarly analyses & museum catalogues. OUP: Keeping Time and Tracing Space in Cy Twombly's Morocco; Centre Pompidou, Whitney, Gagosian. – Электрондық ресурcтар. – <https://academic.oup.com/oaj/article/39/1/19/2375489>
3. e-history.kz. Қазақстан тарихы порталы. – <https://e-history.kz/kz/history-of-kazakhstan/show/8710>
4. e-history.kz. Жаңалықтар. – <https://e-history.kz/kz/news/show/28506>
5. e-history.kz. Жаңалықтар. – <https://e-history.kz/kz/news/show/32973>
6. Focus Gallery; A. Kasteev Museum. Ахмет Ахат және жергілікті көрмелер туралы материалдар.
7. Kevin Sudeith – Petroglyphist. Contemporary stone carvings. – Электрондық ресурc. – <https://petroglyphist.com/>
8. Massaget.kz. Қазақстанның тас ғасыры туралы материал. – <https://massaget.kz/gumanitarly-ilymdar/kazakhstan-tas-gasyiryi-daurnde--83/>
9. МК-KZ; Zakon.kz; Mail.kz. Санжар Жубанов және Қазақстандағы петроглифтердің заманауи қолданылуы туралы аналитикалық мақалалар мен репортаждар.
10. Paleolithic art and cognition // Journal of Archaeological Science. – 2003.
11. Project Baikal. «Петроглифтер как основа для творчества дизайнеров». – 2024.
12. Российский исторический портал. – <https://xn--claduvvgf6f.xn--plai/news/2021/10/5084/>
13. Space Analysis in Palaeolithic Cave Art // Journal of Archaeological Method and Theory.
14. Tamgaly ресми сайты. – <https://tanbaly.kz>
15. The Steppe; Almaty-travel; VisitWorldHeritage. Tamgaly туралы журналистік және туристік шолулар.

Зурначиди Ольга Юрьевна
Студентка 2 курса «Графический дизайн»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой
Научный руководитель: к. филос. н., профессор Мухтарова Г. С.
Казахстан, Астана
Olgazurna55@mail.ru

Отражение японской материальной культуры в фильмах Хаяо Миядзаки

Аннотация: Статья посвящена раскрытию темы проявления материальной культуры Японии в фильмах Хаяо Миядзаки. Рассматривается отражение предметного мира, элементов быта, искусства архитектуры и традиционных костюмов в уникальных произведениях японской анимации. Внимание уделяется материальной культуре, как способу передачи аутентичной атмосферы, связующего звена исторического наследия и мира фэнтези.

Ключевые слова: анимация, фильмы, японская культура, традиции, материальная культура, культурный код, эстетика.

Введение. Хаяо Миядзаки, один из самых влиятельных режиссеров в области современной анимации. Он создал уникальную художественную Вселенную, которая находит отклик у аудитории по всему миру.

Для полного понимания художественной глубины его произведений необходимо обратить внимание на отображение в них красоты предметного мира. В его фильмах материальная культура – это не просто фон для развития сюжета, а способ повествования, передача зрителю особых смыслов. Изучение схожих элементов традиционной и современной материальной культуры в творчестве режиссера, помогает понять не только сюжетную задумку автора, но и демонстрирует искусство, как средство взаимодействия между культурами.

Фильмы Хаяо Миядзаки – предмет многочисленных исследований в области искусствоведения и культурологии. Работы Сьюзан Напьер, Хелен Маккарти, Е. В. Караваева затрагивают вопросы философии, мифологии и эстетики в работах японского режиссера.

Следует отметить, что именно анализ отображения в анимационных произведениях материальной культуры, охватывающий архитектуру, элементы быта, транспорт, пищу представлен в научной литературе недостаточно полно.

Целью статьи является выявление и анализ отражения японской материальной культуры в фильмах Хаяо Миядзаки.

Задачи:

1. Дать определение понятию материальная культура, определить роль материальной культуры в анимации.
2. Выявить философско-религиозные основы, такие как синтоизм, анимизм, определяющие специфику изображения предметного мира.

3. Провести анализ элементов культуры материального мира: архитектурные сооружения, пища, транспорт, одежда в фильмах Хаяо Миядзаки (на примерах фильмов «Мой сосед Тоторо», «Унесенные призраками», «Ходячий замок» и др.).
4. Определить функции элементов материальной культуры в развитии сюжета и раскрытии характеров персонажей.

Объектом исследования в статье являются фильмы Хаяо Миядзаки. Предмет исследования – это отражение элементов японской материальной культуры в фильмах Хаяо Миядзаки.

Материальная культура, как основа миров Хаяо Миядзаки.

Понятие материальной культуры и её значение в кинематографе.

Материальная культура – это объекты, созданные руками человека: здания, предметы быта, одежда, инструменты, транспорт, пища. В кинематографе и анимации, каждый элемент мира создается вручную, материальная культура становится мощным инструментом визуального повествования. Она выполняет несколько ключевых функций:

1. Детали интерьера, архитектурные стили мгновенно погружают зрителя в конкретную историческую или фантастическую эпоху.
2. Взаимодействие персонажа с предметами (приготовление еды, уборка дома, починка механизмов) многое говорит о его личности, социальном статусе и внутреннем состоянии.
3. Предметы быта несут в себе вековые традиции, ритуалы и повседневные практики, уникальные для данной культуры.

В работах Хаяо Миядзаки внимание к деталям и материальная культура выходит на первый план. Его фильмы часто называют «гимном простым вещам».

В его работах простые вещи из повседневной жизни превращаются в магический ритуал. Например, процесс приготовления пищи, топка печи, скрип половиц, шелест листьев – каждый кадр анимирован тщательно и с огромной любовью.

Синтоистские корни и анимизм в изображении предметного мира.

Философской основой отношения Хаяо Миядзаки к материальному миру является синтоизм и традиционный японский анимизм – вера в то, что души (ками) обитают в природных объектах и творениях рук человека. Это наблюдается в том, как режиссер изображает различные предметы в своих произведениях.

В его фантастическом мире у каждого предмета есть душа. Например, старый дом может быть населен духами-сусуватари («Унесенные призраками»), угольки из очага – оживать в виде маленьких духов-спутников, «Ходячий замок»), а пылесос – иметь собственную душу, чувствовать усталость («Ведьмина служба доставки»).

Анимизм одушевляет материальный мир и наделяет его частичкой морали. Персонажи не просто используют вещи, они взаимодействуют с ними, ценят их и благодарят за службу.

Благодаря этому подходу автор отражает японскую традицию «моно-но аварэ» – печальное очарование вещей, осознание их бренности и важности.

Например, замок Хаула был собран из мусора. Стоит не забывать про ржавого робота из «Небесного замка Лапута» – это носители истории и эмоций. И робот, и замок несут в себе ощущение усталости, и являются показателем красоты в несовершенном, что делает материальную культуру у Миядзаки живой, одухотворенной и полной скрытых смыслов.

Анализ основных артефактов и пространств в творчестве Хаяо Миядзаки.

Архитектура. Через архитектуру Хаяо Миядзаки показывает культурную принадлежность. Также архитектура является одним из способов отражения столкновения двух миров и выражением конфликта.

Традиционный японский дом. В анимационном фильме «Мой сосед Тоторо» показан старый деревенский дом, который построен из типичных для Японии материалов: дерево, бамбук, глина и штукатурка. Дом изображен с раздвижными дверями (сёдзи), соломенной крышей и темными деревянными балками. Автор показывает его, как символ безопасного, уютного прошлого, он стоит не отдельно, а является частью живой экосистемы и связан с природой. Его освоение сестрами Сацуки и Мэй является ритуалом знакомства с новым для них миром, обитатели которого являются духами. Сквозь щели в полу видны черные точки (кусудамы), отгоняющие злых духов, – деталь, глубоко укорененная в японском быте.

Городская среда и бани. В фильме «Унесенные призраками» изображен банный комплекс Абурая. Это сложная архитектурная постройка, которая напоминает японские постоялые дворы эпохи Эдо. Этот стиль отражен в многоэтажной деревянной конструкции, его подчеркивают красные мосты и бумажные фонари. Баня является пространством ритуалов, труда и социальной иерархии. Хаяо Миядзаки смешивает различные стили, чтобы показать мир духов вне времени. Оно противопоставлено безликому современному городу-призраку. В начале фильма отражена грусть и отсутствие ощущения дома у главной героини. Современная городская среда в фильме «Унесенные призраками» показана, как место без традиций и связи с природой. Автор подчеркивает разрыв между традиционной и современной Японией.

Фантастическая и индустриальная архитектура. Анимационные фильмы «Ходячий замок» и «Небесный замок Лапута» демонстрируют европейские влияния (французский Альзас, валлийские индустриальные пейзажи), но трактовка пространства остается японской. Замок Хаула – это хаотичное расположение элементов, «органический» механизм, похожий на традиционную японскую эстетику «ваби-саби» (красота несовершенного, бренного). Индустриальные пейзажи в фильмах «Ведьминой службе доставки» или «Порко Россо» изображаются с восхищением к инженерной мысли, но и с тревогой о ее экологических и социальных последствиях.

Транспорт и техника.

Хаяо Миядзаки часто наделял транспортные средства собственной волей, что вновь отправляет зрителя к анимизму.

Кабуси и угольные паровозы. Термин «кабуси» используется, как метафора для молчаливого ухода и перехода в иное состояние. В шедевре Хаяо Миядзаки

«Унесённые призраками» поезд, на котором едут Тихиро и Безликий, предстаёт как дух Кабуси, плавно скользящий по водной глади; его образ полон эфемерности и тихой печали. Поезд идёт только вперёд символизируя невозвратность времени и отсутствие возможности вернуться назад. В фильме «Ходячий замок» железнодорожные составы и дирижабли включены в военную машину, однако Миядзаки изображает их с искренней любовью к красоте механизмов. Будучи сыном директора авиазавода, он с детским восхищением и уважением показывает работу любых механизмов – от велосипеда до самолёта.

Летательные аппараты. Тема полета – центральная в творчестве режиссера. Летательные машины в «Нависае из Долины Ветров», «Порко Россо» или «Ветер крепчает» часто являются хрупкими, почти рукотворными конструкциями из дерева и ткани. Это не техника без души, а продолжение тела и духа пилота, требующее мастерства и чуткости. Эта эстетика противопоставлена гигантским, безличным военным кораблям и роботам, олицетворяющим бездушную индустриальную мощь.

Пища, как культурный код и акт коммуникации.

Сцены с едой одни из самых запоминающихся и семиотически насыщенных. Пища выступает как:

Символ искушения и потери индивидуальности. В фильме «Унесенные призраками» родители Тихиро превращаются в свиней, поддавшись соблазну от вида угощений. Отражением японских народных сказок является то, что еда в мире духов для людей опасна. Считается, что пища может повлиять на память человека, и он забудет свой мир.

Проявление заботы и любви. В анимации «Мой сосед Тоторо» Сацке и Мэй готовят маме завтрак или лакомства для себя или еду для Речного Духа Тихиро отображает проявление заботы и внимания. Другой пример, где Тихиро из «Унесенные призраками» лакомится угощениями от друзей или духов, эти сценки показывают доверие и заботу. Процесс приготовления пищи показан детально, с акцентом на свежесть и качество продуктов.

Социальный ритуал. В анимации показаны традиционные японские блюда и сервировка. Изображена совместная трапеза, которая объединяет персонажей, снимающая напряжение, устанавливающая связи. Сцена, где Сэн и другие работницы едят после трудового дня – яркий пример повседневной, но значимой японской практики.

Одежда и её символическое значение

Одежда у Хаяо Миядзаки четко обозначает социальную роль, профессию и трансформацию персонажа.

Школьная форма. Форма подчёркивает дисциплину, указывает на возраст персонажа. Униформа Сацуки и Мэй или Тихиро – символ их принадлежности к современному миру, который они покидают, попадая в мир духов. Она является символом уязвимости и невинности героинь, которые показаны в фантастических мирах.

Рабочая одежда. Рабочая одежда показывает активную деятельность, ответственность, отображают личностный рост и духовное развитие персонажа. Например, комбинезон и повязка на голове Тихиро в Абурае

показывают её новую идентичность, как трудолюбивой работницы, проходящей путь искупления.

Традиционное кимоно и маски. Кимоно Дзиро в фильме «Ветер крепчает» или Юбабы подчеркивают их статус и связь с традицией. Маски, которые носят духи в «Унесенных призраками» скрывают их истинную сущность, следуя японской театральной и ритуальной практике.

Каждый элемент костюма прорисован с учетом исторического и культурного контекста, усиливая достоверность и глубину создаваемых миров.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что материальная культура в фильмах Хаяо Миядзаки является не декорацией на фоне, а важным элементом его художественного языка и философии.

Через наделение предметного мира душой, режиссеру удается донести до зрителя глубоко национальную, укорененную мироощущении картину мира.

В работах Миядзаки бытовые предметы, архитектура, транспорт и пища приобретают нарративное, характерологическое и культурологическое значение. Эти элементы формируют особую атмосферу, помогают раскрыть внутренний мир героев и становятся посредниками между японской и мировой культурами.

Пронизывающий творчество Миядзаки анимизм одушевляет материальный мир, превращая его в активного участника истории, напоминая зрителю о важности бережного отношения к вещам, природе и культурному наследию.

Таким образом, обращение к материальной культуре в анимации Хаяо Миядзаки позволяет понять не только особенности его творческого метода, но и ключевые черты японской культурной идентичности в её взаимодействии с современностью. Его фильмы выступают своеобразной визуальной энциклопедией японского быта и мировосприятия, переосмысленных через призму авторской фантазии и гуманистических идей.

Список литературы

1. Кавираги Х. Синтоизм в аниме Хаяо Миядзаки: диалог с духами природы / Х. Кавираги // Япония наших дней. – 2021.
2. Караваева Е.В. Философские и эстетические принципы творчества Хаяо Миядзаки / Е.В. Караваева // Культура и искусство. – 2019.
3. Маккарти Х. Хаяо Миядзаки: гений японской анимации / Х. Маккарти. – М.: Эксмо, 2020. –160 с.
4. Напьер С. Анимация от Акиры до Принцессы Мононоке: опыт японского кино / С. Напьер. – М.: ООО «Издательство «Гелиос», 2020. - 256 с.
5. Napier, S. J. Miyazakiworld: A Life in Art / S. J. Napier. – New Haven: Yale University Press, 2018
6. Нитобэ И. Путь самурая. Бусидо / И. Нитобэ. – М.: АСТ, 2019. - 208 с.
7. Окакура К. Книга чая / К. Окакура. – М.: Рипол-Классик, 2018. - 288 с.
8. Official Site of Studio Ghibli [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.ghibli.jp> (дата обращения: 15.10.2023).
9. Reider, N. T. (Ed.) Spirited Away: Film Companion / N. T. Reider. – New York: Palgrave Macmillan, 2005

Оптовка Елена Никитична
Студентка 2 курса «Графический дизайн»
Казахский национальный университет искусств имени Кулэши Байсейітовой
Научный руководитель: к. филос. н. Мухтарова Г.С.
Казахстан, Астана
Panda2073@mail.ru

Эволюция айдентики Google: от статического логотипа к динамическому бренду

Аннотация: В данной статье рассматривается, как Google трансформирует свой статичный логотип в адаптивную динамическую систему, взаимодействующую с пользователями и отражающую цифровую культуру.

Ключевые слова: айдентика, Google, дизайн, брендинг, динамический логотип, Material Design, визуальная система, doodles, цифровой дизайн, интерфейсы.

Введение. В настоящее время айдентика играет ключевую роль в жизни любого бренда, помогая ему выделиться на фоне множества компаний. Под айдентикой понимается всё, что делает бренд узнаваемым: логотип, цвета, шрифт, визуальное оформление и поведение компании в цифровой среде. Все эти элементы формируют целостный образ, по которому бренд узнают и запоминают.

В условиях быстрого цифрового прогресса фирменный стиль постоянно меняется, адаптируясь под новые форматы и способы восприятия информации. Сегодня айдентика должна быть не только эстетичной, но и гибкой, удобной и способной подстраиваться под разные носители – от сайта до мобильного приложения. Особый интерес вызывает айдентика Google – бренда, который одним из первых перешёл от статичного логотипа к динамичной системе, реагирующей на контекст. Изучение этой эволюции позволяет понять не только развитие конкретного бренда, но и общие тенденции, влияющие на современный дизайн.

Исторический контекст и первые версии айдентики Google
Google был создан в 1998 году Ларри Пейджем и Сергеем Брином как поисковая система, призванная «наводить порядок» в огромном количестве информации в интернете. Первый логотип Google был сделан ими буквально «на коленке» – цветной, но простой, с некоторой детской наивностью. Основная задача на тот момент заключалась в том, чтобы название компании было узнаваемым и легко запоминалось. Уже с ранних лет Google экспериментировал с визуальной айдентикой. В 1999 году появился первый дудл – специальный логотип, который менялся в честь праздников, памятных дат или событий. Например, один из первых дудлов был посвящён фестивалю Burning Man – ежегодному арт-фестивалю в пустыне Невада, где создаются большие художественные инсталляции и скульптуры. Логотип Google тогда слегка менялся: над буквами добавлялись графические элементы, символизирующие атмосферу фестиваля,

что делало логотип праздничным и контекстуально связанным с событием. Такой подход был совершенно новым: логотип переставал быть статичным и мог отражать контекст или событие. Ранние версии логотипа были статичными: интернет только развивался, и дизайн ограничивался возможностями веб-страниц и печатной графики. Простота и наивность логотипа отражали экспериментальный характер стартапа и скромные ресурсы команды. Несмотря на минимализм, пользователи легко запоминали логотип и отмечали его узнаваемость. С ростом компании и увеличением числа пользователей стало очевидно, что статичная айдентика больше не удовлетворяет потребности бренда. Появилась необходимость в более системном визуальном решении, которое учитывало бы разнообразие платформ, устройств и форматов отображения. Простота первого логотипа контрастирует с гибкостью и динамичностью современного. Этот переход стал отправной точкой для дальнейшей эволюции айдентики Google, открыв путь к динамическому и адаптивному дизайну, который мы видим сегодня.

Переход к системному брендингу и первым обновлениям

После первых экспериментов с дудлами Google начал создавать более продуманную визуальную систему, которая объединяла все элементы бренда и делала их узнаваемыми на любом устройстве. Логотип постепенно менялся: буквы стали ровнее и гармоничнее, прежняя детская «игривость» смягчилась, а форма буквы «О» обрела характерный округлый акцент, что делало её легко узнаваемой и запоминающейся. Появились первые элементы айдентики, выходящие за рамки логотипа. Цветовая схема стала последовательной: красный, синий, жёлтый и зелёный использовались в строгом порядке, создавая единый визуальный язык. Шрифты были выбраны так, чтобы буквы легко читались на компьютере, планшете или смартфоне. Принцип простоты проявился во всём: надписи не перегружены деталями, логотип и другие элементы айдентики выглядят аккуратно и лаконично, создавая ощущение ясности и порядка. Системный подход позволил Google интегрировать айдентику во все сервисы. Почти каждый продукт, от почты до карт, стал частью единой визуальной системы. Пользователи начали мгновенно узнавать бренд по цветам, шрифтам и формам, даже без подсказок. Эта новая, осознанная айдентика заменила прежнюю статичную версию и подготовила компанию к следующему шагу – динамичному бренду, который адаптируется под разные устройства, платформы и события. Простота первого логотипа теперь контрастирует с гибкостью и многообразием современного дизайна Google.

Формирование динамической айдентики

После внедрения системного брендинга Google перешёл к динамической айдентике – системе, которая адаптируется под контекст, устройство или сервис, оставаясь при этом узнаваемой. Логотип и визуальные элементы начали приобретать движение и гибкость, превращаясь в «живой» бренд. Одним из первых проявлений динамики стали Google Doodles – изменённые версии логотипа, посвящённые праздникам, событиям и памятным датам. Буквы логотипа превращались в мини-сцены: на Олимпийских играх они «одевали» спортивную форму, а на праздники науки становились частью маленьких

научных экспериментов. Такие дудлы показывали, что логотип может быть адаптивным и эмоционально заметным, создавая непосредственную связь с пользователем. Следующим шагом стали анимации логотипа. Он плавно появлялся на страницах сервисов, менял цвета и формы, а отдельные буквы реагировали на действия пользователя. Это позволило сделать бренд интерактивным, сохранив узнаваемость каждой буквы и общий визуальный стиль. Для единой визуальной системы Google разработал Material Design – набор правил, объединяющий цвета, формы, движения и тени. Он обеспечивает целостность интерфейсов и позволяет внедрять динамические элементы во все сервисы компании. Важной частью гибкой системы стал шрифт Product Sans, разработанный для цифровых сервисов. Он легко читается на любых устройствах и гармонично сочетает статичные и анимационные элементы, поддерживая единый визуальный язык бренда. В основе динамической айдентики Google лежит принцип «простота + функциональность». Каждый элемент – цвет, шрифт или движение – работает на узнаваемость бренда и удобство пользователя. Логотип больше не статичен: он оживает, отражает контекст и одновременно сохраняет целостность бренда, делая взаимодействие с сервисами Google понятным и эмоционально привлекательным. На основе этих принципов – гибкости, адаптивности и единого визуального языка – Google сделал следующий шаг: превратить свою айдентику в живую систему, которая не только выглядит узнаваемо, но и реагирует на действия пользователя, события и контекст. Логотип, кнопки, индикаторы и другие элементы интерфейса стали активными участниками взаимодействия с пользователем, превращая сервисы Google в «живой бренд».

Google как «живой бренд»

Google превратил свой бренд в живую систему, которая реагирует на действия пользователя, контекст и события в реальном времени. Логотип и интерфейсы компании больше не статичны – они двигаются, адаптируются и взаимодействуют с пользователем, создавая ощущение диалога. Представьте: вы открываете поиск – видите привычный логотип. Начинаете вводить запрос – логотип превращается в волну звука, отображая активность поиска. Говорите в микрофон – точки собираются в узнаваемый логотип, реагируя на ваш голос. Если интернет пропал, логотип сереет, показывая состояние системы. На праздники появляются Doodles, но даже они подчиняются общей динамике и остаются частью живой системы. Все элементы интерфейса тоже оживают. Индикаторы загрузки, анимации кнопок, микровзаимодействия с формами – всё это делает работу с сервисами Google наглядной и интерактивной. Каждый клик или свайп сопровождается визуальным откликом, что поддерживает ощущение «живого» продукта. «Микровзаимодействия – небольшие анимационные ответы системы на действия пользователя. Нажатие кнопки, обновление страницы – все эти моменты можно превратить в маленькие события, которые делают интерфейс живым и отзывчивым» [1, с.45]. Современные сервисы Google, включая ИИ-помощника, тоже интегрированы в эту динамику. Вы вводите запрос – ИИ мгновенно обрабатывает его и выдаёт краткий ответ, а интерфейс плавно анимирует появление информации, подчёркивая связь действий пользователя и

реакции системы. Элементы айдентики меняются в зависимости от устройства, интерфейса или сервиса. На смартфоне логотип и кнопки адаптируются под сенсорное управление, на компьютере – под мышь и клавиатуру. Цвета, размеры и анимации подстраиваются под контекст, но при этом бренд остаётся узнаваемым. Принцип «живого бренда» строится на трёх основах:

- *Вариативность* – логотип и интерфейсы могут выглядеть по-разному, оставаясь частью единой системы.
- *Адаптивность* – элементы реагируют на устройство, сервис, действия пользователя и внешние события.
- *Эмоциональная коммуникация* – анимации и микровзаимодействия создают диалог с пользователем, вызывая эмоции и формируя близость к бренду.

Таким образом, Google демонстрирует, что живой бренд – это не только анимация логотипа, но и вся система визуальных реакций и интерактивных элементов, которые делают взаимодействие с продуктами компании увлекательным, понятным и эмоционально насыщенным.

Влияние цифровой среды на стиль Google

Цифровая среда напрямую формировала визуальный язык Google. Интернет – это пространство, где информация постоянно меняется, а пользователи взаимодействуют с сервисами через разные устройства. В таких условиях гибкость, лёгкость восприятия и универсальность стали ключевыми принципами айдентики. Минимализм в дизайне Google помогает логотипу и интерфейсам быстро считываться пользователем, не перегружая внимание. Простые формы, чистые линии и ограниченная палитра цветов делают интерфейсы понятными на любом экране – от смартфона до большого монитора. Интернет-культура привнесла привычку к живым интерфейсам: пользователи ожидают отклика на действия, коротких анимаций и интерактивности. Google учёл это: логотип, кнопки и индикаторы не просто статичны, они реагируют на клики, ввод текста и голосовые команды. Например, микровзаимодействия при поиске или волны звука при работе с микрофоном делают интерфейс более наглядным и «живым». Дизайнерские тенденции цифрового века – flat-дизайн, единая сетка, модульные системы – помогли Google создать динамичную, удобную и универсальную айдентику. Material Design стал инструментом, который объединяет минимализм, движение и адаптивность: все элементы логотипа и интерфейса работают как единая система, оставаясь узнаваемыми и понятными пользователю. Таким образом, цифровая среда определила стиль Google как легкий, гибкий и динамичный, где каждый элемент интерфейса взаимодействует с пользователем, поддерживает эмоции и делает бренд по-настоящему живым.

Значение айдентики Google для индустрии дизайна

Айдентика Google стала эталоном цифрового дизайна, показав, что минимализм и чистые формы могут сочетаться с функциональностью. Такой подход вдохновил дизайнеров создавать удобные, адаптивные интерфейсы, которые легко воспринимаются на разных устройствах. Material Design превратился в глобальный стандарт, объединяя цвета, формы, тени и движения. Принципы системы применяются в приложениях Spotify, Airbnb и других сервисах, где элементы интерфейса реагируют на действия пользователя: кнопки

подсвечиваются, карточки аккуратно анимируются, создавая ощущение интерактивного продукта. Динамическая айдентика Google показала, что бренд может реагировать на контекст и пользователя в реальном времени. Логотип и элементы интерфейса адаптируются к действиям, микровзаимодействиям и устройствам, вдохновляя дизайнеров внедрять живые и адаптивные элементы в свои сервисы. В итоге Google стал образцом современной цифровой айдентики, объединяя минимализм, адаптивность и эмоциональную коммуникацию. Дизайнеры учатся создавать интерфейсы, которые не просто работают, но оживают и взаимодействуют с пользователем, делая продукт понятным и эмоционально привлекательным.

Заключение. Исследование айдентики Google показывает, что современный бренд может быть не просто узнаваемым, но и живым, реагируя на действия пользователя, контекст и устройство. Логотип, Doodles, анимации и Material Design демонстрируют, как визуальный стиль объединяет простоту, функциональность и эмоциональное вовлечение. Например, логотип превращается в волну звука при голосовом поиске или адаптируется под смартфон, создавая ощущение диалога с пользователем. Один из ярких примеров – Doodle, посвящённый Международному дню женщин в науке, где буквы логотипа превращались в мини-лаборатории с движущимися микроскопами и колбами, показывая, что бренд может оживать в реальном времени. Даже ИИ-помощник Google визуально реагирует на введённый запрос: результат появляется с плавной анимацией, подчёркивая связь действий пользователя и системы. Динамическая айдентика строится на трёх принципах: вариативность, адаптивность и эмоциональная вовлечённость. Каждый элемент – шрифт, цвет, анимация или микровзаимодействие – подстраивается под контекст и делает интерфейс интуитивным. Плавные анимации кнопок, индикаторы загрузки и реакция элементов на действия пользователя делают взаимодействие наглядным и увлекательным, создавая ощущение «живого» продукта. Опыт Google показывает, что такой подход задаёт новые стандарты современного дизайна. Динамическая айдентика не только делает продукт визуально привлекательным, но и создаёт эмоциональную связь с пользователем. Этот подход становится примером для дизайнеров и компаний, стремящихся создавать современные, адаптивные и эмоционально насыщенные интерфейсы, где каждая деталь работает на узнаваемость бренда и удобство аудитория.

Список литературы

1. Анимация как ключевой элемент уникального стиля бренда // Capture Motion. – 2025. – 17 июня. – URL: <https://capturemotion.ru/blog/kak-animaciia-pomogaet-formirovat-unikalnyi-stil-brenda/>
2. Sky.Pro. Эволюция логотипа Google: история и изменения. – URL: <https://sky.pro/wiki/digital-art/logotip-google-istoriya-i-evolyuciya>
3. Time Magazine. The First Google Doodle: How It Started. – 1998. – URL: <https://time.com/first-google-doodle>

4. Wikipedia Contributors. Google Logo – History and Evolution. – 2024. – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Google_logo

5. Wikipedia Contributors. Product Sans – Google Typeface. – 2024. – URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Product_Sans

Нурланов Арсен Нурланович

Студент 2 курса «Графический дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к. филос.н., профессор Мухтарова Г. С.

Казахстан, Астана

arsenfromastana@gmail.com

Особенности видов декорирования в традиционных казахских сундуках

Аннотация: Статья посвящена особенностям видов декорирования в традиционных казахских сундуках с анализом особенностей эволюции дизайна и видов декорирования.

Ключевые слова: казахский сундук, народное декоративно-прикладное искусство, хранитель традиций, декорирование, орнамент, резьба по дереву, геометрические узоры

В последнее время особый интерес в обществе вызывают традиционные казахские сундуки (сандық). Слово сундук происходит от тюркского слова «сандық» и означает изделие корпусной мебели с откидной или съемной верхней крышкой, используется, как емкость для хранения предметов обихода.

Первоначальные сундуки появились у кочевых народов и были неотъемлемым элементом быта, применялись для хранения, перевозки одежды, вещей, продуктов питания, домашней утвари, драгоценностей. В юртах сундуки находились на видном почетном месте и служили не только для хранения, но и в качестве кровати, сиденья, стола.

В статье Л.Репиной «Сундук-хранитель традиций казахского народа» указано, что «В суровых условиях жизни в степи сундук - это главный хранитель традиций казахского народа. В зависимости от того, что хранилось внутри, сундуки у казахов делились на виды. Жаглан (жағылан) – один из древних видов сундука для одежды и ювелирных изделий. Маленький шай сандық использовался для сладостей и чая. Жүк сандық был одним из самых больших – в нем хранили кошму и одеяла. Также есть абдре (эбдәре, абдыра) – большой сундук для хранения вещей. Мастера изготавливали сундуки из березы, черной ивы, дуба. Их отделывали резными узорами и украшали драгоценными камнями. Одно из главных достоинств сундука - вещи хранились подолгу и в них никогда не заводилась моль. Дерево, из которого его изготавливали, тщательно подбирали и обрабатывали, поэтому сундуки сохранились до настоящего времени. Спустя столько лет сундук до сих пор используют по назначению и передают новым поколениям как реликвию» [2, с. 23].



Рисунок 1. Сундук. Дерево, резьба. Центральный Казахстан

Распространенными видами казахского народного прикладного искусства являются резьба по дереву, камню и кости. Орнаменты вырезались на деревянной поверхности, создавая плоскорельефные и геометрические узоры. Наиболее распространёнными узорами были кошқар мүйіз, сыңар мүйіз, түйе табан, айшық, бүркіт қанаты, өсімдік, шығыс гүлдері и другие. Такая резьба делала сундуки художественным объектом. Казахские сундуки часто украшались деревянной резьбой.

С резьбой по дереву сочетается инкрустация фигурными пластинами из кости. Из кости вырезали пластинки в виде кружков, треугольников, четырехугольников и т. п. Из них на декоративной стороне сундуков составлялись различные геометрические фигуры, круглыми пластинам и окаймлялись края изделий.

Декорирование сундуков могло быть как простым, так и изысканным, всё зависело от желаний и возможностей их владельцев. Основное казахское население в быту использовало простые деревянные сундуки, которые более практичны в повседневной жизни. (см. рис.2)



Рисунок 2. Состоятельная семья, располагающая большими количеством сундуков

Одним из распространенных приемов декорирования сундуков является прием применения металла. В древности такое могли позволить зажиточные семьи. Сундуки с металлическими элементами являлось важной составляющей традиционной художественной обработки дерева и отражали социальный статус владельца. Применение металлического декора включала угловые и торцевые накладки, продольные полосы по корпусу и крышке, а также оформленные металлические пластины в области замка и ручек. Эти детали не только укрепляли конструкцию, но и подчеркивали художественный вкус мастера. При декорировании использовались такие металлы, как латунь, медь, серебро.

В некоторых регионах сочеталось использование металла с резьбой по дереву, что формировало комплексный декоративный образ сундуков. Таким образом, металлическое декорирование сундуков в казахской традиционной культуре представляет собой художественную орнаментальную эстетику, позволяет глубже понять материальную культуру кочевого общества.



Рисунок 3. Сундук. Дерево, металл, ткань, кость. Резьба, инкрустация.
XIX в. Западный Казахстан. Национальный музей РК

Сундуки с драгоценными камнями в казахской материальной культуре занимают особое место в системе казахского традиционного декоративно-прикладного искусства. Такие изделия отличались высокой степенью художественной обработки и предназначались для хранения приданого, семейных реликвий или ценных личных предметов. Владельцами таких сундуков являлись султаны, бии, зажиточные скотоводы (баи) и другие представители зажиточных казахов.

В оформлении сундуков наиболее часто использовались драгоценные и полудрагоценные камни: бирюза, коралл, сердолик, агат, лазурит. Камни вставлялись в металлические оправы из серебра или латуни, выполненные в техниках чеканки. Такие сундуки служили символом статуса и богатства.

Академик, известный археолог, этнологов и историк А.Х. Маргулан в своей книге «Казахское народное прикладное искусство» опубликовал ценные сведения о достижениях казахского декоративно - прикладного искусства. Как знаток культуры Казахстана и стран Средней Азии, он показал глубинные корни, к которым восходит национальное казахское прикладное искусство. Он отметил, что «В дореволюционном Казахстане были развиты следующие ремесла: кузнечное, ювелирное, слесарное, плотничье, скорняжное, кожевенное,

портняжное, сапожное, красильное и другие. Распространенными видами казахского народного искусства являются резьба по дереву, камню и кости. Резьба по дереву была широко распространена в областях Центрального Казахстана, Алатау, северо-западных и северо-восточных районах, где имелись большие лесные массивы. В северных областях использовали лиственные породы, особенно красную березу с красивой текстурой, черную и красную ольху, клен, орех, ясень, дуб. Дерево этих пород легко режется и окрашивается, хорошо поддается обработке. В Семиречье лари, сундуки, подставки, шкатулки и многие другие вещи делались из яблони, ореха, облепихи» [1, с. 179–180].

В ряде музеев Казахстана и соседних стран (Узбекистан, Таджикистан) хранятся древние сундуки, украшенные резьбой по дереву, металлическими накладками и драгоценными камнями.

К примеру, в Национальном музее Казахстана в городе Астане целый зал посвящен истории создания казахских сундуков, начиная с XIX века. Выставленные в музее сундуки сделаны мастерами из центральных, южных, западных, восточных регионов Казахстана. Каждый из них представляет собой особый предмет народного прикладного искусства, олицетворяет бесценное художественное наследие казахских народных мастеров и является культурным достоянием нашей страны [3].



Рисунок 4. Зал с сундуками. Национальный музей РК.

Веками сформированное орнаментальное искусство, изумительный колорит продолжают применять в декорировании современных сундуков.

Современные сундуки отличаются особой красотой и изысканностью, в отличие от старинных сундуков они изготавливаются из облегченных материалов (ЛДСП, МДФ) с применением новых технологий, обшиваются дорогими тканями, как бархат, велюр. Для них также характерно сочетание вышивки, национального орнамента, украшение металлическими узорами, камнями. Среди современных сундуков наиболее распространенными являются сундуки под наименованием Султан, Лейла, Жасмин. В современности сундуки в основном применяются в качестве приданого «кыз жасау». Эти сундуки-пример того, как казахская традиция создания мебели адаптирована под современные условия.

В заключение необходимо отметить, что в истории казахского народа традиционные сундуки являются не только важным предметом быта кочевого народа и одновременно являются носителями его художественной культуры и

народного декоративно - прикладного искусства. Особенностью декорирования сундуков является их богатая орнаментация, цветовое оформление, инкрустация и резьба по дереву и металлу. Изучение видов декорирования традиционных казахских сундуков показало, что технические приемы, орнаментальные мотивы восходят к далекому прошлому, однако продолжают применяться в современном обществе. Через форму, орнамент и предназначение традиционный казахский сундук остается символом истории, преемственности поколений, домашнего уюта и семейных традиций.

Список литературы

1. Маргулан А. Казахское прикладное искусство. – Алма-Ата: Өнер, 1986. том 1. – 243 с.
2. Репина Л. «Сундук-Хранитель традиций казахского народа» // газета «Саран газета», 2025.
3. Фотоматериалы из залов Национального музея Республики Казахстан.

Аббасова Мехбара Тахир

Преподаватель

Азербайджанский государственный университет культуры и искусств

Азербайджан, Баку

mehbara.abbasova@gmail.com

Творческая практика арт-группы «Тасдиг» в контексте художественных процессов Азербайджана 1990-х годов

Аннотация: Статья посвящена исследованию художественной практики одной из первых независимых неформальных арт-групп Азербайджана – «Тасдиг» (1989–1991). Анализируются исторический, социальный и культурный контекст её возникновения, творческие стратегии участников, сочетание локальной традиции и западных авангардных практик, а также влияние на развитие современного искусства в Азербайджане 1990-х годов. Особое внимание уделяется манифесту «Духовной свободы», формированию художественных инсталляций и перформативных практик, а также взаимодействию искусства с массовым сознанием в условиях политической нестабильности.

Ключевые слова: Тасдиг, современное искусство Азербайджана, арт-группа, концептуализм, постмодернизм, манифест, инсталляция, 1990-е годы

Конец 1980-х и начало 1990-х годов стали в Азербайджане временем глубоких социальных, политических и культурных трансформаций. Период перестройки, гласности и демократизации открыл новые горизонты для художественного самовыражения, предоставив молодым художникам возможность выйти за рамки ограничений, присущих советскому

художественному контексту. В этот исторический момент, когда общество переживало радикальные изменения в политической и экономической сферах, возникла потребность в новых формах художественного самоопределения, способных отражать дух времени, а также искать новые способы взаимодействия искусства с массовым сознанием.

На фоне этих процессов формируются независимые творческие объединения, одной из первых и наиболее значимых которых стала арт-группа «Тасдиг», основанная в 1989 году студентами Азербайджанского государственного института искусств: Самиром Кафаровым, Теймуром Даими, Амирбеком Нариманбековым и Эльмаром Амираговым. Название группы, переводимое с арабского как «утверждение» или «внутреннее восприятие веры», отражает ключевой идеологический принцип участников – стремление к духовной и художественной свободе, самостоятельной интерпретации реальности и отказу от догматических ограничений, характерных для официального искусства советского периода. [8]

Особое место в истории группы занимает «Манифест духовной свободы», созданный самими участниками. Именно наличие этого программного документа делает «Тасдиг» единственной художественной группой в Азербайджане 1990-х годов, которая официально зафиксировала свои принципы и цели. Манифест формулировал ключевые идеи творческой автономии, свободы художественного поиска и духовного самовыражения, задавая направление для экспериментальных художественных практик. В нём отражались амбиции группы по проведению эстетической революции в локальной культурной среде и внедрению новых форм искусства – инсталляций, ассамбляжей, художественных акций, перформансов и концептуальных проектов. [7]

Интерес к истории западноевропейского авангарда, включая дадаизм, сюрреализм, абстракционизм, концептуализм и трансавангард, а также к локальным традициям азербайджанской визуальной культуры, позволил художникам «Тасдиг» разработать уникальный творческий язык. Их практика включала синтез сакральной нон-фигуративной традиции азербайджанского искусства, философии концептуализма и эклектики постмодернистского подхода. Такое сочетание локального культурного кода и актуальных западных тенденций создавало оригинальную художественную стратегию, способную формировать новые эстетические и философские модели восприятия искусства.

Несмотря на кратковременность существования группы (1989–1991), её деятельность оказала заметное влияние на локальную художественную среду. Группа выступала как платформа для эксперимента с новыми формами: инсталляциями, ассамбляжами, художественными акциями, перформансами и концептуальными проектами. Эти практики не только демонстрировали новизну художественного языка, но и стимулировали активность других молодых художников, способствуя формированию новых творческих объединений в Азербайджане 1990-х годов.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью комплексного осмысления роли первых независимых арт-групп в контексте локальной культурной среды. Несмотря на наличие отдельных интервью, публикаций и

архивных материалов, до настоящего времени отсутствует системный академический анализ творческой практики «Тасдиг» как социально и культурно значимого феномена. Настоящая статья направлена на восполнение этого пробела, рассматривая группу в историческом, художественном и философском контексте, а также выявляя её влияние на развитие современного искусства Азербайджана.



Группа «Тасдиг». «Черная выставка» 1990 г. Баку
(Слева направо: Эльмар Амрах, Самир Гафаров, Амирбек Нариманбеков, Теймур Даими)

Создание группы совпало с временем фундаментальных перемен в обществе. Развал Советского Союза, Карабахский конфликт, трагедия 20 января 1990 года – все эти события формировали эмоциональный и социальный фон, в котором искусство сталкивалось с новыми вызовами и ограничениями. В этих условиях формирование независимой художественной группы являлось не только творческим, но и социальным актом.

Как отмечает Теймур Даими, «группа просуществовала недолго, распавшись не по причине внутренних разногласий, а по осознанию собственной ненужности и принципиальной невостребованности со стороны социума». Тем не менее, за время существования «Тасдиг» был создан манифест, выпущен бюллетень с теоретическими текстами, проведены три выставки, которые способствовали становлению новой художественной среды в Баку. Эти мероприятия способствовали появлению новых художественных практик, таких как инсталляция, ассамбляж и концептуальное искусство, и стали важным этапом в развитии азербайджанского современного искусства [3].

Таким образом, исторический и социальный контекст создания «Тасдиг» подчеркивает, что группа действовала в условиях, когда искусство становилось не только способом самовыражения, но и инструментом реакции на вызовы времени, отражая напряжённые реалии и стремясь к созданию новых форм культурного диалога.

Идеологическая и творческая линия

Главной целью группы было разрушение жестких границ искусства как институции и формирование нового художественного языка, отражающего психические, философские и социальные процессы времени. Художники ориентировались на опыт западноевропейских авангардистов и

трансавангардистов, таких как М. Дюшан, Й. Бойс, И. Кляйн, Д. Кошут, Тапиес, Л. Фонтана, а также итальянские трансавангардисты вокруг Б. Оливы. При этом западные практики адаптировались к локальному культурологическому контексту, включая элементы древних и сакральных нон-фигуративных систем азербайджанского искусства и исламской эстетики, концептуального искусства и постмодернистской стилистики.

Векторы художественных исследований группы включали:

1. Мета-языковой синтез эстетических реалий: соединение традиционной азербайджанской визуальной культуры и современного искусства;
2. Эксперимент с формой и пространством: использование инсталляций, объектов, кинетических экспериментов, объемных фактур;
3. Социальная и психологическая провокация: сознательное столкновение фигуративного и абстрактного, включение атрибутов магической практики и нарочито асоциальных тем для создания интроспективного опыта зрителя [4].

Как писал Теймур Даими, «активное использование объемных фактур и пространственных форм, сознательное столкновение фигуративных и абстрактных элементов создавали остропсихологическую пограничную ситуацию, провоцирующую зрителя на интроспективный поиск собственного "я"».

Группа «Тасдиг» не ограничивалась лишь формированием концептуальной платформы – её участники активно внедряли идеи в практическую художественную деятельность, демонстрируя новаторский подход к созданию и организации искусства в условиях Азербайджана конца 1980-х – начала 1990-х годов. Практическая работа группы включала выставки, публикации и организацию культурных событий, что позволило ей занять уникальное место в локальной художественной среде.

Одним из первых проектов стала первая выставка в зале Художественного фонда Баку 7 декабря 1989 года, где публике были представлены работы, выходящие за рамки традиционного академического искусства. Экспозиция включала объекты, концептуальные проекты и инсталляции, которые не только демонстрировали новаторство участников, но и формировали у зрителя новое восприятие художественной практики. В отличие от предыдущих художественных мероприятий в республике, выставка «Тасдиг» не ограничивалась демонстрацией предметной живописи и скульптуры, а представляла многослойный художественный язык, где объём, форма, текстура и идея становились равноправными элементами художественного высказывания.

Следующей значимой инициативой группы стала выставка «Черная выставка» («Гара серги») 10 декабря 1990 года, которая возникла как реакция на трагические события января 1990 года. Экспозиция приобрела характер художественного протеста, одновременно служа средством философского осмысления социальных катастроф. Через сочетание абстрактных и фигуративных форм, инсталляций и объектов, участники группы создавали остропсихологическую среду, провоцируя зрителя к интроспективному поиску и переосмыслению личной и коллективной ответственности [6].

Помимо выставочной деятельности, группа выпустила бюллетень «Тасдиг», в котором был опубликован манифест «Духовной свободы». Этот документ стал программным ориентиром и отражал главные принципы группы: полную свободу творчества, разрушение ограничений советского реализма, интеграцию традиционных элементов азербайджанского искусства с современными концептуальными и постмодернистскими подходами. Манифест не только задавал идеологическую платформу участников, но и фиксировал их стремление к проведению эстетической революции в локальной художественной среде, включая использование экспериментальных форм – ассамбляжа, объекта, инсталляции, художественных акций, перформанса и концептуальных проектов [3, с. 7].

Несмотря на относительно короткий срок существования – всего два с половиной года – деятельность группы «Тасдиг» оказала долгосрочное влияние на развитие современного искусства в Азербайджане. Она создала пример независимого творческого объединения, вдохновивший последующие арт-группы и инициативы, а также способствовала внедрению современных визуальных форм, которые до того момента практически не существовали в локальной художественной практике. Таким образом, практическая деятельность «Тасдиг» стала не только экспериментом в эстетическом и концептуальном плане, но и значимым социально-культурным феноменом, определившим направление развития азербайджанского современного искусства в 1990-х годах.

Художники группы подчеркивали отсутствие лидера и горизонтальную структуру: «Мы все были на равных правах, каждый делал то, что у него получалось лучше всего», – вспоминает Теймур Даими. При этом каждый участник развивал индивидуальные компетенции: Амирбек и Теймур – в теоретических исследованиях, Самир и Эльмар – в организационной деятельности. Такое сочетание индивидуального и коллективного подхода обеспечивало высокую продуктивность группы и устойчивость концептуальной линии.

«Тасдиг» стала первой в Азербайджане независимой арт-группой и первой площадкой для представления современного искусства широкой публике. Ее деятельность пробудила творческую среду, активизировала появление новых групп, инициировала профессиональный диалог между поколениями художников и дала начало новым практикам в локальном искусстве.

Как отмечает Амирбек Нариманбеков, ««Тасдиг» сделала самое главное – дала импульс в создании творческих ячеек для объединения перспективных художников, увлеченных определенной идеей».

В заключение следует отметить, что художественная практика группы «Тасдиг» отражает уникальный феномен переходного периода в азербайджанском искусстве 1990-х годов. Короткий, но интенсивный период активности позволил участникам группы создать концептуальную платформу, сочетавшую экспериментальные формы с культурологической глубиной, заложить традицию независимых арт-объединений и оставить заметный след в истории визуальной культуры Азербайджана.

Группа «Тасдиг» – это пример того, как молодые художники, опираясь на мировые художественные тенденции и локальные традиции, могут создавать творческое пространство, способное изменять восприятие искусства и формировать новые культурные смыслы.

Список литературы

1. Арт группа «Тасдиг». Передача Плюс_Минус, АзТВ, 1991.
2. Асадова И. «Знаменитая бакинская четверка: история группы «Тасдиг» и её прорыв в культуре Азербайджана» // Zerkalo.az – 2019, 10 января.
3. Бюллетень группы «Тасдиг» № 1. Баку, 1990.
4. Даими Т. Векторы художественных исследований группы «Тасдиг» // Изобразительное искусство Азербайджана конца II – начала III тысячелетия.
5. Жемчужникова Т. «Продавать свои картины – не предосудительно» // Эхо. 2007. 27 января. С. 14.
6. Каталог выставки «Чёрная выставка» – Размышления вслух. Баку, 1990.
7. Нариманбеков А., Даими Т., Амирагов Э. Декларация – манифест. 1-й манифест «Духовной свободы». Баку, 1989.
8. Gray L. Azerbaijan Contemporary Art. – Teas Press, 2020.

Зеленая Раиса Васильевна

Студентка 2 курса «Графический дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г.С.

Казахстан, Астана

raisazelenaya2016@gmail.com

Сравнительный анализ стилей ювелирного искусства

Жоржа Фуке и Рене Лалика

Аннотация. Статья посвящена сравнительному анализу ювелирного искусства двух мастеров эпохи модерн: Жоржа Фуке и Рене Лалика. Рассматривается сотрудничество ювелиров с актрисой Сарой Бернар.

Ключевые слова: ювелирное искусство, ювелирные изделия, модерн, ар-нуво, растительный стиль, зооморфный стиль, Рене Лалик, Жорж Фуке, драгоценные материалы, мастерство.

Стиль Ар-Нуво является одним из самых ярких, дискуссионных течений в конце XIX и начале XX веков. Этот стиль, занимающий не долгие рамки во времени, смог оставить след в культуре Европы и охватил все сферы искусств. Особенно ярко этот стиль нашел отражение в ювелирном искусстве.

Альфонс Муха являлся самым знаменитым и запоминающимся представителем стиля Ар-Нуво, его работы привлекли внимание французской знаменитой актрисы, легенды мировой сцены Сары Бернар, которая играла

главную роль в спектакле «Медее», где у её персонажа был браслет в форме змеи, полностью обвивающий её руку.

По истечению времени Сара Бернар захотела обзавестись таким же украшением, что сподвигнуло её заказать изготовление этого украшения у знаменитого на тот момент французского ювелира Жоржа Фуке.

Жорж Фуке родился в семье ювелира Альфонса Фуке (1862–1957 гг.) и продолжил дело своего отца еще при его жизни. В семейном деле Фуке часто применялась техника эмали периода Ар-Нуво. Такая техника называлась «Эмаль с золотыми лепестками» и была идеальной для создания природных мотивов – прозрачных цветочных лепестков и крыльев разных насекомых.

В этой технике выполнена подвеска «Пейзаж с двумя деревьями» (1908–1910 гг.) На подвеске имеются два дерева, их стволы покрыты черной эмалью, зеленые кроны деревьев – плотно сжатых друг к другу, а корни деревьев сплетаются в орнамент, делая его симметричным и к которому был подвешен белый жемчуг.

На втором плане подвески изображено голубоватое озеро и берег, на заднем плане горизонт из холмов с покрытием синей эмали. Сам пейзаж заключен в рамку из множества мелких алмазов. (см. рис.1)



Рисунок 1. Ж.Фуке «Пейзаж с двумя деревьями»

Еще одной удачной ювелирной работой Фуке является «Орхидея», сделанная им в 1900 году по эскизу Десрозирса. Данная композиция содержала в себе яркие элементы декорирования эмалями и драгоценными камнями, создавая объем.

В большом лепестке округлой формы ювелир чередует два цвета: ярко-зеленый и темно-вишневый. Нижние узкие лепестки расположены горизонтально, украшены ярко-зеленой эмалью и маленькими рубинами в золотой оправе. С четырех сторон от рубина были расположен барочный жемчуг. Анри Веве прокомментировал работы Фуке с цветом, как: «Последовательно очаровательный выбор палитры» [6, с. 7].

В сравнение с Жоржем Фуке, другой выдающийся французский декоратор интерьера, ювелир, художник по стеклу и эмалям периода модерна, стилей ар

нуво и ар-деко Рене Лалик (1860–1945 гг.) работал в технике «Витражная эмаль», выполняя растения не только пышными, но и показывая их естественный момент цветения и увядания.

В стиле реализма представлена подвеска «Анемон» (1900–1901 гг.), которая была вырезана из слоновой кости. Корневая система являлась задним планом в композиции, золотой стебель был опущен вниз, два острых листа покрыты синей эмалью, с правой сердцевины цветка Рене расположил единственный полупрозрачный лепесток. Такой момент в украшении призывал размышлять о хрупкости всего живого.

Одной из доминирующих техник в искусстве Рене Лалика была техника эмали и распространенная перегородчатая эмаль, которая имитировала камни огранки кабошон, а также одна из самых трудных эмалей - витражная или оконная. (см. рис.2)



Рисунок 2. Р. Лалик «Анемон»

«Он придавал большое значение эмали в своих драгоценностях, где были очень важны тона и полутона, игра контрастов в художественном оформлении формы. Лалик был большим мастером в часто одновременном применении эмали различных типов и методов – прозрачной, опаловой, цветной, перегородчатой и сплошной эмали. Законченное изделие переливалось плавными волнистыми линиями. Такой эффект мог получить только Лалик» [6, с. 7].

Сравнивая двух известных французских ювелиров эпохи модерн ярких представителей стиля «Ар-нуво» между собой, можно отметить, что стекло было часто используемым материалом у Рене Лалика в противовес Жоржу Фуке, так как последний чаще использовал плотную эмаль.

Следует сказать и о том, что, в изделиях Рене Лалика ощущались нотки поэтичности, мечтательности, утонченности, мистицизма и символизма, а у Жоржа Фуке прослеживались черты дерзости, динамичности, театральности и яркой выразительности.

Работы двух французских мастеров ювелирного дела часто сравнивали по качеству изделий, но стоит заметить, что оба мастера достигли вершины своего

ремесла в стиле Ар-Нуво, несмотря на то, что Рене Лалик к 1912 году прекратил работу с драгоценностями в пользу работы над изделиями из стекла.

Таким образом, исходя из выше перечисленного, можно сделать вывод, что в период эпохи Ар-нуво не было рамок, которые бы ограничивали данных дизайнеров в выборе различных материалов для создания своих изделий, используя свое воображение по максимуму.

Жорж Фуке использовал слоновую кость или орнаментальные вставки, а Рене Лалик в тоже время мог использовать золото, что повлияло на стойкость его изделий к различным средам.

Оба величайших ювелира одинаково проявляли общий интерес к растительным и витиеватым орнаментам, их композиции имели обилие переплетающихся между собой форм и плавных линий. Отличительные особенности в их ювелирных украшениях заключались в технике, подходах и мышлении.

Список литературы

1. Берман Е. А. Влияние стиля модерн на женский европейский костюм и ювелирные украшения XX века // Техническая эстетика и дизайн. Вестник ИрГТУ. – 2009. – № 3 (39). – С. 192–198. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-stilya-modern-na-zhenskiy-evropeyskiy-kostyum-i-yuvelirnye-ukrasheniya-dvadtsatogo-veka/viewer>
2. Ефимова А. А. Образы Древнего Египта в ювелирных украшениях Рене Лалика // Университетский научный журнал. – 2017. – № 28. – СПб. – Санкт-Петербургский университетский консорциум. – С. 191–199. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29206461>
3. Завьялова А. Н. Художественная стилизация и интерпретация искусства Древнего Египта в стиле модерн // Миссия конфессий. – Москва, 2022. – С. 109–115. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-stilizatsiya-i-interpretatsiya-iskusstva-drevnego-egipta-v-stile-modern>
4. Зайцева С. С. Уникальность дизайна ювелирных украшений Альфонса Мухи // Бизнес и дизайн ревю. – 2024. – № 2 (34). – С. 90–97. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/unikalnost-dizayna-yuvelirnyh-ukrasheniy-alfonsa-muhi>
5. Рассохина С. В. Ювелиры Франции периода Ар Нуво // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2012. – С. 111–119. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/contents.asp?id=33745585>
6. Ferreira M. T. G. Joias de René Lalique. – Lisbon, 1997. – 7 p. – Режим доступа: <https://www.castroesilva.com/store/sku/2102MA444/lalique-joias>

Темірхан Жібек Ерланқызы
Студентка 2 курса «Графический дизайн»
Казахский национальный университет искусств имени Кулэши Байсейітовой
Научный руководитель: к. филос.н., профессор Мухтарова Г.С.
Казахстан, Астана
wgrey2004@gmail.com

Фрагментарность и эклектика как проявление постмодернизма в искусстве

Аннотация: Постмодернизм ознаменовал эпоху отсутствия единой картины мира, переход в существование, где все относительно. Отказ от правил, привычных значений, переосмысление прошлого, смешение стилей стало характерными чертами этого времени, которые в искусстве отображаются в таких понятиях как фрагментарность и эклектика.

Ключевые слова: постмодерн, эклектика, фрагментарность, искусство, деконструкция, культура

Во второй половине XX века изменилась парадигма, которой следовала вся культура человека, в том числе и искусство. Постмодернизм ознаменовал эпоху иронии и усиления релятивизма: произошел отказ от единой картины мира, постмодерн насмехается над ней, ведь реальность с его точки зрения относительна.

В эпоху ушедшего модерна искусство было возвышенным и пафосным, искало логику и формы, которые будут приемлемыми, поэтому новое течение отразилось на нём наиболее ярко. В постмодерне художник перестает творить по правилам и даже намеренно нарушает их, рубит на части и пересобирает, создавая новый универсальный язык – фрагментарность и эклектику. Искусство постмодернизма ведет диалог со зрителем, каждый наблюдающий имеет участие в нём, создавая множество версий и смыслов, которые возникают на пересечении личного восприятия и культурного багажа, который вносит сам художник.

Фрагментарность в постмодернистском искусстве стала отражать идею того, что завершенное и цельное произведение в принципе не существует. В философии постмодерна сама истина не абсолютна, соответственно объективная реальность и линейность не имеют никакого смысла. Поэтому фрагмент перестает быть следствием разрушения или недосказанности. Фрагмент и есть самостоятельная единица смысла, которую не обязательно сшивать с общей картиной, в то время как сама картина становится мозаикой из таких смыслов.

Эклектика в постмодернистском искусстве – это так же часто встречающийся прием. Термин эклектика описывает сочетание разных (часто несочетаемых) элементов стилей, форм, культур и даже эпох в одном произведении. Эклектика позволяет творцам освободиться от шаблонов восприятия и ограничителей в плане того, что дозволено, а что нет.

Такой взгляд на реальность по-разному отображается в современном искусстве. Например, в графическом дизайне такое смешение выражается в

объединении классических и современных компонентов, смешении разных шрифтов, свободе композиции и пестрых оттенках.

В архитектуре, которая всегда ассоциировалась со строгостью и рациональностью, начинает проявляться разрушение геометрических форм и появление «коллажных» структур, как протест устоявшимся канонам: например, здание «M2» спроектированное Кенго Кумом (рис. 1).



Рисунок 1. Здание «M2». Архитектор Кенго Кума, г.Токио, Япония

В визуальных искусствах, например, в кино – отличным примером могут послужить работы режиссера Квентина Тарантино. В его фильмах почти обязательно присутствует: смешение разных медиа, к примеру «аниме» сцена посреди кино с реальными актерами, что встречалось в «Убить Билла»; нелинейность повествования; интертекстуальность (цитаты и отсылки); ирония и самое главное – деконструкция известных штампов, как например перевернутый с ног на голову вестерн в его фильме «Омерзительная Восьмерка».

В музыке эклектика привнесла такое явление как «сэмплирование», которое заключается в использовании относительно недлинных оцифрованных предварительно записанных звуковых фрагментов. Сэмплами могут стать, как фразы из фильмов, так и звуки природы или мелодии из других композиций, которые также могут преобразоваться и использоваться в произведении. Это явление очень часто встречается в современной музыке, в частности в хип-хопе и более электронных жанрах, как например индастриал, техно, IDM и др. (см. рис.2)



Рисунок 2. Виртуальная музыкальная группа «Gorillaz», часто использующая сэмплы в песнях, клипы которой совмещают в себе реальную съемку и анимацию

Стоит отметить, что в эклектике отражается одно из основных отличий постмодерна от модерна: в то время как модерн старается отказаться от прошлого, пытается создать новое – постмодернизм, наоборот, очень трепетно относится к прошлому и истории, активно используя его элементы, не стесняясь вызывать чувство ностальгии.

Умберто Эко писал, что подобная игра с использованием и смешением элементов культурного наследия порождает «ироническую дистанцию», так как это единственный способ существовать в мире «вторичности».

Художник берёт элементы прошлого, потому что не претендует на исключительность и истину. Он выставляет сочетания напоказ, не скрывает швов. Но именно благодаря этому появляется возможность говорить и творить. С примера Эко, живя в эпоху постмодерна мы не можем просто сказать «я тебя люблю», ведь эта фраза уже зафиксирована в романах, фильмах, песнях. Но мы можем сказать ее с отсылкой, цитатой, легкой оглядкой – и она все равно будет звучать искренне. По мнению Эко в этом вся особенность постмодернистского высказывания: оно всегда в кавычках. [4, с. 74]

Жан Бодрийяр видел в эклектике отражение концепции симулякров, где стили копируются без привязки к оригиналу. По его мнению, эклектичное произведение оказывается не наследником традиции – а его симуляцией, копией копии, хаотичной переработкой. [1, с. 16–17]

В эту эпоху, на сцену выходит «знаковое потребление», которое подменяет реальность. Философ отмечал, что потребляемые знаки образуют «язык», в котором потребительский багаж говорит о человеке гораздо больше и красноречивее, чем сам человек может сказать о себе сам. И свою очередь этот самый багаж, можно отследить по тому, как сам человек-наблюдатель считывает такие знаки в искусстве, то какие знаки он в целом способен понять и прочитать. [2, с. 101]

Деконструкция тесно связана со всеми понятиями, которые мы рассматривали ранее. Постмодернизм, занимаясь переосмыслением прошлого и используя его фрагменты, перемешивая их, заново собирает его в наше «настоящее». Эта эпоха подразумевает разрушение привычных бинарных оппозиций: «целое – часть», «оригинал – копия», «высокое – низкое», «автор – читатель». Именно это и происходит с деконструкцией в искусстве: нарушение ожидания, подача старых стереотипов, знакомых клише под новыми углами, в новом контексте.

Например, художник Жан-Мишель Баския (см. рис. 3), известный своими неординарными картинами, деконструировал традиционное представление о красоте и искусстве, вводя в свои работы элементы граффити и примитивизма. Его работы выглядят небрежно, почти по-детски, не цельно и разорвано, но они ироничны и часто имеют социальный контекст. Работы Баскии неожиданные и разрушают границы между «уличным» и «возвышенным» искусством.



Рисунок 3. Жан-Мишель Баския на фоне своих работ

Будет также важно упомянуть Энди Уорхола и его творчество, так как его работы отражали сам корень постмодернистского подхода к массовой культуре, где стерлись все границы между «высоким» и «низким». Уорхол разрушал границы между коммерцией и самим понятием искусства; использовал цитирование, отсылая к узнаваемым образам поп-культуры, изображая портреты Микки Мауса и Мэрилин Монро; иронизировал над традиционным взглядом на искусство и серьезно относился к обыденным вещам, что прекрасно иллюстрирует «Баночка супа Кэмпбелл».

Разрушение целостности через приемы фрагментарности и эклектики становится способом показать условность любой авторитетной фигуры, а авторитет равняется претензией на традиционную иерархию. Именно поэтому сейчас в постмодернистском искусстве ценится всё, что ранее считалось «ошибкой». Это подводит нас к выводу о том, что в постмодернизме ценится множественность, а не единая эстетика.

В постмодернистском искусстве положение зрителя меняется, он теперь соавтор. Потому что, если презирается иерархия – власть присутствует во всех дискурсах. Произведение теперь существует не как заверенный результат, а открытая система с символами, которые помогают читать личный опыт, что становится инструментом для интерпретации отдельных фрагментов. Это делает искусство универсальным, каждый зритель создает собственную трактовку, что становится частью художественного жеста.

Подводя итоги, фрагментарность и эклектика отражают специфику эпохи «культурного сдвига», в которой существует искусство. Постмодернизм фиксирует распад идеологии единства и показывает, как культура становится полем пересекающихся множества нарративов, ведь сама эпоха больше не доверяет фундаментальным процессам. И искусство пользуется этим, пользуется фрагментами распада как строительными материалами и эклектику как метод их восстановить в нечто новое.

В этом проявляется не отказ от смысла, а признание того, что ни один смысл не претендует на монополию истины и искусство это отражает лучше всего.

Список литературы

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. – Тула: Тульский полиграфист, 1981. – 240 с.
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры – Москва: АСТ (Neoclassics) – 1970. – 384 с.
3. Foster Hal. The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Washington: Port Townsend, 1983. – 183 p.
4. Эко У. «Заметки на полях «имени Розы». Москва: Corpus, 1983. – 160 с.
5. Hutcheon Linda. Poetics of postmodernis. New York: Routledge, 1988. – 284 p.

Анарбек Адема Марковна

Студентка 2 курса «Графический дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н, профессор Мухтарова Г.С.

Казахстан, Астана

anarbekadema@gmail.com

Энди Уорхол и эстетика потребления

Аннотация: В статье рассматривается роль серии «Campbell's Soup Cans» Энди Уорхола в формировании эстетики потребления, а именно как обычный товар превращается художником в объект искусства и становится символом массовой культуры.

Ключевые слова: Энди Уорхол, поп-арт, массовая культура, эстетика потребления, артизация повседневности, искусство как товар.

Вторая половина XX века ознаменовалась радикальной трансформацией в искусстве, ознаменованной переходом от абстрактного экспрессионизма, с его акцентом на спонтанности, жесте и глубоком личностном высказывании, к новым формам, отражающим реалии послевоенного общества. Этим обществом стало общество массового потребления, формируемое рекламой, голливудскими звездами и конвейерным производством. Именно в этот момент на арт-сцене Нью-Йорка появляется Энди Уорхол (1928–1987 гг.) – бывший успешный коммерческий иллюстратор, который сделал предметы повседневного обихода и знаменитостей объектами высокого искусства.

«Король поп-арта»

В 1928 году в США, в городе Питтсбург рождается культовая фигура своего времени - Энди Уорхол. При рождении его звали Андрей Вархола. Его родители были эмигрантами, которые переехали со Словакии в США, поэтому по национальности Энди был русином. Однажды журналист, который писал об

Энди, случайно опустил последнюю букву в его фамилии, художнику понравилось это звучание и таким образом появился легендарный - Энди Уорхол.

Энди Уорхол - человек с необычной внешностью с копной белых волос стал необычным явлением в искусстве XX века. Он был художником, который не боялся экспериментировать и шокировать, умел удивлять нестандартным мышлением, из-за чего его прозвали «король поп-арта».

История его формирования интереса к искусству и необычные идеи напрямую связаны с его тяжелым прошлым. В школьные годы, когда Энди учился в третьем классе, его настигла болезнь - тяжелая форма скарлатины. Лечение этой болезни сильно отразилось и на его будущем, в него навсегда вселился страх перед врачами и любым лечением. Но этот период стал очень важным в его дальнейшем становлении художником. Будучи больным, он особо заинтересовался простыми видами творчества: например, он вырезал разные картинки из журналов и делал из них коллажи.

В 1949 году Уорхол окончил обучение в Технологическом институте Карнеги, где получил степень бакалавра изящных искусств в сфере графического дизайна. Это направление больше всех подходило стилю Уорхола.

Начало карьеры

В молодости Э.Уорхол смог привлечь внимание крупных корпораций. Но начинал он, как и многие художники-рекламщики с оформления витрин магазинов. Так же он делал плакаты, открытки, декорировал стенды. Как раз в это время, он стал сотрудничать с модными журналами «Harper's Bazaar» и «Vogue».

В 1952 году в Нью-Йорке прошла первая выставка работ Энди, и еще через четыре года его приняли в «Клуб художественных редакторов». В этот период художник увлекся техникой трафаретной печати (шелкографией), который он позже использовал в своих последующих произведениях. Так появились его знаменитые картины и цветные коллажи с изображением Мэрилин Монро, Мао Цзэдуна, Элвиса Пресли, Одри Хепберн, Мика Джаггера, которые в итоге стали символами поп-арта.

В 1960 году Уорхол начал разработку дизайна банок Coca-Cola-3, после перешел к графическим работам, рисуя денежные банкноты. Потом начался этап «консервных банок», которые изображались живописным способом и методами трафаретной шелкографии. В поле зрения Уорхола попали супы «Кэмпбэлл» и другие утилитарные предметы.

В 1962 году прошла выставка лучших работ Энди Уорхола, после чего критики отнесли Энди к ведущим мастерам поп-арта.

Анализ произведения эстетика потребления

Серия «Банки супа Кэмпбелл» первоначально состояла из 32 холстов размером 50,8 × 40,6 см., каждый из которых был посвящен одному из вкусов супа, представленных на тот момент компанией «Campbell Soup Company». Уорхол не писал их кистью, а использовал метод трафаретной печати, что сразу же стирало следы индивидуального мазка, столь важные для предыдущей художественной традиции. Объект был изображен с холодной, почти документальной точностью, словно этикетка на полке магазина.

Уорхол сознательно минимизировал роль художника-творца. «Чем больше вы смотрите на одну и ту же точную вещь, тем больше уходит смысл, и тем лучше и пустее вы себя чувствуете», – отмечал Уорхол [5, с. 65]. Этот процесс «опустошения» смысла через повторение имитировал логику конвейера и медиа-повтора. Работая в своей мастерской, которую он назвал «Фабрика», Уорхол делегировал процесс создания произведений помощникам, выступая скорее в роли арт-директора. Это было прямым вызовом романтическому идеалу гения-одиночки. Банка супа, идентичная миллионам других, и метод ее тиражирования становились метафорой самого искусства в эпоху его технической воспроизводимости, о чем писал еще Вальтер Беньямин.

Бренд, как универсальный символ и ностальгия

Выбор объекта был не случайным. Суп «Кэмпбелл» был глубоко укоренен в американской повседневной жизни, символом одновременно домашнего уюта, экономичности и стандартизации. Уорхол, выросший в рабочей семье иммигрантов, часто говорил, что этот суп он ел на ланч каждый день в течение двадцати лет. «Я использовал то, что постоянно ел. Я ел один и тот же ланч 20 лет, наверное, один и тот же», – вспоминал художник [3, с. 124]. Таким образом, банка супа была для него не просто абстрактным символом потребления, но и личным, ностальгическим объектом, соединявшим искусство с биографией и коллективной памятью. Бренд в интерпретации Уорхола возводился в ранг современной иконы, заменяющей традиционные религиозные или исторические сюжеты.

Эстетизация банальности и критика однообразия

Уорхол не просто изображал товар, он эстетизировал его, помещая в контекст художественной галереи. Это действие заставляло зрителя по-новому взглянуть на окружающий его материальный мир. Однако за яркой, аппетитной оберткой скрывалась и критическая дистанция. Монотонное, рядоположенное изображение десятков банок (позже Уорхол создавал композиции из множества повторяющихся изображений) наводило на мысли об обезличивании, серийности и духовной пустоте, стоящей за фасадом потребительского изобилия. Как писал искусствовед Артур Данто, Уорхол «стёр границу между высоким искусством и коммерческими образами, которые наполняют нашу жизнь, и в этом была его революция» [2, с. 58]. Произведение существовало в двусмысленном поле между прославлением и критикой, между наивным восторгом и циничной констатацией факта.

Серийность и уникальность в рынке искусства

История заключалась в том, что будучи тиражным по идее и методу каждый холст из серии «Кэмпбэлл» становился уникальным и чрезвычайно дорогим объектом на арт-рынке. Уорхол хорошо уловил главное противоречие: в обществе, где все производится сериями, ошибки тиражирования, малейшие отличия и сам факт «оригинала» превращаются в самую дефицитную ценность. Итак, уникальность становится самым дорогим товаром, а серийность – механизмом ее производства через контраст.

В данном смысле «консервированное» искусство Энди Уорхола стало идеальным продуктом для новой системы искусства второй половины XX века,

которая основана на медийности, спекулятивной стоимости и бренде художника. Ценность объекта определялась не только его физическими свойствами, но и присутствием в культурной эконоике знаков - тиражом изображений, как этот образ циркулирует в медиа, а также бесконечной воспроизводимостью. Чем больше становился известен мотив банок супа «Кэмпбэлл», тем больше востребованной становилась каждая оригинальная вариация. (см. рис. 1)



Рисунок 1. Э. Уорхол «Банки супа Кэмпбелл»

Значение и наследие

«Банки супа Кэмпбелл» Энди Уорхола стали не просто картинами, а культурным артефактом, которые изменили ландшафт современного искусства. Это произведение выполнило несколько исторических миссий: оно легитимировало визуальный язык массовой культуры, как материал для высокого искусства, деконструировало миф о творце, поставило вопрос о взаимоотношениях искусства и коммерции, а также зафиксировало эстетику новой, потребительской эпохи.

Уорхол показал, что в современном мире мифы создаются не в мастерских живописцев, а на фабриках и в рекламных агентствах. Банка супа, возведенная в ранг иконы, заставила общество задуматься о том, что является истинной ценностью – уникальность рукотворного творения или узнаваемость массового символа.

В настоящее время, в эпоху цифровых технологий и гиперпотребления, работа Уорхола звучит еще актуальнее. Ведь мы живем в мире, где образы товаров, логотипы и бренды формируют нашу идентичность не меньше, чем традиционные культурные коды. «В будущем каждый будет знаменит 15 минут», – предсказал Уорхол» [6]. «Банки супа Кэмпбелл» Энди Уорхола, и это пророчество можно распространять на объекты: в мире искусства любая, даже

самая обыденная вещь, будучи помещенной в правильный контекст, может обрести статус шедевра, пусть даже на время. Банка супа «Кэмпбелл» доказала, что этот срок может оказаться очень и очень долгим.

Список литературы

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе. – М.: Медиум, 1996. – 240 с.
2. Биография художников: Энди Уорхол [Электронный ресурс] // Сайт «Музей Мира». – Режим доступа: https://muzei-mira.com/biografiya_hudojnikov/2244-endi-uorhol-biografiya-i-kartiny.html (дата обращения: 23.12.2025).
3. Данто А. Энди Уорхол. – М.: Молодая гвардия, 2015. – 256 с. – (Серия «Жизнь замечательных людей»).
4. Коллекция произведений Энди Уорхола [Электронный ресурс] // Сайт Музея современного искусства (МоМА), Нью-Йорк. – Режим доступа: <https://www.moma.org/collection/works/79809> (дата обращения: 23.12.2025).
5. Левин Э. Поп-арт: краткая история. – М.: Арт-Родник, 2009. – 192 с.
6. Липпард Л. Поп-арт / пер. с англ. А. Романова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 280 с.
7. Уорхол Э. Философия Энди Уорхола (От А к Б и наоборот) / пер. с англ. У. Валитова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 224 с.
8. Andy Warhol: A Retrospective / ed. by K. McShine. – New York: The Museum of Modern Art, 1989.
9. Andy Warhol Museum [Electronic resource] // Official website. – URL: <https://warhol.org/> accessed: 23.12.2025).
10. Crow T. The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent. – New Haven: Yale University Press, 2004.
11. Foster H., Krauss R. et al. Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. – London: Thames & Hudson, 2016.

Бауыржан Диана Тельманқызы

Студентка 2 курса «Графический Дизайн»

Казахский национальный университет имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос н., профессор Мухтарова.Г.С.

Казахстан, Астана

Bauyrzhandiana256@gmail.com

Классификация и эволюция кукол

Аннотация: Статья сосредоточена на исследовании исторического и культурного развития кукол – от первых прототипов в Древнем Египте до современных кукол Барби. В рамках исследования проводится классификация

кукол по материалам изготовления, формам и функциям, а также рассмотрение эволюции их ролей: от фарфоровых и детализированных фигурок с кружевами до игровых и декоративных изделий - современных бестселлеров и антикварок.

Ключевые слова: куклы, классификация, эволюция.

«Я всегда клала с собой куклу: каждое человеческое существо должно что-нибудь любить, и, за неимением более достойных предметов для этого чувства, я находила радость в привязанности к облезлой, дешёвой кукле, скорее похожей на маленькое огородное пугало. Теперь мне уже непонятна та нелепая нежность, которую я питала к этой игрушке, видя в ней чуть ли не живое существо, способное на человеческие чувства. Я не могла уснуть, не завернув её в широкие складки моей ночной сорочки; и когда она лежала рядом со мной, в тепле и под моей защитой, я была почти счастлива, считая, что должна быть счастлива и она» [2].

Жизнь девочек во все времена была тесно связана с куклой. И что интересно, изначально у кукол был иной сакральный смысл культового значения. Например, в Древнем Египте, их клали рядом с умершими в саркофаг, тем самым скрасив их одиночество и смерть в ином мире, перед встречей с Анубисом богом подземного царства. Возраст одной из самых древних кукол, около 4 тысяч лет до н. э. и выглядели они как маленькие фигурки со странным лицом в причудливой гримасе, без рук и ног, лишь одно цельное туловище.

«Куклы использовались жрецами в проведении ритуалов и мистерий, посвященных Осирису, а позднее из объекта поклонения переместились на сцену народных театров. В Древнем Риме кукольные представления получили широкое распространение и были призваны высмеивать человеческие пороки и несовершенства. Куклы все более преображались, их облик все более приближался к человеческому. В Средневековой Европе в период господствующего католицизма создание кукол было порицаемо Церковью, ибо считалось кощунственным искажением человеческого образа. Кроме того, ваяния в форме человеческого тела широко использовались колдунами и ведьмами для проведения своих разрушительных ритуалов. Подробнее об этом можно прочесть в книге "Молот ведьм" (Я. Шпрингер и Г. Инститорис). Однако несмотря на неодобрение Церкви, куклы продолжали сопровождать основные сферы человеческой жизни» [1].

Постепенно приближаясь как я называю «золотой эре» - эпохи фарфоровых кукол с милыми лицами, роскошными платьями, кружевами и чепчиками. Эти куклы, напоминающие маленьких девочек, покоряли изящными чертами лица и глубокими, почти живыми глазами. Первые такие куклы начали создаваться еще в XVII веке во Франции. Их называли «пандоры», и они слегка отличались от последующих своих сестер, но при этом не лишены изящества. Эти среднего размера фарфоровые куклы, чьи пропорции соответствовали пропорциям 10-летней девочки, создавались с целым гардеробом шикарных нарядов и аксессуаров. И позже распространились по всей Европе и особую популярность приобрели в Германии в XIX веке. Там каждая фарфоровая кукла

изготавливалась индивидуально своей хозяйки - юные маленькие леди даже отдавали собственные срезанные волосы. Тела таких кукол создавались из ткани и ваты, чтобы девочкам было удобно с ними играть. Не случайно же говорили:

«Кукла – способ познания жизни,
и для тех, кто ее создает,
и для тех, кто с ней общается».

Создатели кукол – это уникальные мастера, которые создают не только искусство, но и счастливые воспоминания как для детей, так и для взрослых.

Особого внимания заслуживает самая известная кукла современности, которая появилась в 1959 году и до сих пор является любимицей многих «Барби».

«Она первая ассоциация при упоминании слова «кукла». Ей уже 66 лет, но она все так же молода и модна. Множество профессий и образов, книги, комиксы, обложки журналов, мультфильмы и, наконец, собственный полнометражный фильм, который вышел на экраны 21 июля. Все это про Барби. Однако ее история не всегда была розовой и радужной. За десятки лет самая популярная кукла в мире не раз оказывалась в центре скандалов.

Во время семейной поездки в Швейцарию в 1956 году Рут увидела в витрине одного из магазинов пластиковую куклу. В те времена зрелище крайне непривычное для американцев, которые привыкли, что куклы – это либо пупсы, которых девочкам предлагалось нянчить, либо картонные куклы-мамочки, с помощью которых девочки учились нянчить своих будущих детей. То же, что Рут видела в витрине, было далеким от привычного для нее образа. Это была кукла-манекен Лилли с вызывающей внешностью и подчеркнуто сексуальными формами героини комиксов, нарисованных карикатуристом Райнхардом Бойтином для германского таблоида Bild. Рут купила куклу и повезла домой – проверить ее пригодность для местного рынка на своей дочери Барбаре.

Той кукла пришлась по нраву, и Рут решила, что у Mattel должна появиться собственная пластиковая кукла. Не пупс, не мамочка, а сильная, стильная и независимая, чтобы, как говорила сама Рут, «через эту куклу маленькая девочка могла попробовать себя в любой роли, какую только пожелает» [3].

В завершение необходимо отметить, что автор статьи любить кукол в любом их проявлении, любимой куклой является «Elegance dolls – musical dancing Umbrella Doll». Она напоминала невесту, а ее механизм был подобен музыкальной шкатулке: при заведении звучало произведение Бетховена «Für Elise».



Рисунок 1. Кукла «Elegance dolls – musical dancing Umbrella Doll»

Даже спустя годы образы кукол вспоминаются с теплотой, а их исследование позволяет ярче пережить счастливые воспоминания.

Список литературы

1. Бронте Ш. Джейн Эйр = Jane Eyre. – Лондон: Smith, Elder & Co., 1847. – Режим доступа: <https://citaty.info/quote/130494> (дата обращения: 24.12.2025)
2. Ефремова А. История кукол с древних времен до наших дней // Ярмарка мастеров. – 2014. – Режим доступа: <https://www.livemaster.ru/topic/806757-istoriya-kukol-s-drevnih-vremen-do-nashih-dnej> (дата обращения: 24.12.2025)
3. Сарханянц К. Барби: история создания самой популярной куклы в мире // Коммерсантъ. – 2023. – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/6159059> (дата обращения: 24.12.2025).

Хамзина Айрис Айдаржановна
Студентка 2 курса «Промышленный дизайн»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой
Научный руководитель: к.филос.н профессор Мухтарова Г.С.
Казахстан, Астана
Kokfora03@gmail.com

Триадический балет Оскара Шлеммера

Аннотация: Статья посвящена анализу «Триадического балета» Оскара Шлеммера (1922 г.). Рассматриваются структура, роль костюма через фигуры, геометризацию тел и движения, а также влияние балета на современное искусство.

Ключевые слова: Триадический балет, Оскар Шлеммер, Баухаус, костюм-скульптура, механическое тело, сценическое пространство, геометрическая хореография

Оскар Шлеммер (1888–1943 гг.), который в 1921-1929 годах возглавлял театральную мастерскую Баухауса, создал «Триадический балет» в период расцвета веймарского Баухауса.

Первые фрагменты балета были показаны в 1922 году в Штутгарте, а полная премьера состоялась год спустя на Неделе Баухауса. Уже тогда стало ясно, что это произведение не похоже на привычный классический балет.

Шлеммер попытался переосмыслить роль человеческого тела на сцене, учитывая быстро меняющийся индустриальный мир, где техника постепенно становится частью повседневности. Поэтому для понимания балета важно рассмотреть, как он устроен и почему именно эта постановка оказалась такой значимой для театра XX века.

В основе произведения лежит принцип триады. Шлеммер использовал число три почти, как универсальный код: три части балета, три исполнителя, двенадцать актов, восемнадцать костюмов, три цвета сценических площадок. Каждая часть имеет собственный эмоциональный тон жёлтую (весёлую), розовую (торжественную) и чёрную (мистическую).

И даже архитектура сцены подчёркивает эту идею: жёлтый круг, розовая лестница и чёрный куб. Такой выбор не был случайностью. Как отмечал Дирк Шехтер, «триада у Шлеммера выступает не только формальным приёмом, но и метафизической константой, отсылающей одновременно к гегелевской диалектике и к индустриальному стандарту трёх измерений» [5].

Постепенно от структуры балета внимание переносится на его самый необычный элемент костюмы. Шлеммер намеренно ограничивает естественные движения танцовщиков, заключая их тела в жёсткие геометрические конструкции из дерева, металла, картона и ткани. Сам Шлеммер формулировал

эту задачу следующим образом: «Костюм должен заменить человеческое тело, превратить его в движущуюся архитектуру» [3].

В результате танцовщик перестаёт быть психологическим персонажем и превращается в художественную фигуру почти в скульптуру, которая движется согласно определённым законам пространства.

Именно эта идея, на первый взгляд странная и даже холодная, предвосхитила современные разговоры о механизации человека, эстетике киборгов и цифровых аватаров. Если углубиться в техническую сторону балета, становится ясно, что создание костюмов было сложным инженерным процессом, некоторые костюмы весили до 10-12 килограммов, и это требовало не только силовой подготовки исполнителей, но и изменения самой логики движения.

Например, «Сферический» костюм состоял из нескольких больших округлых оболочек, ограничивавших шаги «Абстрактный» костюм включал металлические элементы, создававшие звук при движении, спиральный костюм заставлял танцовщика буквально вращаться вокруг собственной оси, что превращало танец в нечто похожее на вращение механического устройства.

Это приводило к тому, что хореография рождалась не из желания украсить сцену, а из физики материалов, костюм сам определял как тело может двигаться. Получается любопытный момент человек перестаёт быть свободным субъектом и становится частью конструкции, почти элементом машины.

С одной стороны, это ограничение, с другой новый источник пластики, которого не могло быть в традиционном танце. От костюмного решения логично перейти к тому, как Шлеммер воспринимал само пространство сцены. Он рассматривал его как систему координат, где движение танцовщика подчинено законам геометрии, перспективы и механики. (см.рис.1)



Рисунок 1. Триадаический балет Оскара Шлеммера

Шлеммер писал «Движение фигуры в пространстве не произвольное, а математически выверенное. Линии тела продолжаютя в линиях костюма, линии костюма – в линиях сцены, линии сцены – в линиях архитектуры зала» [4]. Получается своеобразная цепочка, которая превращает весь спектакль в кинетическую конструкцию.

Это делает хореографию не эмоциональной, как в классическом балете, а математически точной и даже рациональной. Одновременно с этим возникает вопрос о роли музыки, и здесь Шлеммер также идёт против традиций. Обычно музыка определяет ритм, настроение, движение, но в «Триадическом балете» она выполняет нейтральную роль: служит фоном, не вмешиваясь в хореографию. (см. рис. 2)



Рисунок 2. Персонажи Триадического балета Оскара Шлеммера

Шлеммер говорил: «Музыка должна быть механической, а не экспрессивной. Она - фон, на котором выявляется чистая форма движения» [4]. Такое решение удивляло современников, но впоследствии стало важным шагом к минимализму и концептуальному танцу второй половины XX века, где музыка и движение могут существовать независимо друг от друга.

История балета могла бы завершиться трагически: после закрытия Баухауса в 1933 году нацисты уничтожили костюмы и фотоматериалы. Сам Шлеммер умер в 1943 году почти забытым. Но спустя десятилетия, в 1970 году, его ученица Маргарета Хастенпflug восстановила постановку по сохранившимся эскизам и небольшим фотографиям. И неожиданно оказалось, что балет совсем не устарел, наоборот, он воспринимался как будто созданным для будущего.

Это связано и с тем, что современная культура активно обсуждает темы цифровизации тела, виртуальности и изменения человеческой формы. Сегодня исследователи трактуют балет по-разному: кто-то видит в нём предсказание эстетики киборгов, кто-то критику механизации человека, а кто-то просто восхищается точностью форм и необычной красотой движения.

Как пишет Клаудиа Джезуальдо: «Шлеммер предвосхитил эпоху киборгов и виртуальных аватаров. Его фигуры – это прототипы цифровых тел XXI века, в которых биологическое полностью подчинено геометрическому» [1].

В итоге можно сказать, что «Триадический балет» оказался гораздо больше, чем эксперимент Баухауса. Он не только изменил понимание театра и танца, но и предложил новый образ человека, который существует в мире геометрии, техники и архитектурных форм.

И хотя задумка Шлеммера могла казаться холодной, в ней есть удивительная актуальность: сегодня, когда мы всё чаще сталкиваемся с цифровыми телами и виртуальными двойниками, его идеи становятся понятнее, чем когда-либо. Именно поэтому балет остаётся значимым и почти не устарел, несмотря на прошедшие сто лет.

Список литературы

1. Gesualdo C. «Oskar Schlemmer and the Digital Body» // Performance Research, Vol. 24, Issue 6, 2019. – 16 с.
2. Schlemmer O. «Mensch und Kunstfigur» //Die Bühne im Bauhaus. Bauhausbücher №4. München, 1925. – 91 p.
3. Schlemmer O. Tagebuch-Eintrag vom 15. September 1922 // Oskar Schlemmer: Der Maler, der Zeichner, der Plastiker. Hrsg. K. Von Maur. München, 1979. – 293 p.
4. Schlemmer O. «Die Bühne im Bauhaus» //Bauhaus 1924, №2/3. – 88 p.
5. Scheper D. Oskar Schlemmer: Das Triadische Ballett. Berlin: Akademie der Künste, 1987. – 415 p.

Рауанова Салтанат Сапарқызы

Магистрант, 1 курс

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Казахстан, Астана

saltanatrauan@gmail.com

ДНК бренда: от внутреннего смысла к культурному наследию

Аннотация: В статье рассматривается ДНК бренда как система философии, эстетики и формы, обеспечивающая устойчивость модных брендов во времени.

Ключевые слова: ДНК бренда, стратегия, философия моды, идентичность, эстетика, визуальный код, форма, устойчивая мода, slow fashion, тихая роскошь.

В модной индустрии существует пространство, где форма перестает быть просто внешним образом и превращается в носитель внутреннего смысла. В этом контексте формируется понятие ДНК бренда - фундаментальная структура, ядро и характер бренда, которая определяет, каким образом бренд выражает свое мировоззрение через форму, эстетику и визуал.

Темпы смены трендов 2020-х существенно опережают скорость их осмысления потребителями и даже самими брендами.

На сегодняшний день тренды меняются быстрее, чем успевают их осмысливать. И независимо от внешних изменений, бренды у которых есть ясный внутренний код – система, которая позволяет ему звучать узнаваемо и сохранять идентичность, имеют высокую устойчивость, в отличии которых не придали этому значения.

Это делает изучение философии и эстетики ДНК бренда актуальным как для практиков, так и для исследователей моды.

Мода – это не просто производство изделия, но и создание смыслов. Современный потребитель всё чаще обращается к бренду не только ради продукта, но и за внутренней атмосферой. Бренды с тонко выстроенной философией и эстетикой формируют эмоциональное поле, где каждый может находить отражение собственных ценностей.

Целью данной статьи является анализ ДНК бренда как системы взаимосвязи философии, эстетики и формы в контексте устойчивой моды.

ДНК становится ориентиром: на уровне философии – определяет смысл, на уровне эстетики придает форму проявления, а на уровне продукта – превращает идеи в материальный объект. В связи с этим, исследование структуры ДНК бренда позволяет понять, какие элементы делают бренд узнаваемым и долговечным.

Понятие ДНК бренда не имеет единого канонического определения, и именно это делает его живым. Исследователи по-разному дают этому определение, подчеркивая различные аспекты идентичности марки, создавая многослойное понимание, которое лежит в ее основе.

Жан-Ноэль Капферер видит в нем внутреннее ядро бренда – то, что остается неизменным, даже когда всё внешнее меняется [5, с. 112-115].

Кевин Лейн Келлер акцентирует эмоциональные и когнитивные ассоциации, которые живут в сознании потребителя [6, с. 76-78].

Дэвид Аакер говорит об обещании и уникальном характере [1,3, с. 85].

Подходы разных авторов дополняют друг друга. Бренд-менеджеры делают акцент на ценности и восприятии, теоретики моды – на философию и культурный контекст, а практики брендинга – на визуальные коды и конструктивные решения.

Все эти взгляды сходятся в одном, что ДНК бренда – это связь смысла, эстетики и формы, которая несмотря на модные течения, сохраняет узнаваемость и жизненность бренда.

Классические модели маркетинга не всегда объясняют одного парадокса 2020-х: самые экологичные гардеробы сегодня формируют именно те марки, которые почти никогда не говорят про «sustainability». Их секрет заключается в предельной чистоте и последовательности ДНК.

Примеры брендов, у которых *slow fashion* – не просто стратегия, а следствие ДНК.

The Row – производят изделия, в которых заложены простота и изящность линии, без всяких излишков, максимально комфортные, в которых хочется жить медленно. Пальто 2012 года выглядит актуальнее большинства новинок 2025-го и на вторичном рынке стоит дороже, чем в бутике.

В 2025 году пальто The Row двенадцатилетней давности продается на The Real Real и Vestiaire Collective на 40–80% дороже оригинальной цены – потому что ткань стала благороднее, а силуэт не потерял ни миллиметра.

Brunello Cucinelli – создает одежду, существующую вне времени. Чистые линии, никаких украшений, только совершенный крой и благородство материала. Пальто и кардиганы из кашемира 2010–2012 годов сегодня также на вторичном рынке продаются дороже. Качество ткани и ручной работы с годами только раскрывается, цвет становится глубже, а силуэт остается безупречным. Клиенты Cucinelli приобретают тихую роскошь на всю жизнь.

Toteme – скандинавский бренд, делает акцент на совершенстве линии, который садится идеально по телу, настолько комфортно и мягко, что сравнивают с уютом домашней одежды. Люди охотятся за старыми коллекциями, когда пряжа была чуть плотнее, цвет глубже и изделие уже приняло форму старого владельца, с историей и некой изюминкой.

У Lemaire – одежда как вторая кожа. Кристоф Лемэр повторяет один и тот же крой 10–15 лет, лишь меняя ткань и легкие пропорции.

По данным Lyst Index Q42024 и RealReal Resale Report 2025, бренды с ярко выраженной и неизменной ДНК демонстрируют устойчивый рост resale-ценности: The Row занимает 9-е место в глобальном рейтинге hottest brands с 93% ростом спроса, Toteme лидирует среди emerging labels с +38% в поиске, Brunello Cucinelli входит в топ-10 по этичному luxury с +29% в resale, Lemaire показывает +34% в минималистичных сегментах [13,12;13].

Тем самым, эти бренды доказывают, что сильная ДНК эмоционально привязывает, отказываясь от импульсивных покупок, приобретается вечная вещь,

которая может передаваться по наследству, это и есть самая настоящая, молчаливая экологическая революция. То есть, чем чище генетический код, тем выше инвестиционная ценность изделия и ниже ее экологический след.

Для сравнения, у традиционных люксовых брендов с частой сменой креативных директоров и эстетики этот показатель составляет всего 3–9%, в некоторых случаях даже отрицательный.

Противоположный эффект наблюдается у брендов, где ДНК была размыта или резко изменена: после 2022–2023, Balenciaga переходит от минимализма Демны на гипер-коммерцию. С 2023 года выручка Balenciaga в годовом выражении падает на 11–19% (по данным отчетов Kering, 2023–2025). Как только Saint Laurent теряет свою смокингую идентичность, спрос снижается на 15 – 20% в Lyst Index и рост процента вещей, отправляемых на свалку в первые 2–3 года после покупки [13,16; 17]. Эти примеры доказывают, что смена эстетики без сохранения ядра разрушает не только коммерцию, но и эмоциональную связь с потребителем.

Жиль Липовецкий, анализируя логику гипермодерна, обращает внимание на парадокс современной модной индустрии: экологическая риторика всё чаще становится частью образа бренда, его визуального языка и коммуникации, тогда как сама структура производства нередко продолжает подчиняться к ускоренному циклу обновления и перепроизводства. В этом противоречии случается разрыв между декларируемыми ценностями и реальной практикой. На фоне игры в «зеленый» пиар, построенный на знаках и ярлыках, всё яснее проявляется иная позиция - тихая, интеллектуально-осознанная мода. Мода, которой не нужно доказывать свою экологичность, потому что ее устойчивость живет внутри самой философии - в отношении к форме, времени, телу и продукта. Эти бренды существуют вне спешки трендов, создавая не продукт сезона, а форму, способную жить дольше текущего момента. Именно здесь ДНК бренда раскрывается как живая связь смысла, эстетики и ответственности.

Первый круг формирует смысловое ядро бренда.

- Позиционирование задает место бренда в пространстве культуры и рынка.
- Миссия раскрывает внутреннее намерение бренда - ради чего он существует.
- Ценности фиксируют эмоциональные и этические опоры, на которых строится его характер.
- Философия объединяет всё это в целостное мировоззрение: как бренд понимает человека, тело, красоту, время.

Именно этот уровень в наибольшей степени соотносится с тем, что Ж.Н. Капферер называет внутренней идентичностью бренда, отличая его от внешнего образа. В рамках данной схемы первый круг выступает как зона, где рождается внутренний смысл, еще не переведенный в форму, но уже определяющий все будущие решения. Второй круг показывает, как внутренняя философия бренда становится видимой и ощущаемой.



Рисунок 1. Структура ДНК бренда

- Эстетика переводит философию в художественный язык: силуэт, цвет, фактуру и атмосферу.

- Форма и конструкция закрепляют эстетику в материальном объекте - в конкретной вещи, посадке и деталях.

- Коммуникация переносит образ бренда в публичное пространство: через визуальные компании, тон, ритм и образы.

- Культурный слой связывает бренд с обществом, символом времени, темами телесности, возраста, идентичности.

Этот круг соответствует тому, что К.Келлер описывает как процесс формирования восприятия бренда в сознании потребителя: от визуального контакта к устойчивой эмоциональной и смысловой ассоциации. В представленной модели подчеркивается, что эстетика и коммуникация не автономны, а всегда опираются на философию первого круга.

Внешний контур отражает тонкие, но выразительные проявления ДНК, которые делают бренд живым и узнаваемым на чувственном уровне.

- Архетип – это психологический образ бренда, его характер как целостной фигуры.

- Знаки - повторяющиеся символы и визуальные мотивы, формирующие память формы.

- Ритм - ощущение темпа, движения, присущее бренду.

- Герой - тот человек, через которого бренд говорит и которому он адресует свою эстетику.

Этот уровень близок к тому, что в культурных исследованиях моды (Й. Кавамура, Л. Свенсен) описывается как символическое и поведенческое измерение бренда. В данной схеме он показывает, как ДНК бренда выходит за пределы продукта и становится частью опыта, жеста и атмосферы.

Схема выстраивает движение от смысла к проявлению: внутренний круг формирует мировоззрение бренда, второй переводит его форму, образ и культурное присутствие, внешний контур закрепляет это на уровне символов, эмоции и ритуалов.

Тем самым, ДНК бренда предстает как целостная система, где философия, эстетика, форма и культура находятся в постоянном диалоге. Именно такая структура позволяет понять, почему одни бренды остаются узнаваемыми десятилетиями, а другие растворяются в потоке трендов.

Список литературы

1. Аакер Д. А. Создание сильных брендов – М.: Издательский дом Гребенникова, 2003. - 437 с.
2. Аакер Д.А., Йохимштайлер Э. Бренд-лидерство: новая концепция брендинга. М.: Издательский дом Гребенникова, 2008. – 384 с.
3. Валькова В.Б. ДНК бренда как философская категория в контексте устойчивой моды [Электронный ресурс] // Открытый текст: электронное периодическое издание . - Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/fashion/brand-dna>
4. Давыдова А.А. Тихая роскошь как культурный код современной моды // Теория моды. – 2025. – N2. С. 112-129.
5. Капферер Ж. -Н. Бренд навсегда: создание, продвижение, поддержка ценности бренда / пер. с англ. В Виноградовой. – М.; СПб.: Вершина, 2007. – 448 с.
6. Келлер К.Л. Стратегический бренд – менеджмент: создание, оценка и управление марочным капиталом. 5-е изд. – М.: Вильямс, 2020. – 704 с.
7. Капферер Ж.-Н. Новый стратегический бренд-менеджмент: создание и управление брендами класса люкс. 5-е изд. – М.: Группа ИДТ, 2013. – 576 с.
8. Липовецкий Ж. Империя эфемерного: мода и ее судьба в современном обществе. М.: Новое литературное образование, 2018. – 336 с.
9. Свенсен Л. Философия моды / пер. с норв. – М.: Прогресс – Традиция, 2013. – 203 с.
10. Thomas S. Quiet Luxury: The New Codes of Elegance. London: Thames & Hudson, 2024 – 240 p.
11. Fletcher K. Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys. 2nd ed. – London: Routledge, 2014. – 262 p.
12. Business of Fashion & McKinsey & Company. THE State of Fashion 2025. - London; New York, 2025. – 84 p.
13. Lyst Index Q4 2024 - Q3 2025. – London: Lyst, 2025 [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.lyst.com/lyst-index>
14. The RealReal. Resale Report 2025. – San Francisco: The RealReal, 2025. – 42 p. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://www.therealreal.com/resale-report-2025>

Салимжанова Камила Салимжановна
Магистрант 2 курса «Живопись» (по видам)»
Казахский национальный университет искусств имени Күляш Байсейітовой
Научный руководитель: профессор, к.филос.н. Мухтарова Г.С.
Казахстан, Астана
salimzhanova.kamila@bk.ru

Художественное воплощение идеи связи времён и поколений в творчестве Салихитдина Айтбаева

Аннотация: В статье рассматривается творчество выдающегося казахского живописца Салихитдина Айтбаева, в частности, анализ детских образов в его произведениях. Цель работы – выявить, как через изображение детей художник раскрывает глубокую тему преемственности поколений, связи традиционного уклада жизни с современностью и становления национальной идентичности. На примере картин «Девочка у юрты», «Сестры», «Семья пастуха» и других демонстрируется, что ребенок в живописи Айтбаева выступает не просто объектом изображения, а ключевым символом, связующим звеном между прошлым, настоящим и будущим.

Ключевые слова: казахстанская живопись, семья, материнство, детский образ, связь поколений

Актуальность темы обусловлена необходимостью глубокого осмысления роли детских образов в творчестве Салихитдина Айтбаева, одной из ключевых фигур национальной школы изобразительного искусства Казахстана. Одной из сквозных тем в наследии художника является тема детства. В трактовке С. Айтбаева ребенок предстает не просто объектом жанровой картины, а символом наследника культурных традиций, олицетворяющим собой вечное обновление жизни. Однако детские образы у С. Айтбаева выходят за рамки простого бытописания; они становятся мощным художественным средством для выражения фундаментальных идей о непрерывности времени, сохранении культурного кода и связи поколений.

В картине «Девочка у юрты» Айтбаев в контексте темы детства создает ёмкий и поэтичный образ национальной картины мира. (см. рис.1)

Юрта, являющаяся традиционным символом дома, кочевого мира предков, служит фоном для фигуры девочки. Художник не просто помещает ребенка в национальный контекст, но и показывает их неразрывную связь. Девочка, стоящая у порога юрты, олицетворяет новое поколение, которое является наследником этого многовекового уклада жизни. Её спокойный, внимательный взгляд направлен скорее внутрь себя или в будущее, что создает ощущение диалога между эпохами.

Композиционно девочка является связующим звеном между зрителем и миром традиционной культуры, приглашая к размышлению о его ценности.

Тема связи поколений находит наиболее полное воплощение в многофигурных композициях художника, таких как «Сестры», «Вечер в горах», «Отдых чабана», «Семья пастуха».

В работе «Сестры» Салихитдин Айтбаев акцентирует внимание на взаимоотношениях между сестрами. (см. рис. 2) Через сюжет с зеркалом демонстрируется единение девочек, подчеркивается идея общности их родственных уз. Их позы, одежда, спокойные, серьезные лица говорят о чувстве взаимной поддержки и принадлежности к общим корням.

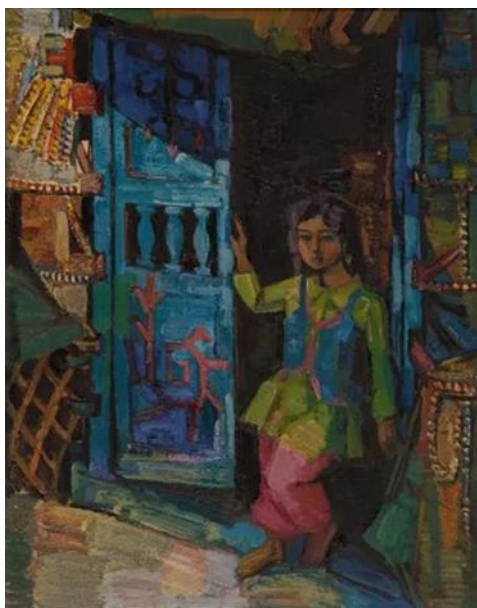


Рисунок 1. С. Айтбаев
«Девочка у юрты», холст/масло, 1992 г.



Рисунок 2. С. Айтбаев «Сестры», холст/масло,
1988 г.

Еще одним масштабным полотном, связанной с темой семьи является картина «Семья пастуха» (1986 г.) (см. рис. 3). Картина представляет нам незамысловатый сюжет изображения семьи с детьми на лоне природы. Герои запечатлены в момент отдыха, момент философского спокойствия, что придает картине эпический характер. Взгляд отца семейства задумчиво устремлен на зрителя, он нежно гладит спящего сына, а его супруга прикрывает от лучей света младшего ребёнка. Взгляд младенца и матери также устремлен на зрителя, что придаёт картине камерный интимный характер. В тени мы видим сидящую собаку, верного друга семьи. На фоне мы видим играющую с собакой девочку и бабушку, идущую с внучкой. Картина представляет нам не только связь времён и поколений, но и важность института семьи, как транслятора общечеловеческих универсальных ценностей и национальных традиций.



Рисунок 3. С. Айтбаев «Семья пастуха», холст/масло, 1986 г.

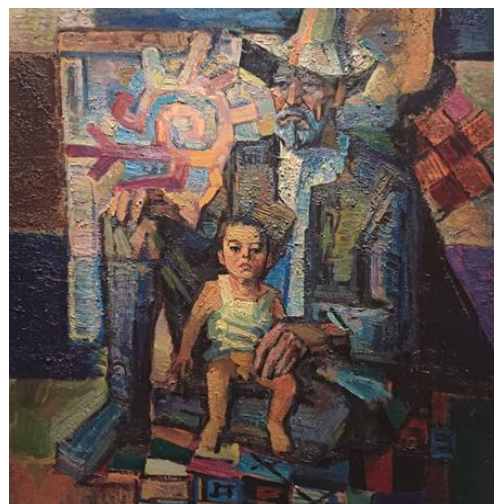


Рисунок 4. С. Айтбаев «Дедушка с внуком», холст/масло

В картине «Дедушка с внуком» Салихитдин Айтбаев через призму простого бытового мотива раскрывает универсальную тему преемственности поколений, диалога прошлого и будущего. (см. рис 4)

Композиция картины строится на контрасте и одновременно неразрывной связи двух фигур. Лаконизм композиции, сдержанный и теплый колорит, мощная символика жестов и предметов демонстрирует, что истинная связь поколений – это тихая, но прочная нить уважения и любви. Дедушка и внук изображены сидящими на полу, на традиционном ковре «кошме», что сразу погружает зрителя в атмосферу казахского национального быта. Фигура дедушки олицетворяет собой прошлое и традицию. Он изображен в классической войлочной шляпе «калпак» и темном халате. Его поза выражает усталость и мудрое спокойствие. Его крупные, натруженные руки, лежащие на коленях – это руки труженика, хранителя родовой памяти и опыта. Фигура внука – это будущее и продолжение. Он одет более современно, его поза более динамична и открыта. Он не просто сидит рядом, прикасается к деду, его рука лежит на колене старца. Контраст между темной, тяжелой одеждой деда и более светлыми тонами одежды внука визуально подчеркивает разницу между «основательностью» прошлого и «открытостью» будущего. Этот свет можно трактовать, как свет познания, внимания и любви, которым внук впитывает незримые уроки деда.

Айтбаев достигает глубины не через повествовательность, а через мощную символику. Калпак (войлочная шляпа) деда – это не просто головной убор, а национальный символ чести, достоинства и связи с природой. Он – знак принадлежности к определенной культуре и традиции. Его присутствие в центре композиции (между фигурами) подчеркивает, что связь поколений – это основа жизненной силы народа. Ковер под ногами символизирует домашний очаг, родную землю, ту почву, на которой взращена преемственность.

Тематическая картина С. Айтбаева, как «Вечер в горах» представляет гармонию человека и природы, пейзаж выполнен в контрастных тонах, теплой палитре фона и синих теней вечернего времени. (см. рис. 5) Повседневные будни семьи, образ матери, заботящейся о детях возле юрты и образ отца, седлающего

лошадь. Суровая и величественная природа Тянь-Шаня предстает не просто фоном, а колыбелью, воспитывающей характер. В таких работах ребенок изображается в гармонии с окружающим миром, что подчеркивает естественность передачи традиционных ценностей, связанных с уважением к земле предков. Тема семьи раскрыта в ней в полную силу: мы видим здесь двух родителей и двоих детей. Старшее поколение предстают, как носители мудрости и опыта и дети – олицетворение продолжения жизни. Автор подчеркивает в картине традиционные роли отца и матери. Мать, кормящая младенца, и с играющим у ног старшим ребёнком возле юрты, олицетворяет собой образ женщины, как хранительницы очага и семейного уюта, она «мадонна», защищая своих детей. – это зримое воплощение будущего, ради которого существует семья и ведется хозяйство. Айтбаев показывает неразрывность этой цепи, где каждое звено важно.

Эта же идея прослеживается в картине «Отдых чабана» (см. рис. 6) Пастух, отдыхающий рядом со своей семьей, олицетворяет труд, который является основой жизни. Присутствие детей в этой сцене указывает на то, что они с малых лет усваивают эту трудовую этику, готовясь стать продолжателями дела отцов. Таким образом, связь времен осуществляется не только через кровное родство, но и через передачу профессионального и духовного опыта в неразрывной связи с родной землей. Покой и умиротворение спящего отца и ребёнка создают идиллию семейного уюта.



Рисунок 5. С. Айтбаев «Вечер в горах»
холст/масло, 1987 г.



Рисунок 6. С. Айтбаев «Отдых чабана»
холст/масло, 1975 г.

Заключение. Подводя итоги необходимо подчеркнуть, что тема детства в полотнах Салихитдина Айтбаева имеет своё глубинное мировоззрение и раскрытие. основополагающее начало - это тема единства и преемственности поколений в семейных сценах, единство человека и природы, единство семьи в передаче и сохранении национального культурного наследия.

Не случайны все картины Айтбаева, связанные с темой детства глубоко национальны. Действие происходят зачастую в интерьере или экстерьере юрты, где каждую деталь кереге, деревянные двери сыкырлауык, узоры ковров художник рисует с любовью и пониманием их сакрального значения. На дальнем плане мы также видим изображения юрт, юрта здесь не только жилище кочевника, это олицетворение картины мира, с её традиционным философским и эстетическим восприятием мира, в которой формируется ребёнок. Вместе с тем персонажи облачены в традиционную одежду, мы можем в качестве вспомогательных персонажей наблюдать изображения лошадей и собак, верных спутников, имеющих важное значение в культуре казахского кочевья.

Список литературы

1. Айтбаев Салихитдин. «Семья пастуха» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://zhasalash.kz/news/aspan-astindagi-sari-boyau-salihitdin-aytbaevtin-shigarmashiligi-turali-d787ab/>
2. Айтбаев Салихитдин. «Сестры» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/museums/karagandinskiy_oblastnoy_muze_y_izobrazitelnogo_iskusstva_respublika_kazahstan/aytbaev_s._a._sestri._1988._inv_518._karaganda/index.php
3. Салихитдин Айтбаев. «Отдых чабана» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://img.forbes.kz/forbes-photobank/media/2024-06-12/96c9e425-f5d7-451b-a494-008b6cb70ed5.webp>
4. Вечер в горах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://artmuseum.kg/galleries/1015/show_painting?locale=ru
5. Девочка у юрты Салихитдина Айтбаева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tengrinews.kz/fotoarchive/iskusstvo-kotoroe-mozno-unesti-s-soboi-720/>

Жолданова Гулназ Алибекқызы

*Преподаватель кафедры «Духовые и ударные инструменты»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой
Казахстан, Астана
zholdanovagulnaz@gmail.com*

Современная флейтовая школа Казахстана: тенденции развития на примере творчества Бану Далишевой

Аннотация: Статья рассматривает современное состояние казахстанской флейтовой школы через анализ творческого, исполнительского и педагогического наследия Бану Дукеевны Далишевой - одной из ведущих представительниц отечественного флейтового искусства. Исследуются этапы её профессионального становления, особенности исполнительского стиля,

педагогическая методика и научная деятельность. Особое внимание уделено её роли в подготовке нового поколения музыкантов, развитию методической базы и формированию национальной школы духовых инструментов. В статье раскрываются преподаваемые Бану Далишевой дисциплины, её регулярная концертная деятельность, сотрудничество с известными дирижёрами и артистами, выпуск студентов, а также её вклад как автора учебного пособия по методике обучения на духовых инструментах.

Ключевые слова: флейтовая школа, исполнительское искусство, методика обучения, Бану Далишева, духовые инструменты, музыкальная педагогика.

Казахстанская флейтовая школа является важной составляющей национального музыкального искусства, развиваясь на стыке европейской академической традиции и отечественного исполнительского опыта. На современном этапе её развитие связано с деятельностью педагогов и исполнителей, которые не только опираются на классические методики, но и создают новые образовательные модели, адаптированные к потребностям казахстанского музыкального образования.

Среди таких музыкантов особое место занимает Бану Дукеевна Далишева - флейтистка, педагог, исследователь, представляющая современное лицо казахстанской флейтовой школы. Её профессиональная биография включает обширный исполнительский опыт, участие в международных конкурсах и проектах, активную научно-методическую деятельность и многолетний педагогический стаж.

Цель статьи - раскрыть вклад Далишевой Б.Д. в развитие флейтовой школы Казахстана через анализ её исполнительской, педагогической и научной деятельности.

Фундамент музыкального образования Бану Далишевой формируется в детстве и получает развитие в системе средне-специального образования, где она демонстрирует высокие способности, музыкальность и профессиональную дисциплину. Обучение в классе педагога Зейнеп Мурзахметовны Мурзахметовой закрепило техническую базу и сформировало основы её исполнительского мышления.

В период обучения в консерватории (класс доцента Кайруллы Акромашевича Жумакинова) Далишева Б.Д. осваивает широкий репертуар, углубляет навыки техники дыхания, интонации, фразировки и ансамблевого взаимодействия. Здесь же проявляется её интерес к глубокому исполнительскому анализу и методике обучения.

Далишева Б.Д. является лауреатом республиканских и международных конкурсов, её исполнительская деятельность охватывает Казахстан, Россию, Корею, Японию и другие страны. Это позволило ей расширить профессиональный кругозор и погрузиться в различные исполнительские традиции. Её выступления отличаются художественной зрелостью, выразительной подачей и сценическим мастерством.

Бану Дукеевна ведёт регулярную концертную работу во всех основных форматах: сольные концерты, ансамблевые выступления и игра в составе

оркестра. Эта активность поддерживает высокий уровень профессиональной формы и служит примером для студентов.

За годы своей деятельности она работала под руководством множества известных казахстанских и зарубежных дирижёров (В.Д.Руттер, Э.Уиллер, В.З.Тиц, Т.А.Абдрашев, Р.С.Салаватов, К.М.Ахметов, Ю.Чи и многие другие) и сотрудничала с ведущими артистами (В.Федосеев, М.Плетнев, Ю.Ткаченко, С.Стадлер, А.Бараховский, М.Венгеров, А.Кац, В.Тиц, А.Мусаходжаева, А.Днишев, Н.Усенбаева, Б.Тулегенова), что обогатило её исполнительскую палитру и расширило интерпретационные возможности.

В Казахском национальном университете искусств Бану Далишева ведёт широкий спектр дисциплин: Специальность (флейта), Ансамбль духовых инструментов, Методика преподавания на духовых и инструментах, История исполнительского искусства. Такой комплекс предметов требует универсальности, глубоких знаний в области истории, теории и методики, а также способности формировать системное понимание исполнительского искусства.

Её методика строится на принципах:

1. развития естественного дыхания;
2. артикуляционной гибкости;
3. комплексной технической подготовки;
4. формирования музыкального мышления;
5. индивидуализированного подхода к студенту;
6. психологической устойчивости и сценической уверенности.

Одним из наиболее значимых вкладов Далишевой Бану Дукеевны в национальную музыкальную педагогику является её учебное пособие по методике преподавания на духовых инструментах «Үрлемелі аспаптарда ойнауды үйрену әдістемесі». Это важный шаг в развитии профессиональной терминологии и доступной литературы по специальности на государственном языке. А так же она является автором сборника «Флейтаға арналған хрестоматия», автор-составитель УМКД «Исполнительское мастерство», «Производственная практика» и рабочих учебных программ по элективным дисциплинам.

В рамках профориентационной работы регулярно проводит сольные концерты на сценах городов Казахстана и мастер-классы в музыкальных колледжах страны.

Бану Дукеевна ежегодно выпускает студентов, многие из которых продолжают обучение в магистратуре и докторантуре, являются лауреатами международных и республиканских конкурсов, работают в ведущих профессиональных оркестрах и учебных заведениях. Высокие результаты её выпускников служат объективным подтверждением эффективности её педагогического подхода.

Далишева Б.Д. активно занимается исследовательской работой:

- изучает историю и современное состояние флейтового исполнительства;
- анализирует репертуар;
- занимается методическими разработками;

- выступает на конференциях;
- публикует статьи.

Её научный интерес направлен на развитие национальной школы духовых инструментов и формирование современного методического аппарата.

Бану Далишева представляет собой многогранный образ современного казахстанского музыканта: исполнителя, педагога, исследователя и просветителя.

Её вклад можно обозначить по нескольким направлениям:

- укрепление национальной флейтовой школы;
- развитие методики преподавания (включая учебное пособие на казахском языке);
- подготовка нового поколения профессионалов;
- активная концертная и международная деятельность;
- формирование актуального казахстанского репертуара;
- интеграция национальной традиции в мировое пространство исполнительского искусства.

Развитие казахстанской флейтовой школы в XXI веке демонстрирует устойчивую тенденцию к профессиональному росту, расширению методической базы и укреплению исполнительских традиций. В её основе лежит сочетание европейского академического наследия с национальными педагогическими подходами, что формирует уникальную образовательную модель, адаптированную к современным требованиям музыкального искусства. Важнейшим фактором развития этой школы является деятельность педагогов и исполнителей, которые не только сохраняют преемственность поколений, но и активно внедряют новые формы обучения, создавая условия для формирования высококвалифицированных музыкантов.

Деятельность современных преподавателей, к числу которых относится и Бану Дукеевна Далишева, отражает ключевые процессы, происходящие внутри флейтовой школы: развитие методики, обновление репертуарной политики, активизация научно-исследовательской работы, повышение исполнительского уровня и интеграция в международное музыкальное пространство. Их педагогическая практика подтверждает, что современная флейтовая школа Казахстана обладает высоким потенциалом для подготовки музыкантов, способных к творческому мышлению, ансамблевому взаимодействию и самостоятельному художественному поиску.

Одним из важнейших направлений развития школы является формирование качественной методической базы, включая учебные пособия, исследования и новые образовательные программы. Это обеспечивает системность подготовки, укрепляет научную составляющую и позволяет гармонично сочетать традиционные и новаторские подходы. Особое значение приобретает появление методической литературы на государственном языке, что способствует укреплению национальной музыкально-педагогической терминологии и расширяет доступ к профессиональным знаниям.

Исполнительская составляющая флейтовой школы также демонстрирует высокий уровень развития. Активное участие казахстанских музыкантов в

концертах, ансамблях, оркестрах и международных проектах формирует позитивный имидж отечественного исполнительства и позволяет реализовать накопленный педагогический опыт на сценической практике. Постоянный концертный и конкурсный опыт способствует формированию школы, ориентированной на профессиональную мобильность и высокие художественные стандарты.

Таким образом, современная казахстанская флейтовая школа представляет собой динамично развивающуюся систему, в которой гармонично сочетаются традиции, инновации, научный подход и исполнительская практика. Она демонстрирует высокую степень зрелости и потенциала, обеспечивая устойчивое развитие духового искусства страны. Вклад отдельных педагогов и исполнителей, включая Бану Дукеевну Далишеву, укрепляет эту систему, формируя качественный фундамент для будущих поколений музыкантов и обеспечивая дальнейшее продвижение казахстанской флейтовой школы на национальном и международном уровнях.

Список литературы

1. Аубакирова Ж. История музыкального искусства Казахстана. – Алматы : Дайк-Пресс, 2015. – С. 44–51.
2. Далишева Б. Д. Автобиография. – 2025.
3. Күзембаева Г. Қазақстандағы орындаушылық өнер. – Астана, 2016. – С. 93–95.
4. Мухамеджанова Г. История казахстанского музыкального образования. – Алматы, 2012. – С. 115–116.

Тустикбаева Аружан Дулатовна

Студентка 2 курса «Дизайн интерьера»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой

Научный руководитель: к.филос.н, профессор Мухтарова Г.С.

Казахстан, Астана

aru.usik.00@bk.ru

Тео ван Дусбург и голландская группа «Де стиль»

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению роли нидерландского художника, поэта, теоретика искусства и дизайнера Тео ван Дусбурга в формировании художественного объединения «Де Стил». Центральным художественным методом, воплотившим теоретические идеи объединения стал неопластицизм - направление, предполагающее использование элементарных структур, прямых линий и базовой цветовой палитры.

Ключевые слова: Тео ван Дусбург, Де Стил, неопластицизм, Пит Модриан, геометризация, дизайн, модернизм.

Тео ван Дусбург (30 августа 1883, Утрехт – 7 марта 1931, Давос) – голландский художник, декоратор, поэт и один из ведущих теоретиков искусства, сыгравший значительную роль в формировании движения «Де стиль». Хотя в юности он рассматривал возможность театральной карьеры, Дусбург довольно рано сосредоточился на живописи. Его раннее творчество развивалось в направлении постимпрессионизма и фовизма, однако около 1915 года, ознакомившись с работами Пита Мондриана, он постепенно обратился к абстракции и начал искать новые принципы построения формы. В 1917 году Тео ван Дусбург стал одним из основателей художественного объединения «Де стиль» и параллельно начал выпуск одноимённого журнала, который стал главным инструментом распространения идей группы. Движение сформировалось вокруг трёх ключевых фигур – Пита Мондриана, Тео ван Дусбурга и архитектора Геррита Ритвельда. Позднее к ним присоединились художники Барт ван дер Лек, Жорж Вантонгерлоо, Вильмош Хусар, архитекторы Й. Й. П. Ауд, Ян Виллс, Роберт ван 'т Хофф, а также поэт Энтони Кок и графический дизайнер Пит Цварт. Идеи группы нашли свое воплощение в архитектуре, где принципы плоскостности, цветового кодирования и пересечения объёмов стали способом организации гармоничного жизненного пространства. В 1918 году участники «Де стиль» сформулировали своё общее эстетическое и социальное видение в первом манифесте движения. Основная идея заключалась в стремлении к новому универсальному художественному языку и гармоничному равновесию между индивидуальным выражением и всеобщими законами формы. На этой основе развился неопластицизм – направление, стремившееся к предельному упрощению форм и выражению универсальных закономерностей через геометрию, цвет и композицию. Тео ван Дусбург активно развивал и продвигал идеи группы, работая в Нидерландах, Германии и Франции. Примерно в 1920 году он временно отошёл от живописи, сосредоточившись на теоретической деятельности, однако в 1924 году вернулся к художественной практике. Именно в этот период он предложил использовать диагональ как средство придания композиции динамичности, что стало важным нововведением внутри эстетики «Де стиль». Характерными чертами художественного языка движения стали использование основных цветов (красного, синего и жёлтого), немодулированных белого и чёрного, прямых линий, строгих прямых углов и выраженной геометризации объёмов. Эти принципы сформировали новую систему восприятия формы и оказали заметное влияние на искусство, архитектуру и дизайн XX века.

Движение «Де стиль» и деятельность Тео ван Дусбурга остаются важными для современного художественного и дизайнерского анализа. Тео ван Дусбург стал организующей силой движения «Де стиль», благодаря его способности теоретически формулировать принципы неопластицизма и объединять вокруг себя художников и архитекторов. Идеи группы продолжают оказывать влияние на архитектуру, интерьер, графический дизайн и визуальные коммуникации. Концепция универсального художественного языка, разработанная участниками движения, предвосхитила принципы минимализма, функционализма и

рационального построения пространств, которые применяются в современном дизайне. Особое значение имеет Тео ван Дусбург как теоретик и идеолог движения.

«Тео ван Дусбург стал организующей силой движения де стиль, благодаря его способности теоретически формулировать принципы неопластицизма и объединять вокруг себя художников и архитекторов» [1].

Его работы и публикации, включая журнал «Де стиль», формировали целостное мировоззрение группы, объединяя живопись, архитектуру, мебельный дизайн и поэзию в единую художественную программу. Современные выставки, такие как Centre Pompidou в Париже, подтверждают долговременное влияние движения на мировую культуру и подчеркивают его актуальность для научного исследования. Обращение к наследию Дусбурга позволяет глубже понять истоки европейского модернизма и современные дизайнерские практики.

«Идеи группы нашли свое воплощение в архитектуре, где принципы плоскостности, цветового кодирования и пересечения объемов стали способом организации гармоничного жизненного пространства» [3].

Для анализа творчества Тео ван Дусбурга и движения «Де стиль» использовался комплекс научных методов, позволяющий всесторонне изучить объект исследования. Историко-аналитический метод применялся для изучения биографии художника, истории движения и исторического контекста его возникновения. Сравнительный метод позволял сопоставить работы Дусбурга, Пита Мондриана и других участников группы, выявляя характерные особенности их художественного языка и подходов к композиции. Анализ художественных источников включал изучение журналов «Де стиль», манифестов и теоретических публикаций участников движения, что позволило выявить ключевые идеи и принципы, заложенные в основе их работ. Иконографический и визуальный анализ использовался для изучения живописных и архитектурных произведений, выявления закономерностей в цвете, форме и композиции. Культурологический подход обеспечивал понимание движения «Де стиль» как целостного культурного феномена, оказавшего влияние на формирование художественного и дизайнерского мышления XX века.

Научная новизна данного исследования заключается в комплексной оценке художественного, теоретического и организационного вклада Тео ван Дусбурга в формирование и развитие движения «Де стиль». Особенностью работы является внимание к междисциплинарности творчества, поскольку Тео ван Дусбург объединял живопись, архитектуру, графику, поэзию и дизайн мебели, создавая целостную художественную систему. Работа выявляет новые аспекты применения принципов неопластицизма, разработанных Дусбургом и его коллегами, включая строгое использование геометрических форм, ограниченную цветовую палитру и стремление к универсальной визуальной грамматике. Подробно рассматривается влияние этих принципов на эстетическое восприятие пространства, формирование минимализма и рационалистических подходов в дизайне. Дополнительно научная новизна заключается в анализе идей движения «Де стиль» как культурного феномена, который выходил за рамки живописи и охватывал социокультурные аспекты: поиск гармонии между индивидуальным

выражением и универсальными законами формы, формирование нового мировоззренческого подхода к организации пространства и взаимодействию человека с искусством. Исследование также показывает, что Тео ван Дусбург внес вклад в развитие европейской модернистской культуры, создав модель художественного объединения, где теория и практика соединяются в единую систему. Эта система оказала влияние на последующие дизайнерские и архитектурные практики XX и XXI веков, включая модульные сетки, функциональные интерьеры, графический дизайн и цифровое проектирование. Особое внимание уделено интерпретации наследия движения «Де стиль» в современных условиях: принципы, заложенные Дусбургом, продолжают использоваться в создании визуальной гармонии, рациональных пространственных решений и современных подходов к визуальной коммуникации. Таким образом, статья расширяет понимание значимости творчества Тео ван Дусбурга, демонстрируя его непреходящую актуальность и влияние на современные художественные и дизайнерские практики.

Анализ творчества Тео ван Дусбурга и деятельности движения «Де стиль» позволяет сделать несколько важных выводов. Во-первых, ван Дусбург сыграл ключевую роль в формировании новой художественной системы, объединившей живопись, архитектуру, графику, мебельный дизайн и поэзию в единую целостную концепцию. Его деятельность как теоретика и редактора журнала «Де стиль» способствовала распространению идей движения и укреплению его философских и эстетических основ. Во-вторых, принципы неопластицизма, разработанные Дусбургом, оказали долговременное влияние на развитие европейского модернизма и стали фундаментом для минимализма, рационализма и функционализма в архитектуре и дизайне. Использование геометрических форм, ограниченной палитры цветов и строгой композиционной структуры позволило создать универсальный художественный язык, актуальный и сегодня. В-третьих, междисциплинарный подход, применяемый Дусбургом и его коллегами, демонстрирует значимость синтеза искусства, дизайна и архитектуры, что является ценным примером для современных исследователей и практиков. Наследие «Де стиль» продолжает оказывать влияние на современные интерьерные решения, визуальные коммуникации и графический дизайн, подтверждая актуальность изучения движения для современной художественной и дизайнерской практики. Таким образом, исследование подчеркивает, что творчество Тео ван Дусбурга и деятельность движения «Де стиль» представляют собой значимый историко-художественный феномен, который сохраняет ценность и практическое применение в современном дизайне, а также служит источником методологических подходов к гармоничному построению пространства, цвета и формы.

Список литературы

1. Centre Pompidou, Paris: Mondriaan & De Stijl. Fleurs du Mal [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fleursdumal.nl/mag/centre-pompidou-paris-mondriaan-de-stijl>
2. De Stijl // Encyclopaedia Britannica [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.britannica.com/topic/De-Stijl-art>
3. Theo van Doesburg // Encyclopaedia Britannica [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.britannica.com/biography/Theo-van-Doesburg>
4. Theo van Doesburg // The Art Story [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www2.gwu.edu/~art/Temporary_SL/177/pdfs/Doesburg.pdf – Р. 78–80.

Дюсенова Медина Артуровна

Студентка 2 курса «Графический Дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой

Научный руководитель: к.филос н., профессор Мухтарова.Г.С.

Казахстан, Астана

medinadusenova@gmail.com

Эволюция традиционного китайского костюма: от Ханьфу до Ципао

Аннотация: Статья посвящена историческому развитию традиционного китайского костюма, прослеживая его путь от древнего вида одежды Ханьфу к современному костюму Ципао. В ней анализируется, как изменялись форма, крой и декоративные элементы одежды под влиянием социальных, культурных, политических процессов разных эпох.

Ключевые слова: традиционный костюм, культура Китая, национальная одежда, Ханьфу, Ципао

История традиционного китайского костюма – это история самой китайской цивилизаций. Она представляет собой отражение многовекового культурного развития страны. И выражали они это через одежду. Одежда выражала эстетические идеалы, отношение к миру, статус в обществе. Цель исследования – проследить, как трансформировалась традиционная китайская одежда на протяжении веков: от ранних разновидностей ханьфу, связанных с древними обрядами и конфуциальными принципами, до ципао XX столетия, которое стало символом обновления роста женской свободы, и сочетания национальной эстетики и западными модными влияниями.

Китайский традиционный костюм сформировался под глубоким влиянием национальной философии и культурных достижений. Различные школы мысли оставили свой отпечаток на эстетике и правилах ношения одежды.

Конфуцианство - закрепило в одежде принципы социального порядка. Оно предписывало строгость, опрятность и соответствие наряда статусу человека, отвергая кричащую роскошь и вычурность. *Даосизм*, с его культом природы, способствовал зарождению свободного, струящегося силуэта, ценившего удобство и гармонию с окружающим миром. *Буддизм* - обогатил символический язык костюма, особенно в области цветовой палитры и декора. Его влияние также заметно в традиции использования воздушных тканей и многослойных ансамблей.

Основой для воплощения этих идей послужил шелк – материал, открытый в Китае в глубокой древности. Его уникальные свойства позволили мастерам создавать утонченные полотна, сложнейшие вышитые композиции и изысканные формы. Развитие технологий ткачества вело к эволюции декора, рождая новые виды узоров и делая их исполнение еще более искусным.

Ханьфу как первооснова национальной одежды. Ханьфу – традиционная одежда народа хань, оформленная в период династии Хань. Комплект имел строгую структуру: «И-шан» – сочетание верхней части и длинной юбки. «Шэньи» – длинное цельнокроеное одеяние. «Жубань» – короткая куртка, дополняющая юбку или штаны.

Основные элементы силуэта. К характерным признакам ханьфу относятся Запах вправо, широкие рукава, свободное ниспадающее полотно, отсутствие пуговиц – фиксация на поясе, несколько слоев одежды (см. рис. 1).

А к характерным признакам Ципао относятся «широкие формы, круглый воротник, узкие длинные рукава и разрезы по обе стороны платья» [2, с.3].

Социальное значение. Одежда была частью ритуальной системы. Оно показывало положение в социальной структуре, уровень богатства и соответствие правилам. Цвета и орнаменты имели строгие правила – нарушать их было запрещено. В Китае распространено такое выражение: «Ты – это то, что ты носишь; сначала смотрят на лицо, а потом на одежду». Одежда играет большую роль в жизни людей. Наряды придают человеку уверенности, подчеркивают достоинства и маскируют недостатки фигуры [1, с.2].

Эпоха династии Тан стала временем культурного подъема и открытости миру. В этот период одежда становилась более яркой и смелой. Женщины носили юбки с высокой посадкой, легкие накидки и ткани насыщенных цветов, вдохновленные связями с народами Центральной Азии. Мужской костюм также претерпел изменения, включая элементы кочевых традиции. В эпоху Сун мода обрела спокойный и изысканный характер: доминировали мягкие тона, лаконичные формы и многослойные ансамбли. Такой стиль отражал интеллектуальную атмосферу того времени. При династии Мин произошел поворот к классическим ханьским традициям. Одежда стала строже, появились выразительные силуэты и торжественные мантии. Мода Мин подчеркивала возрождение культурной самобытности после монгольского владычества. Воздействие маньчжуров и формирование Ципао. После установления власти маньчжурской династии Цин традиционный костюм пережил заметные преобразования.

Маньчжурская одежда отличилась прямолинейным силуэтом, воротником стойкой и узкими рукавами, что резко контрастировало с привычными ханьскими формами. Женский маньчжурский наряд Цичжуан стал важной основой для будущего Ципао. Постепенно особенности Ханьской и маньчжурской одежды начали переплетаться. Такое культурное взаимодействие породило новые вариации костюма, которые позже были переосмыслены в период модернизации. Именно на этой базе возникло платье Ципао – символ обновленного представления о китайской женственности. Оно объединило черты обоих стилей, соединяя традицию и современные тенденции.

Ципао в XX-XXI веках: обновление и современное значение. Окончательный облик Ципао сложился в 1920–1930-е годы, прежде всего в Шанхае- городе, где азиатские традиции встречались с западной модой. Фасон платья стал более облегающим с высоким разрезом. Оно отражало перемены во вкусах, и изменившееся положение женщин, которые стали получать образование и как-то участвовать в общественной жизни. После 1949 года в материковом Китае Ципао на время утратило популярность, однако продолжило эволюционировать в Гонконге и на Тайване. (см.рис.2)



Рисунок 1. Традиционный китайский костюм Ханьфу



Рисунок 2. Традиционный китайский костюм Ципао

В наши дни интерес к нему возродился: платья носят на торжествах, свадьбах, и официальных событиях, а модельеры создают современные интерпретации классической формы. Одновременно ширится движение за возвращение Ханьфу, что подчеркивает растущий интерес общества к культурным корням истории. В традиционной одежде Ханьфу цвет имел не только значение как красивое украшение, но оно передавало также социальный ранг женщины, философские взгляды, а также семейное положение.

К примеру, красный цвет имел был символом радости, процветания и благополучия. Чаще всего подобный цвет присутствовал в свадебных одеяниях.

Свадьба проходила в красных ярких цветах, представляя собой счастье молодоженов, желая им процветания в браке. В большинстве эпох ярко красное могли носить женщины высшего сословия, так как подобный краситель был дорогим в то время. Желтый являлся цветом императора, который символизировал верховную власть и связь с небом. Женщинам, которые не входили в императорскую семью, носить желтый запрещалось, так как это считалось нарушением закона. Синий и темно-синий носили ученые того времени, которые проходили обучение, либо же преподавали. Этот цвет символизировал серьезность и уважение к конфуцианским ценностям. Чёрный цвет носили чиновники высокого ранга, тем самым демонстрируя строгость и дисциплину, особенно у женщин он воспринимался, как знак зрелости. Белый цвет являлся цветом печали и траура, в полностью белые одеяния облачались во время похорон. Но также белый цвет имел значение скромности и чистоты. Девушки иногда носили белые элементы одежды, подчеркивая свою невинность, но носить одежду полностью белого цвета не допускалось, кроме поминальных церемоний. Зеленый цвет - это символ молодости, весны и жизненной силы, он имел большую популярность у незамужних девушек. В традиционной одежде, помимо цвета красочность придавали также узоры, которые имели большую значение в костюмах Ханьфу. Чтобы узнать статус или характер человека, нужно было понимать систему знаков.

Так, например, дракон – это был узор, который могли носить только император и его семья. Женщины императорского дворца также носили на одежде элементы феникса и дракона. Они указывали на высшую власть, небо и мандат правления.

Феникс – мифологическое животное, которое возрождается после гибели, был также женским символом благородства, показывая высокое происхождение и добродетель. Носили подобное знаки жены чиновников, тем самым указывая ранг своего мужа. А в парадных нарядах использовались изображения львов и Цилин – легендарное мифическое животное, символизирующее удачу и благополучие.

Цветы – каждый цветок имел свой индивидуальный эlegantный смысл. Пион был цветком роскоши, удачи и благополучия. Лотос почитался, как символ чистоты души и духовности. Слива символизировала стойкость и умение справляться с любыми невзгодами. Орхидея была олицетворением изящества и эстетики. Хризантема была символом спокойной зрелости и независимости. Бабочки же имели смысл любви, романтичности и женственности. Журавль и цапля, символизировали долголетие и мудрость, они отражали идею о пожелании успеха чиновникам и удачи в службе.

Социальный статус женщины можно было понять по качеству ткани, шелк носили только обеспеченные женщины. К примеру, если встретить женщину в шелковом наряде красного цвета с узором лотоса или орхидеи, скорее всего это была женщина из обеспеченной семьи.

Символика цветов и узоров в эпоху Тан, Сун, Мин и Цин. Танские наряды отличались своей яркостью и свободой выражения у женщин. Алый, коралловый и золотистый имел признак богатства, так как красители были очень дорогими в

это время. Бирюзовый, зеленый, и лазурный имели смысл жизненной силы. Пурпурный считался очень престижным цветом, носили его женщины с высоким статусом. Одежда могла подсказать социальный и материальный статус владельца, так, например, женщина, облаченная в одежду ярких цветов, была из богатой семьи, изобилие узоров также говорили о близости к культурным кругам, а узоры в виде цветов лотоса и пиона считались символами образа идеальной, утонченной женщины эпохи.

Эпоха Сун в Китае была временем скромности и интеллектуальности. Цвета были нежными и пастельными. Были популярны узоры с изображением бамбука, который в свою очередь, так же как и слива символизировали стойкость духа и нравственную устойчивость. Орхидея имела смысл отражения благородства души [1, с.1].

В эпоху Мин мода стала более формальной и строгой, так как эта эпоха возвращалась к Ханьской строгости. Красный, темно – зеленый, насыщенный синий цвета носили в празднично – торжественных нарядах. Желтый цвет оставался эксклюзивным цветом императорской семьи и черный с красной отделкой имел официальный статус.

В эпоху Цин было маньчжурское влияние, одежда была преимущественно прямой с узкими рукавами и индивидуальной вышивкой. Использовались глубокие тона, как бордовый, нефритовый и сапфировый. Золотой и янтарный цвета носила аристократия. Пудровые оттенки носили девушки до замужества. Узоры летучих мышей имели смысл счастья. Фрукты, как персики, гранат передавали значение плодородия и долголетия. А узоры птицы феникса и драконов все также оставались неизменным узором императоров и их членов семьи.

Символика цветов и узоров костюма Ципао в XX веке. Ципао появился в XVII веке во времена династии Цин. Ципао, хоть и являлся продуктом модернизации, но сохранял многие традиционные значения. Красный цвет был олицетворением праздника, торжества. Красный цвет был обязательным цветом на свадьбах и указывал на уверенность и независимость женщины Шанхая 1930-х. Синий цвет символизировал ученость, талант и уважение к традициям, его носили ученые, актрисы и интеллектуалы. Черный цвет символизировал элегантность, статус и зрелость. А пастельные тона имели значение нежности и романтичности.

Сегодня костюм Ципао используется на официальных мероприятиях, в свадебной моде и в кино, на подиуме и в массовой культуре. Дизайнеры активно переосмысливают его традиционный фасон. Параллельно набирает силу движение возрождения ханьской одежды – особенно среди молодежи, заинтересованной в национальной культуре и историческом наследии.

Эволюция китайской одежды от Ханьфу до Ципао отражает переход от древних ритуальных одеяний к современному символу женской красоты и национальной моды. Ханьфу передает ценности ранних философских традиций, основанных на порядке, гармонии и соблюдении обычаев. Танский костюм показывает атмосферу культурного разнообразия и открытости. Одежда эпохи Мин подчеркивает стремление к восстановлению классических норм, тогда как

маньчжурские формы говорят о сложных контактах и взаимовлиянии различных этнических культур. Костюм Ципао же стал воплощением обновленного образа Китая, он объединил древние художественные черты и заимствованные западные тенденции, превратившись в один из наиболее узнаваемых символов моды XX века.

Список литературы

1. Ван Юйлэй. История китайской одежды, 2018. – 4 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://iknigi.net/avtor-van-yuyley/181308-istoriya-kitayskoy-odezhdy-van-yuyley.html>
2. История традиционного китайского платья ципао [Электронный ресурс]. – Электронное издание. – Режим доступа: <https://blog.shensyao.com/czipao-istoriya-tradiczionnogo-kitajskogo-platya/>
3. Hua Mei. Chinese Clothing: Costumes, Adornments and Culture. – Beijing: China Intercontinental Press, 2004. – 160 p.

Тоқтарова Әдеміау Әлібекқызы

Студентка 2 курса «Арт дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г.С.

Казахстан, Астана

toktarova_adema@inbox.ru

Бионические формы в архитектуре Антонио Гауди

Аннотация: В статье рассматривается бионический подход Антонио Гауди, как дизайнерская система формирования архитектурной формы.

Ключевые слова: Гауди, бионика, дизайн, архитектура, природа, модерн, формы, пространство, геометрия.

Антонио Гауди занимает особое место в истории европейской архитектуры, выступая не только, как создатель уникальной пластической эстетики, но и как один из первых архитекторов, осознанно использовавших принципы бионики. Его творческий метод основан на детальном изучении природных структур, их трансформации и адаптации к проектным задачам.

Такой подход позволил архитектору создать пространственную среду, в которой художественная выразительность неразрывно связана с функциональной логикой. Антонио Гауди неоднократно подчёркивал: «Линия, принадлежащая человеку, – прямая, а линия, принадлежащая Богу, – кривая» [1]. Эта мысль отражает его стремление к отказу от традиционной геометрии и переходу к формам, встречающимся в живой природе. Природные кривые для него были не

украшением, а закономерностью: архитектор считал, что органическая линия отражает сам принцип гармонии, действующий в мире природы.

Одним из ключевых аспектов его дизайнерского метода является использование биологических аналогов. Он внимательно изучал рост растений, структуру костей, движение воды, устройство раковин и сот. Эти наблюдения помогали ему создавать конструктивные решения, в которых эстетика и инженерный расчёт существовали в единстве. Он писал: «Природа не обманывает. Она – лучший наставник» [2].

С точки зрения дизайна, бионические формы выполняют сразу несколько функций: структурную, декоративную, эргономическую и эмоциональную.

В Саграда Фамилия, например, колонны имеют вид ветвящихся стволов, что обеспечивает устойчивость конструкции и одновременно создаёт визуальный эффект лесного пространства. Такое решение воспринимается не как стилизация, а как органичная часть архитектурной логики (см.рис.1).



Рисунок 1. А.Гауди. Саграда Фамилия. г. Барселона, Испания

Применение гиперболических параболоидов, гиперболоидов и винтовых поверхностей позволяет Гауди добиваться высокой устойчивости и пластичности формы. Эти геометрии использованы в Доме Мила, Доме Бальо, Парке Гуэль.

Каждая поверхность в этих зданиях стремится к естественности: волнообразные балконы напоминают морские течения, окна – глазницы морских существ, крыши – панцири рептилий.

К бионическим принципам дизайна у Гауди относится и эргономика. Его мебель, созданная для Дома Бальо и других зданий, обладает плавными линиями, соответствующими естественным формам тела.

Такое внимание к деталям делает его дизайнерский подход интегрированным и многослойным.

Важным аспектом бионики является световая среда. В своих проектах Гауди стремился воспроизвести естественную игру света, характерную для

лесов, пещер или подводных пространств. Центральный световой колодец Дома Бальо напоминает систему рассеяния света в водной толще (см.рис.2).



Рисунок 2 А.Гауди. Каса Мила. г.Барселона, Испания

Особое место в его методе занимает изучение фрактальных закономерностей. Повторяемость мотивов – от крупных структур к малым деталям – делает здания Гауди созвучными природным ритмам. Например, в Саграда Фамилия крупные колонны разветвляются на более тонкие, подобно дереву, создавая сложную, но гармоничную систему.

Огромную роль в бионическом подходе архитектора играет материал. Он использовал камень, керамику, металл и стекло, комбинируя их так, чтобы подчеркнуть природный характер формы. Мозаики «тренадис» напоминают текстуры кораллов и каменных пород.

Продолжая исследование бионических форм Антонио Гауди, необходимо подчеркнуть его особое внимание к структурной логике природных систем. Архитектор рассматривал природу, как идеальную инженерную модель, где каждая форма обусловлена функцией.

Он анализировал не только внешние очертания растений и животных, но и их внутреннее устройство, включая каркас, распределение напряжений и способы устойчивости.

Гауди активно применял методы экспериментального моделирования.

Одним из наиболее известных является использование цепных моделей для создания оптимальных конструкций. Подвешивая нити с грузами и получая естественные кривые – цепные линии, архитектор переворачивал модель и использовал её очертания в проектах арок и сводов. Эти формы автоматически распределяли нагрузки, обеспечивая высокую прочность и устойчивость.

Таким образом, бионический подход Антонио Гауди не ограничивается эстетикой. Это комплексная система проектирования, объединяющая наблюдение, эксперимент, геометрию и художественное выражение.

Список литературы

1. Gaudí A. Conversations with Gaudí / ed. by J. Bergós. – Barcelona : Editorial Polígrafa, 1974. – 152 p.
2. Gaudí A. Manuscripts, Articles, Conversations. – Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2002. – 224 p.
3. Bassegoda Nonell J. Antoni Gaudí. – New York : Rizzoli International Publications, 2000. – 256 p.
4. Collins G. R. The Architectural Vision of Antoni Gaudí. – London : Academy Editions, 1997. – 192 p.
5. Zerbst R. Gaudí 1852–1926 : Antoni Gaudí i Cornet – A Life Devoted to Architecture. – Köln : Taschen, 2013. – 360 p.
6. Sweeney J. J. Antoni Gaudí. – New York : Praeger Publishers, 1960. – 144 p.
7. Лапшина О. А. Бионика в архитектуре и дизайне // Архитектура и строительство. – 2015. – № 4. – С. 45–52.
8. Jencks C. The Architecture of the Jumping Universe. – London : Academy Editions, 1995. – 248 p.
9. Frampton K. Modern Architecture : A Critical History. – London : Thames & Hudson, 2007. – 424 p.

Галиева Анель Талаповна

Студентка 2 курса «Графический дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г.С.

Казахстан, Астана

galievaanel0@gmail.com

Этика потребления и роль дизайна в эпоху масс-маркета

Аннотация: В наши дни, где конкуренция между брендами постоянно растёт, дизайн какого-либо товара стал ключевым инструментом для успешных продаж и является теперь одним из главных факторов, влияющих на выбор потребителя. В статье рассматривается влияние рекламного дизайна на потребительское отношение в обществе, где стали тратить деньги на вещи и товары, которые не являются жизненно необходимыми, к тому же имея высокую стоимость, которая зачастую определяется внешним видом, а не качеством.

Ключевые слова: этика потребления, дизайн, маркетинг, масс-маркет, общество.

Жизнь современного человека проходит в условиях избыточного потребления. Приобретение товаров, не относящихся к категории жизненно необходимых, стало нормой и осуществляется в значительных объемах - от аксессуаров и средств по уходу за телом до новых автомобилей и очередных

моделей смартфонов. Во многом наше решение определяется тем, как они выглядят и воздействием рекламы. Дополнительно усиливает этот механизм социальное влияние, формирующееся благодаря людям, которые также массово поддались воздействию качественной и эмоционально привлекательной рекламы. В результате определенные вещи становятся массовой нормой и их наличие воспринимается как обязательное. Так какую же роль играют дизайн и качественная реклама в культуре потребления?

Методы исследования: использовались следующие методы исследования: теоретический анализ литературы, который позволяет определить существующие подходы и выявить ключевые понятия; контент-анализ рекламных материалов, он применяется для изучения визуальной и текстовой рекламы. Также используется сравнительно-аналитический метод и критический анализ.

Основная часть: Суть потребительства отражена уже в самом значении этого понятия: оно характеризует модель поведения, формирующую общество потребления, где приоритетом становится приобретение товаров и услуг. При этом потребление выходит за рамки потребностей и ориентируется на стремление к материальному изобилию, демонстративному богатству и роскоши. В одной из научных статей профессора Краснощекова В.А. есть очень точное высказывание на тему психологии потребителя: «Для одних потребление – способ выделиться среди себе подобных, для других, наоборот, стать незаметным. Как потребители, мы движимы трендами, ориентируемся на тенденции, потому что людям свойственно стадное чувство» [4].

Например, один из крупнейших мировых брендов Zara. Ключевой пример fast-fashion (англ. «быстрая мода»), (Fisher, 2000), который показывает, как дизайн, маркетинг и скорость производства формируют массовое потребление. Известный французский модельер и дизайнер высокой моды Жан-Поль Готье рассуждал о масс-маркетах: «В мире недостаточно людей, чтобы купить всю одежду, которую производят массовые бренды» [3]. Так вот Zara выпускает огромное количество новых моделей ежегодно, обновляя ассортимент почти каждую неделю. Это создает ощущение, что вещи «быстро устаревают» и заставляет совершать новые покупки снова и снова. Значимым элементом стратегии бренда является производство одежды, визуально ориентированной на актуальные тенденции люксового сегмента, но предоставленной в доступной ценовой категории. Для большинства это возможность соответствовать высоким модным стандартам без существенных затрат на дорогостоящие бренды, что усиливает склонность к импульсивному приобретению вещей. Ключевую роль играет и фирменная эстетика магазина, дизайн. Минималистичное оформление, тщательно продуманное освещение, использование неброских, нейтральных цветовых решений создают атмосферу элегантности и роскоши. Подобная среда стимулирует увеличение количества потенциальных покупателей.

Потребительское отношение сквозь года

Некоторые специалисты относят возникновение чрезмерного потребления в обществе к XVIII–XIX векам, так как именно в этот период массовое производство товаров стало доступным для большинства слоев населения.

Появление фабрик, рост городов и многие другие связанные с тем периодом причины способствовали тому, что товары перестали быть редкостью и постепенно стали предметом повседневного спроса. В XX веке процесс ускорился с развитием рекламной индустрии и маркетинга. В этот период зародилось понятие «консюмеризм» – активного стремления к постоянному приобретению товаров и услуг. Современное общество потребления, это логичное продолжение тех экономических изменений, которые начались еще в XVIII–XIX веках. Таким образом, чрезмерное потребление формировалось исторически под влиянием технического прогресса, маркетинга и психологических факторов.

Роль рекламы и дизайна в эпоху масс-маркета

В условиях развития масс-маркета реклама и дизайн становятся ключевыми инструментами для формирования потребительского поведения. Визуальная коммуникация превращается в средство создания желаний и норм, а также интереса к постоянно обновляющемуся ассортименту товаров. Реклама в современном мире формирует у людей представления о том, что является желаемым, современным или одобряемым обществом. В последнее время она всё больше воздействует на эмоции человека, в частности на страх упустить то, что находится в тренде.

Дизайн в эпоху масс-маркета играет немаловажную роль, так как является системой коммуникации с обществом. Его задачей является создание узнаваемости и визуальной идентичности. Исследования подтверждают, что мозгу человека требуется менее 100 миллисекунд, чтобы распознать знакомое изображение или логотип. Соответственно, дизайнеры должны создавать простые, но уникальные и запоминающиеся визуальные образы. Хорошими примерами являются буква «М» у McDonald's или «галочка» бренда Nike - они моментально узнаваемы даже для тех, кто никогда не пользовался продукцией этих брендов. Это формируется за счёт продуманного фирменного стиля, использования логотипа и его визуальных элементов на упаковках, сайтах и в городской среде. Следовательно, дизайн является ключевым средством коммуникации бренда с потребителем, определяющим, как человек воспринимает бренд ещё до того, как стал его покупателем.

Потребление- как современная проблема.

Чрезмерное потребление безусловно является проблемой современного общества и создает как этические, так и социальные и экономические последствия. Этические проблемы потребления становятся всё более заметными в эпоху масс-маркета и социальных сетей. Человек сталкивается с постоянным потоком информации о товарах, услугах и трендах, что формирует мысли о необходимости обладать всем, что он видит. Соответственно, это импульсивные покупки, которые в большинстве случаев не находят практического применения, а товары в связи с этим теряют свое значение, качество и долговечность.

Социальные последствия такого поведения проявляются в увеличении материального неравенства и появлении психологической зависимости от приобретения каких-либо товаров. Люди начинают оценивать себя и других через призму того, что они имеют, а не через личные качества или достижения.

Эрих Фромм критиковал потребительство, утверждая, что современный человек идентифицирует себя через владение и потребление, а не через свою личность. Он считал, что идеология потребительства стремится поглотить всё, превращая человека в товар, чья ценность определяется спросом, а не внутренними достоинствами [8]. В этом случае рекламный дизайн играет двойную неопределённую роль: с одной стороны, он привлекает внимание и создает связь с брендом, с другой - закрепляет потребительские нормы в обществе. А социальные сети, в свою очередь, дают мгновенный доступ к новинкам, трендам и создают некую конкуренцию, а также возможность сравнивать себя с другими за счет наличия этих новинок. Таким образом, дизайнеры оказываются в ситуации, где им приходится балансировать между подстраиванием под тренды и созданием собственных решений. Несомненно, влияние трендов невозможно игнорировать, но дизайнер может предлагать актуальные тенденции в своем стиле, которые сохраняют ценность и уникальность бренда, оставаясь собой.

Заключение: Подводя итоги, можно выделить, что чрезмерное потребление в современном обществе стимулируется рекламой, визуальной коммуникацией и социальными платформами. Дизайнеры оказываются на границе влияния трендов и самостоятельного творческого выбора: их работа может как следовать модным направлениям, так и формировать эстетический вкус общества. Таким образом, рекламный и продуктовый дизайн остаются важными инструментами не только продвижения товаров, но и формирования ценностей и визуальной культуры потребления.

Список литературы

1. Бандурин А. П., Щербакова Л. И., Самыгин С. И. Избыточное потребление: социальные риски и угрозы. – 2023. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/izbytochnoe_potreblenie_socialnye_riski_i_ugrozy/viewer (дата обращения: 04.12.2025).
2. Веблен Т. Теория праздного класса = The Theory of the Leisure Class. – Нью-Йорк: Macmillan, 1899. – Режим доступа: <https://webveblen.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/01/veblen00.pdf>
3. Как Zara стала главным брендом недорогой одежды и во что нам всем это обходится [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://forbes.kz/articles/kak_zara_stala_glavnyim_brendom_nedorogoy_odejdyi_i_v_o_cho_to_nam_vsem_eto_obhoditsya (дата обращения: 04.12.2025).
4. Краснощеков В. А. Рекламный дизайн и его роль в обществе потребления // Социальные новации и социальные науки. – 2022. – №3. - С. 74-85. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://sns-journal.ru/site/assets/files/1258/2022_snsn_3_krasnoshchekov.pdf (дата обращения: 04.12.2025).

5. К чему приводит чрезмерное потребление [Электронный ресурс]. – Vegetarian.ru. – 18 октября 2021. – Режим доступа: <https://vegetarian.ru/articles/k-chemu-privodit-chrezmernoe-potreblenie.html> (дата обращения: 04.12.2025).

6. Лукашева Ю. Механизмы чрезмерного потребления. Зачем мы всё это покупаем? - 2020. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа <https://ecosphere.press/2020/10/20/mechanizmy-chrezmernogo-potrebleniya-zachem-my-vse-eto-pokupaem/> (дата обращения: 04.12.2025).

7. Скорость мысли [Электронный ресурс]. – Год литературы. –12.05.2022. – Режим доступа: <https://godliteratury.ru/articles/2022/05/12/skorost-mysli> (дата обращения: 04.12.2025).

8. Фромм Э. Иметь или быть? / пер. с англ. – Москва: АСТ, 2022. - 320 с.

9. Эволюция потребления: от Аристотеля до постмодерна [Электронный ресурс]. – Режим доступа <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-potrebleniya-ot-aristotelya-do-postmoderna> (дата обращения: 04.12.2025).

10. Zara_history [Электронный ресурс]. – Режим доступа https://rocketmen.com.ua/article/zara_history (дата обращения: 04.12.2025).

Жумабекова Инкар Ерлановна

«Графикалық дизайн» 2 курс студенті

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші: филос.ғ.к., профессор Мухтарова Ғ.С.

Қазақстан, Астана

wereewqp.qp@gmail.com

Визажист мамандығының мәні және оның қазіргі замандағы қажеттілігі

Аннотация: Мақала визажист мамандығының мәні мен қазіргі қоғамдағы өзектілігіне арналған. Визажист өнерінің теориялық негіздерін, кәсіби макияждың адамның өзін-өзі танытуына әсерін және мамандардың негізгі дағдыларын қарастырады.

Түйін сөздер: Визажист, макияж, эстетика, сән индустриясы, косметология, визуалды мәдениет

Визажистика – тек бетке бояу жағып қана қоймайтын мамандық. Бұл – шығармашылық, өнер және кәсіби шеберлікті біріктіретін сала. Қазіргі заманда визажистер сән индустриясында, медиа және мәдени іс-шараларда маңызды рөл атқарады. Олар клиенттің сыртқы келбетін жақсартумен бірге, оның жеке тұлғалық стилін көрсетуге мүмкіндік береді. Bobbi Brown ең жақсы макияж-табиғи сұлулықты айқындайтын макияж.

Мысалы, сауатты орындалған макияж адамның сенімін арттырады, оны өзгелерге жағымды әсер қалдыратын етеді, ал кәсіби визажист бұл процесті өнер ретінде орындайды. Сонымен қатар, визажистика клиенттің психологиялық жағдайына оң әсер тигізіп, өзін-өзі сенімді сезінуіне көмектеседі.

Қазіргі жастар үшін макияж - тек сән емес, өз-өзін көрсету, шығармашылық қабілетті дамыту құралы. Оны дұрыс қолданған кезде адамның жеке стилі, эмоциясы және эстетикалық талғамы көрінеді.

Визажист тек техникалық дағдаларды ғана емес, сонымен қатар шығармашылық қабілетін де дамытады, әр клиентке ерекше және үйлесімді образ жасауға болады.

Визажист мамандығының тарихы терең. Мысалы, Ежелгі Мысырда перғауындардың дәуірінде адамдар көздер мен еріндерді бояу арқылы мәртебесін, рөлін және эстетикалық талғамын көрсеткен. Орта ғасырларда Еуропада сәнқойлар терін ағартуға көп мән берген. Қазіргі заманда визажисттер осы тарихи тәжірибелер мен жаңа технологияларды біріктірген.

Визажистка саласының теориялық негіздері

Визажисттің басты міндеті – әр клиенттің бет ерекшеліктерін зерттеп, оған сәйкес макияж жасау. Беттің құрылымы, көздің пішіні, мұрын мен еріннің пропорциясы әр адамға жеке тәсіл қаже етеді.

Негізгі принциптері:

Бет пішінін анықтау визажисттің жұмысындағы ең маңызды қадам. Овал, сопақ, жүрек тәізді табиғи контурлар аз қажет болса, төртбұрышты бетке щектерді жұмсарту үшін көлеңкелер қолданылады.

1. Түстер үйлесімі

Тері түсіне сәйкес реңктерді тандау клиенттің сыртқы көрінісін айтарлықтай жақсартады. Жарық бет терісінде жылы реңктер (сары, қызғылт) үйлеседі, ал қоңыр теріде салқын реңктер (көк, күлгін) үйлесімді көрінеді.

2. Көрнекі эффекттер

Жарық пен көлеңкені пайдалану арқылы бет пішінін визуалды өзгерту. Контурлау, хайлайт, бронзер сияқты құралдар бер ерекшеліктерін дұрыс көрсетуге мүмкіндік береді.

3. Материалдарды таңдау

Сапалы косметикалық өнімдер мен құралдар клиенттің терісіне қауіпсіз болу үшін маңызды. Гигиена кисточкаларды таза ұстау және косметикалардың мерзімін тексеру визажисттің жауапкершілігіне жатады.

4. Макияж техникасы

Күнделікті, кешкі, подиумдық, театралды (сахналық) макияж жасау әдістері. Косметикалық құралдарды дұрыс пайдалану: кисточкалар, губкалар, тональды крем, опа далап, хайлайтер және т.б

5. Психологиялық негіздер

Клиенттің психологиялық жағдайын түсіну, өзін-өзі сенімді сезінуіне ықпал ету, клиенттің жайлылығына қарау және де клиентпен жақсы қарым-қатынас жасап сенімділігін қалыптастыру. Клиенттің қалауын түсініп, нәтижеге бағытталған ұсыныстар беру.

6. Медиа және мәдени контекст

Визажист жұмысы сән, медиа, театр және әлуметтік желілерде визуалды мәдениетке әсер етеді. Замануи трендтер мен қоғамдағы эстетикалық қабылдауды түсіну. Визажист жасаған макияж немесе образ адамдарға көзбен көрген әсер арқылы эмоция тудырып, көңіл-күйін және қабылдауын өзгертеді.

Макияж жасау техникасы

Визажисттің кәсіби жұмысы бірнеше негізі техникаларды қамтиды:

1. База жағу – теріні дайындау, ылғалдандыру, праймер қолдану. Бұл кезеңде терінің тегісі мен макияждың ұзақ сақталуы қамтамасыз етіледі.

2. Тональный – тері реңін біркелкі ету, беттегі кемшіліктерді жасыру. Қазіргі заманда тоналды кремдер мен корректорлардың көптеген түрлері бар; сұйық, кремді, ұнтақ түрлері.

3. Көз макияжы – көз формасына сәйкес көңелке қолдану, көзді визуалды үлкейту немесе тарылту, кірпікті дұрыс бояу. Сән көрсетілімдері мен фотосессияларда арнайы техника қажет.

4. *Ерін және щек* – ерінге реңк таңдау, щекке көлеңке немесе хайлайт қосу арқылы бет құрылымын жақсарту.

5. *Контурлау және жарық беру (Контур & Хайлайт)* – беттің пішінін түзету үшін күңгірт және ашық реңктерді қолдану. Контурлау арқылы бет сүйектерін айқындап, мұрын, жақ сүйегі немесе маңдай пропорцияларын визуалды түрде өзгертуге болады. Хайлайтер жарық түсетін аймақтарды ерекшелейді, бұл бетті табиғи жарқыратып көрсетеді.

6. *Қас үзету және форма беру* – қас беттегі басты акценттердің бірі болып саналады. Қасты түзету, бояу, гель немесе далап арқылы форма беру адамның мимикасын, эмоциялық әсерін және жалпты образын өзгертеді. Қазіргі трендтер табиғи әрі жұмсақ формаға бағытталған.

7. *Тері текстурасымен жұмыс* – әртүрлі тері түрлеріне жеке тәсіл қажет. Майлы теріге-күңгірттендіргіш негіздер, құғақ теріге-ылғалдандырғыш және жарқырау эффектісі бар өнімдер қолданылады. Бұл макияждың біркелкі әрі ұзақ сақталуына көмектеседі.

8. *Фиксация* – макияжды ұзақ сақтау үшін спрей немесе пудра қолдану. Бұл әсіресе ұзақ іс-шаралар немесе фотосессиялар үшін маңызды.

● Күнделікті макияж (Daily makeup)

Күнделікті макияж адамның табиғи көрінісін сақтай отырып, бет ерекшеліктерін жеңіл түзетуге арналған. Бұл техникада табиғи реңктер қолданылады; жеңіл тоналды крем, румяна, жұмсақ реңктегі көз және ерін бояуы. Күнделікті макияж жұмысқа, оқуға немесе қарапайым кездесулерге қолайлы болып келеді. Ол бетке табиғи көрініс береді және адамның өзін сенімді сезінуіне ықпал етеді.

● Кешкі макияж (Evening makeup)

Кешкі макияж мерекелік іс-шараларға, кездесулерге және фотосессияларға арналған. Бұл техникада қарқынды реңктер, хайлайтер, көзді ерекшелендіретін көлеңкелер және румяна қолданылады. Кешкі макияж бет құрылымын айқындап, эмоциялық әсерін күшейтеді. Ол аудиторияларның назарын аударуға, адамның сыртқы көрінісін ерекше көрсетуге мүмкіндік береді.

● Театр және кино макияжы (Theatrical/Cinema makeup)

Театр және кино үшін макияж бет ерекшеліктерін камера немесе сахна шамдарына сәйкес түзетуді қажет етеді. Бұл техникада контурлау, экспрессивті реңктер, арнайы эффектілер қолданылады. Театралды макияж (сахналық грим) актердің кейіпкерін толық ашып көрсетуге көмектеседі, ал кино макияжы

(телевизиялық грим) камера алдында табиғи көріністі сақтай отырып, кейіпкердің эмоциясын жеткізеді.

- Подиум және сән көрсетілімдері үшін макияж (Runway/Show makeup)

Подиумдық макияж сән көрсетілімдерінде трендке сай, ерекше және әсерлі болып жасалады. Бұл техникада жарқын реңктер, графикалық сызықтар және ерекше текстуралар қолданылады. Подиум макияжы көрерменнің назарын аударып, дизайнердің ойлаған концепциясын толық жеткізеді.

- Кәсіби құралдар мен техника қолдану

Макияж жасау барысында щеткалар, губкалар, спонждер және басқа да кәсіби құралдар пайдаланылады. Әр құралдың өз ерекшелігі бар; щетка реңктерді біртіндеп жағуға, губка тоналды кремды тегіс жағуға көмектеседі. Косметикалық өнімдерді дұрыс қолдану бет құрылымын табиғи етіп көрсетуге, түс үйлесімділігін сақтауға мүмкіндік береді.

- Жарық пен фотосессияға арналған макияж

Фото немесе видео түсірілім кезінде макияж арнайы жарыққа бейімделуі қажет. Камера жарығы кейбір реңктерді ағартып, бет құрылымын тегістеп көрсететіндіктен, визажист контурлау техникасын күшейтіп, күңгірт реңктерін қолданады. Сонымен қатар, жарық сәулелері шағылыспас үшін матовый (күңгірт түсті) тоналды негіздер, ұсақ бөлшектері жоқ хайлайтер таңдалады.

Қазіргі замандағы трендтер және визажист мамандығының дамуы

Қазіргі уақытта визажистика саласы сән индустриясының ең жылдам дамып келе жатқан бағыттарының біріне айналады. Әлеуметтік желілердің кең таралуы, цифрлық медиа мен ықпал етушілердің (инфлюенсерлер) ықпалы жаңа трендтердің пайда болуына тікелей әсер етеді. Макияж жасауға арналған өнімдер жыл сайын жаңарып, текстура, реңк және формула жағынан жетілдіріліп отырады. Бұл өзгерістер визажистердің кәсіби мүмкіндіктерін кеңейтіп, шығармашылық тәсілдерін жетілдіруге жол ашады.

Қазіргі трендтердің бірі – табиғилыққа басымдық беру. «No-makeup» стилі, тері текстурасын жасырмай, оны сау және жарқыраған күйде көрсету – соңғы жылдары үлкен сұранысқа ие бағыттардың бірі болып отыр. Бұл тренд адам келбетінің табиғи ерекшеліктерін сақтай отырып, жеңіл және ауадай макияж жасау техникасын талап етеді. Сонымен қатар, тері күтімі мен макияждың біріктілігін өнімдері (skincare+makeup) де кеңінен қолданыла бастады.

Сонымен қатар, кәсіби ортада батыл және эксперименталды макияж да өзі орнын жоғалтқан жоқ. Әсіресе подиумдық көрсетілімдерде, фотосессияларда және шығармашылық жобаларда ерекше графикалық сызықтар, контрастты реңктер және дәстүрлі емес текстуралар белсенді қолданылады. Бұл бағыт визажистерге өзіндік стиль қалыптастыруға мүмкіндік береді.

Технологиялардың дамуы да бұл мамандыққа әсер етуде. Мобильді қосымшалар арқылы тері түсін талдау, макияжды виртуалды түрде сынау, жарыққа бейімделетін өнімдер – қазіргі визажисттердің жұмысын жеңілдетіп, кәсіби сапаны арттыруға бағытталған құралдар.

Онлайн – курстар мен шеберлік сабақтарының қолжетімділігі жас мамандардың білімді кеңейтіп, біліктілікті арттыруына жағдай жасап отыр.

Әлемдік трендтерге жедел қолжетімділік визажисттерге жаңа техникаларды жылдам меңгеруге мүмкіндік береді.

Қорытынды. Визажистика – бұл адамның бетіне макияж жасап, оны әдемі көрсету өнері. Визажист бет пішінін, түс үйлесімін, жарық пен көлеңкені ескере отырып, клиенттің көрінісін жақсартады. Макияж адамның өзіне деген сенімен артырып, көңіл-күйін көтеруге көмектеседі.

Қазіргі кезде визажист мамандығы сұранысқа ие және шығармашылық қабілеті бар адамдар үшін жақсы жұмыс мүмкіндігі болып табылады. Бұл сала үнемі дамып, жаңа техника мен стильдер пайда болады, сондықтан визажист әрдайым тәжірибе жинап, жаңа нәрселерді үйрену қажет.

Визажистика тек әдемі болу үшін ғана емес, адамның өзін қабылдауын жақсарту үшін де маңызды. Жақсы визажист болу үшін теорияны білумен қатар, үлкен практикалық тәжірибе де болуы қажет.

Әдебиеттер тізімі

1. Bobbi, B. Brown Makeup Manual: For Everyone from Beginner to Pro.- Нью-Йорк: Grand Central Publishing, 2008.
2. Factor, M. Max Factor: The Man Who Changed the Faces of the World. – Лондон: HarperCollins, 2011.
3. Vincent, C. Encyclopaedia of Cosmetics and Makeup Artistry. – Лондон: Thames & Hudson, 2018.

Жақсыбекова Ақжарқын Алмасқызы

Студентка 2 курса «Графический дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г.С.

Казахстан, Астана

akzharkynzhaksybekova@gmail.com

Влияние фильмов и медиа на потребление предметов материальной культуры

Аннотация: Материальная культура представляет собой совокупность вещей, которыми общество пользуется в быту, труде и сферах эстетической деятельности. На протяжении последних десятилетий медиа стали ключевым фактором, определяющим отношение людей к предметам, которые их окружают.

Ключевые слова: медиа, кинематография, материальная культура, потребление, социальные сети, визуальная эстетика, культурные тренды

Медиа создают стремление к приобретению определённых предметов не только через прямую рекламу, но и через художественные образы, влияя на ценности и модели поведения.

Адорно отмечал: «Культурная индустрия формирует потребителя не меньше, чем потребитель формирует индустрию» [1].

Цель данного анализа исследовать влияние медиа на материальную культуру и объяснить механизмы этого влияния через социальные, экономические и психологические теории. Киноиндустрия традиционно является мощным источником влияния на вкусы общества Дж.Гербнер, основатель теории культивации, утверждал: «Телевидение формирует стабильные паттерны восприятия реальности» [5].

Когда зритель видит на экране привлекательного героя, который пользуется конкретным предметом, этот предмет начинает восприниматься, как носитель особой символической ценности. Серия фильмов про Джеймса Бонда способствовала росту популярности часов Omega и машины Aston Martin. Фильм Top Gun сделал очки Ray-Ban Aviator глобальной модой. Сериал «Sex and the City» превратил сумку Hermès Birkin в культовый объект потребления. Фильм Matrix породил тренд на кожаные плащи и тёмные очки.

Таким образом, кинематограф участвует в формировании не только эстетики, но и экономического спроса на определённые объекты. Product placement стал одной из ключевых форм взаимодействия брендов и кино.

Это ненавязчивая интеграция товаров в сюжет, которая воздействует на зрителя на подсознательном уровне. Рассел В. И Беллман С. Считают, что «эффективность product placement» связана с эмоциональной вовлечённостью зрителя в историю». Такая форма рекламы вызывает желание идентифицироваться с персонажем через использование тех же предметов. Если кино транслирует массовые образы, то социальные сети создают индивидуальные рекомендации. П. Бурдьё утверждал: «Потребление вещей – это способ конструирования социального отличия» [2]. Соцсети усиливают это отличие: человек показывает себя через вещи в Instagram, инфлюенсеры создают микротенденции, алгоритмы формируют персонифицированные тренды.

Материальная культура становится частью визуального самовыражения, а значит и частью цифровой идентичности. TikTok стал феноменом, который способен сделать вирусным практически любой предмет, от косметики до бытовых мелочей. Стремительный рост продаж «viral» помад после 10-секундных роликов демонстрирует масштаб этого влияния.

Стилистические тренды: «clean girl», «coquette», «barbiecore» формируют моду на цветовые палитры, аксессуары и мебель. Популяризация корейской эстетики, благодаря k-рор и дорамам показывает, как быстро медиа переформатируют глобальные предпочтения. TikTok изменил саму структуру потребления: теперь тренды живут неделями, а их количество растёт экспоненциально.

Instagram создал визуальную норму, согласно которой предметы должны быть фотогеничными. Это ведёт к популярности минималистичных интерьеров,

покупке предметов ради «картинки» и стандартизации вкусов. З. Бауман писал: «Современное общество – это общество потребляющих образов, а не вещей» [3].

Эта тенденция подтверждает, что визуальная привлекательность становится главным критерием выбора. Нарративная психология объясняет, что зритель, эмоционально вовлечённый в сюжет, стремится перенять поведение героя. Это включает привычки, стиль одежды и выбор вещей. Эрвинг Гоффман писал: «Люди используют материальные объекты как средства управления впечатлением о себе» [6].

Повторное визуальное предъявление определённых эстетик формирует вкус зрителя. Кино и соцсети задают новые стандарты красоты, которые быстро трансформируются в материальные запросы. Лайки и просмотры становятся индикатором «правильного» выбора. Чем больше человек видит одной и той же вещи в ленте, тем выше вероятность, что он воспримет её как необходимую. Медиа способны стимулировать огромные волны спроса. После выхода фильма «Barbie» (2023 г.) мировой спрос на розовую одежду вырос более чем в 4 раза. Цифровые платформы размывают географические границы. То, что рождается в США или Корее, за недели становится нормой в других странах. Это ведёт к тому, что локальные культурные формы начинают вытесняться глобальными. Бренды создают ограниченные серии товаров, вдохновлённые фильмами и сериалами, что усиливает символическую ценность предметов.

Медиа не просто показывают нам вещи, они создают идеалы. Они говорят нам, какими мы должны быть, как должны выглядеть, что должны иметь. Мы начинаем стремиться к этим идеалам через покупки. Но это имеет и тёмную сторону. Тренды меняются так быстро, что вещи устаревают за несколько недель. Люди выбрасывают почти новые предметы, потому что они больше не в моде. Это создаёт огромное количество отходов и вредит окружающей среде. Особенно сильное давление испытывают подростки. Они видят в соцсетях, что «все» покупают определённые вещи, и чувствуют себя изгоями, если не могут это позволить. Демонстрация роскоши в интернете усиливает социальное неравенство. Бауман предупреждал об этом: «Культура потребления строится на быстром устаревании вещей». Это приводит к перепроизводству и экологическому кризису.

Заключение. Анализ показывает, что фильмы и медиа являются ключевыми факторами, влияющими на материальную культуру современного общества. Через визуализацию предметов, создание идеалов и формирование эмоциональных связей медиа трансформируют потребительские предпочтения. Маклюэн, Гербнер, Бурдьё и Адорно подчёркивали, что медиа создают культуру так же активно, как публикуют информацию. Маклюэн писал: «Средство коммуникации – это и есть сообщение», подчёркивая, что сама форма медиа меняет поведение людей так же сильно, как и содержание» [4]. Медиа не только отражают реальность, но и структурируют её, формируя новые модели поведения и потребления. В условиях цифровизации это влияние усиливается, что делает изучение медиапотребления ключевой задачей культурологии, социологии и экономики.

Список литературы

1. Адорно Т., Хоркхаймер. Диалектика просвещения. – Москва: Республика, 1997. - 288 с.
2. Бурдьё П. Различение: Социальная критика суждения вкуса – Москва: Культурная революция, 2018. - 736 с.
3. Бауман З. Текучая современность. – Санкт-Петербург: Питер, 2008.- 304 с.
4. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. – Москва: Гуманитарный центр, 2003. - 464 с.
5. Гербнер Дж. Анализ культивации: влияние телевидения на восприятие реальности. – Москва: Академический проект, 2004. - 50 с.
6. Гоффман Э. Представление себя другим в повседневной жизни. – Москва: Канон-Пресс, 2000. - 296 с.

Коптилеу Жұлдыз Туткабайқызы

«Сценография (түрлері бойынша) мамандығының 1-курс магистранты

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші: филос.ғ.к., профессор Мухтарова Г.С.

Қазақстан, Астана

koptileuova.zh@mail.ru

Заманауи fashion индустриядағы табиғи аң терісін пайдаланудағы тренд VS анти-тренд: этикалық аспектілер

Аңдатпа: Бұл мақалада табиғи аң терісін қолданудың алғашқы қауымдық кезеңнен бастап ХХІ ғасырға дейінгі тарихи эволюциясы жүйелі түрде талданады. Сондай-ақ аң терісінің сән индустриясында «антитрендке» айналу себептері (жануарлар құқығын қорғау қозғалыстары, қоғамдық кампаниялар, заңнамалық шектеулер) және оның жекелеген сән сегменттерінде сақталуы мен шартты түрде қайта қолданысқа ену факторлары (люкс брендтер саясаты, ностальгиялық эстетика, технологиялық трансформациялар) қарастырылады.

Түйін сөздер: табиғи аң терісі, сән индустриясы, этикалық сән, fur-free, тұрақты даму, жануарлар құқығы, экологиялық жауапкершілік, биоэтика.

Табиғи аң терісі адамзат тіршілігінің ең алғашқы кезеңдерінен бастап қолданылып келе жатқан материалдардың бірі болып табылады. Алғашқы қауымдық қоғамда оның негізгі қызметі суықтан қорғау, қолайсыз табиғи жағдайларға бейімделу мақсатында пайдаланумен шектелді. Археологиялық және этнографиялық деректер аң терісінен тігілген бұйымдардың адамзат

тарихындағы ең алғашқы киім үлгілерінің бірі болғанын дәлелдейді [1]. Қоғамдық құрылымдардың дамуына байланысты аң терісі біртіндеп символдық мәнге ие болып, әлеуметтік мәртебенің, билік пен экономикалық үстемдіктің көрінісіне айналды [2].

XX ғасырдың екінші жартысы мен XXI ғасырдың басында табиғи аң терісі жануарларға гумандық қарым-қатынас, тұрақты даму және экологиялық қауіпсіздік мәселелері аясында өткір этикалық пікірталастардың нысанына айналды. Нәтижесінде табиғи теріні қолдану тек эстетикалық таңдау ғана емес, сонымен қатар моральдық, әлеуметтік және саяси ұстаным ретінде қабылдана бастады [3]. Бұл мақаланың мақсаты – аң терісінің тарихи қажеттіліктен қазіргі этикалық конфликт объектісіне дейінгі трансформациясын кешенді түрде талдау.

Энциклопедиялық және антропологиялық деректерге сәйкес, аң терісі адам баласы пайдаланған ең алғашқы киім материалы болып есептеледі [1]. Ол аңшылықпен айналысқан қауымдарда қатал климат жағдайында өмір сүрудің негізгі құралы ретінде қолданылды. Ежелгі мәдениеттерде тері тек қорғаныштық қана емес, сонымен қатар сакралды мағынаға ие болды, яғни адамның белгілі бір руға, тайпаға немесе әлеуметтік топқа тиесілігін білдірді.

Антикалық дәуір мен Орта ғасырларда Еуропада аң терісі әлеуметтік стратификацияның көрнекі белгісіне айналып, белгілі бір тері түрлерін тек жоғары тап өкілдеріне ғана киюге рұқсат етілді [1]. Жаңа дәуірде аң терісі буржуазиялық эстетика мен тауар-ақша қатынастарының дамуымен тығыз байланыста сән-салтанаттың символына айналды [4].

XIX-XX ғасырларда индустрияландыру нәтижесінде ірі көлемді аң терісі өнеркәсібі қалыптасты. Теріні өңдеу, сауда айналымы мен халықаралық логистика жүйелері құрылып, бұл сала жаһандық нарықтың бір бөлігіне айналды [5]. Дәл осы кезең қазіргі этикалық қайшылықтардың алғышартын қалыптастырды.

Табиғи аң терісіне қарсы қоғамдық қозғалыс XX ғасырдың екінші жартысында гуманистік және экологиялық құндылықтардың кең таралуымен қатар қалыптасты. Бұл үдерісте халықаралық жануарларды қорғау ұйымдары, әсіресе РЕТА ұйымы жетекші рөл атқарды. 1980-1990 жылдардағы олардың ауқымды науқандары қоғамдағы аң терісіне деген көзқарасты түбегейлі өзгертті [6].

Анти-тренд кампанияларының негізгі уәждері келесідей болды: фермалардағы жануарларды ұстау мен союдағы қатыгездік, тар торлардағы өмір сүру жағдайлары, өндірістің жаппай сипаты (жыл сайын миллиондаған жануардың жойылуы), сондай-ақ сән-салтанат үшін өмірді құрбан етудің «адамгершілікке сай келмеуі». Аң фермаларындағы тар қапастар, өнеркәсіптік жолмен өлтіру әдістері гуманизм қағидаларына қайшы деп танылды [7]. Бұл уәждер біртіндеп тұтынудың моральдық нормаларына айналып, аң терісінен бас тарту сәннің «этикалылығын» білдіретін маркер ретінде қабылдана бастады.

Антитрендтің негізгі этикалық мәні – сәндік бұйымдар өндіру үшін жануарларға азап шегу әдейі келтірілуі моральдық тұрғыдан ақталмайды деген қағида.

2010-жылдардың ортасынан бастап этикалық уәждерге экологиялық факторлар қосылды: теріні өңдеу, химиялық илеу, улы ағынды сулар – мұның бәрі аң терісін кейбір баламалармен салыстырғанда экологиялық тұрғыдан ақтауды қиындатты. Еуропалық комиссияның мәліметтері бойынша аң терісін өңдеу барысында қолданылатын химиялық заттар қоршаған ортаға зиянды әсер келтіреді, су және топырақ ресурстарын ластайды [8]. Сонымен бірге, аң фермаларындағы ауру ошақтары (мысалы, күзен фермаларындағы SARS-тәрізді вирустар эпидемиялары) салаға деген теріс көзқарасты күшейтіп, мемлекеттік реттеуші шектеулердің артуына ықпал етті. 2019-2021 жылдары күзен фермаларында тіркелген эпидемиялық қауіптер бұл салаға қосымша соққы болып, көптеген елдерде өндірістердің жабылуына әкелді [7]. Бұған ғылыми жарияланымдар да, қоғамдық кампаниялар да әсер етті.

Анти-трендке қарамастан, белгілі бір сән сегменттерінде табиғи аң терісі статус пен эксклюзивтіліктің белгісі ретінде ұзақ уақыт бойы сақталып келді. Әсіресе люкс брендтерде аң терісі жоғары сапа мен сәндік құндылықтың айрықша көрсеткіші ретінде бағаланды [9].

Аң терісінің трендке «қайта оралуы» туралы айтқанда, әртүрлі феномендерді ажырату маңызды. ХХІ ғасырдың тоғысында аң терісі толыққанды қайта жанданған жоқ, керісінше дифференциацияланған позицияға ие болды.

Кейбір люкс сән үйлері үшін табиғи аң терісі эстетикалық құндылығын (байлық символы, текстуралық байлық) сақтады. Алайда жетекші брендтердің аң терісінен толық бас тартуға, оны шектеулі қолдануға немесе жоғары сапалы баламалармен алмастыруға бет алғаны байқалады.

Технологиялық прогресс нәтижесінде жасанды аң терісінің сапасы айтарлықтай жақсарып, табиғи терінің эстетикалық қасиеттерін этикалық тұрғыда балама жолмен қайта өндіруге мүмкіндік туды [10]. Қазіргі синтетикалық және аралас материалдар сыртқы көрінісі мен тактильді сипаттамалары бойынша жоғары сапаға жетіп, көптеген брендтерге эстетикалық талаптарды этикалық шығынсыз қанағаттандыратын «этикалық балама» ұсынуға мүмкіндік берді.

ХХ ғасырдың соңы мен ХХІ ғасырдың басында ретро мен винтаж эстетикасының танымал болуы аң терісінің визуалды образ ретінде қайта оралуына ықпал етті. Ретро-сән мен винтажға қызығушылық кейде табиғи аң терісінен жасалған ескі бұйымдардың екінші нарықта жандануына әкеледі. Мұндай винтаж аң терісі жаңа ферма өнімі ретінде емес, артефакт ретінде қабылданады, сондықтан кейбір тұтынушылар үшін этикалық өткірлігі төмендейді.

Осылайша, қазіргі сәндегі «аң терісі тренді» нақты табиғи материалды қолданудан гөрі оның визуалды бейнесіне негізделген үрдіске айналып, ХХІ ғасырдағы «табиғи аң терісі тренді» негізінен «аң терісіне ұқсас текстуралар трендіне» айналды, жаппай өндіріс сегментінде бәсекеде «faux fur» алға шығып отыр.

Statista деректеріне сәйкес, соңғы онжылдықта жаһандық күзен терісі өндірісі бірнеше есе қысқарған [5]. Бұл құлдырау экономикалық, құқықтық және қоғамдық қысымдардың жиынтық әсерінен туындады.

Корпоративтік саясат деңгейінде көптеген жетекші брендтер табиғи аң терісінен бас тарту туралы ресми мәлімдеме жасады. Kering тобына кіретін Gucci, Balenciaga, Saint Laurent секілді сән үйлері 2017 жылдан бастап fur-free стратегиясын енгізді [9]. Бұл тәжірибе өзге де ірі компаниялар үшін үлгі болды.

Табиғи аң терісін пайдалану мәселесі қазіргі сән индустриясында ең өткір этикалық даулардың бірі болып табылады. Аң терісіне қарсы ең негізгі уәж жануарлардың құқықтары мен олардың азап шегуіне қатысты: тері өндірісі жануарларды эстетикалық немесе люкс сипаттағы өнім алу мақсатында өсіріп, оларды жүйелі түрде өлтіруге негізделеді, бұл қазіргі гуманистік құндылықтарға және жануарларды моральдық субъект ретінде мойындау ұстанымына қайшы келеді. Қазіргі тұтыну этикасының маңызды қағидаттарының бірі «зиян келтірмеу» қағидасы, яғни адам әрекетінің салдарынан тірі жандарға келетін зардапты барынша азайту талабы. Осы тұрғыдан алғанда, балама материалдардың қолжетімді жағдайында табиғи аң терісін пайдалану моральдық тұрғыдан ақталуы қиын тәжірибе ретінде қабылданады. Бұған қоса, қазіргі кезеңде брендтердің әлеуметтік жауапкершілігі ұғымы кеңейіп, ESG қағидаттары (экологиялық, әлеуметтік және басқарушылық жауапкершілік) корпоративтік саясаттың маңызды бөлігіне айналды. Тұтынушылар қоғамы сән брендтерінен шикізаттың шығу тегі, өндіріс жағдайлары мен жеткізу тізбегінің ашықтығы үшін жауапкершілікті талап етеді, ал аң терісін пайдалану бұл талаптармен жиі үйлеспейді. Табиғи аң терісіне қарсы көзқарас биологиялық этика, биоцентризм және тірі жандарға зиян келтірмеу қағидаларына негізделеді [3]. Бұл тұрғыдан алғанда аң терісін қолдану қазіргі қоғам қажеттілігімен ақталмайтын зорлықтың бір түрі ретінде қабылданады.

Табиғи аң терісін қолдануды жақтауға бағытталған уәждер де белгілі бір дәрежеде сақталып отыр. Ең алдымен, мәдени-тарихи аргументтер алға тартылады: солтүстік аймақтардағы және байырғы халықтардың кейбір қауымдастықтары үшін аң терісі дәстүрлі тұрмыс пен мәдени бірегейліктің ажырамас бөлігі болып табылады [1]. Мұндай жағдайларда аң терісін толық әрі әмбебап түрде тыйым салу мәдени сәйкестікке нұқсан келтіруі мүмкін, сондықтан бұл мәселе саяси және құқықтық деңгейде дифференциалды, контекстке сезімтал тәсілді талап етеді. Алайда бұл аргументтерді индустриялық аң шаруашылығына тікелей қолдану ғылыми тұрғыдан негізсіз деп саналады [7].

Тағы бір қорғау уәжі ретінде табиғи материалдардың синтетикалық баламаларға қарағанда экологиялық тұрғыдан қауіпсіз болуы мүмкін деген пікір айтылады, әсіресе олардың биологиялық ыдырағыштығы мен ұзақ мерзімділігі негізге алынады. Алайда бұл тұжырым өнеркәсіптік аң өсіру жағдайында айтарлықтай әлсірейді, себебі теріні химиялық жолмен өңдеу, улы заттардың қолданылуы, өндірістік ауқымның жаппай сипаты табиғи аң терісінің экологиялық ізін елеулі түрде ұлғайтады және оның шартты артықшылықтарын жоққа шығарады.

Осылайша, этикалық талдау көрсеткендей, аң терісінің жаппай индустриялық өндірісі қазіргі қоғамның гуманистік және тұрақты даму қағидаттарына негізделген моральдық талаптарымен қиын үйлеседі және қабылданатын шешімдер тек әмбебап тыйымға ғана сүйенбей, мәдени контексті,

дәстүрлі тәжірибелерді және олардың әлеуметтік маңызын ескеретін икемді әрі теңгерімді саясатқа негізделуі қажет.

Табиғи аң терісін қолдану қазіргі сән индустриясында тұрақты этикалық дағдарыс жағдайында отыр. Оның адамзат тарихындағы эволюциясы – тіршілік ету қажеттілігінен сәндік сән-салтанатқа, ал кейін қоғамдық сынның нысанына дейінгі күрделі жолды бейнелейді. Қазіргі антитренд эмоционалды қарсылықтың ғана емес, құқықтық, экологиялық және экономикалық үдерістердің заңды нәтижесі болып табылады [5; 7; 9].

Болашақта аң терісінің орны биодизайн, балама материалдар және винтаж нарығы арқылы айқындалады. Бүгінгі дизайнер үшін аң терісі – адамның табиғатқа, жануарға және әлеуметтік жауапкершілікке деген көзқарасын көрсететін философиялық таңдау. Қазіргі сән этикасы дизайнерлер мен ритейлерлерден эстетикалық тұтастықты материалдарға қатысты негізделген саясатпен ұштастыруды, экологиялық және әлеуметтік салдарды ескеруді әрі мәдени контекстерге құрметпен қарауды талап етеді.

Әдебиеттер тізімі

1. Encyclopaedia Britannica. Fur clothing: history and cultural meaning [Электрондық ресурс]. – Қол жеткізу режимі: <https://www.britannica.com> (қолданылған күні: 28.11.2025).

2. European Commission. Impact of fur farming on environmental sustainability [Электрондық ресурс]. – Қол жеткізу режимі: <https://ec.europa.eu> (қолданылған күні: 01.12.2025).

3. Fur Free Alliance. Global fur industry statistics and legislative bans [Электрондық ресурс]. – Қол жеткізу режимі: <https://www.furfreealliance.com> (қолданылған күні: 29.11.2025).

4. Kering Group. Official statement on fur-free policy [Электрондық ресурс]. – Қол жеткізу режимі: <https://www.kering.com> (қолданылған күні: 01.12.2025).

5. PETA. History of the anti-fur movement [Электрондық ресурс]. – Қол жеткізу режимі: <https://www.peta.org> (қолданылған күні: 30.11.2025).

6. Statista. Global production volume of mink pelts worldwide from 2010 to 2023 [Электрондық ресурс]. – Қол жеткізу режимі: <https://www.statista.com> (қолданылған күні: 01.12.2025).

7. Бек У. Общество риска: на пути к другому модерну. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 384 б.

8. Горнова Г. В. Экологическая этика в современной модной индустрии. – Санкт-Петербург: Питер, 2021. – 210 б.

9. Флетчер К. Устойчивое развитие и мода. – М.: ГЭОТАР-Медиа, 2019. – 240 б.

10. Хесс М., де Фрис Л. Этика потребления в индустрии моды. – М.: Альпина Паблицер, 2020. – 256 б.

Бекмурзина Амина Чингизовна
Студентка 2 курса «Графический дизайн»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой
Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г.С.
Казахстан, Астана
tinapans222@gmail.com

Культурное наследие и национальная идентичность в художественном образовании

Аннотация: В статье исследуется влияние культурного наследия на формирование национальной идентичности в художественном образовании Казахстана. Рассмотрены методики, практики, проблемы и конкретные рекомендации для учебных заведений.

Ключевые слова: культурное наследие, национальная идентичность, художественное образование, традиционные ремёсла, орнамент, методика, проектная деятельность, музейная педагогика.

Культурное наследие – это не только музейные экспонаты и старинные вещи; это живые практики, символы, образы и смыслы, которые формируют представление человека о своём месте в мире. В условиях возрождения национального самосознания Казахстана роль художественного образования в передаче и сохранении культурного наследия стала особенно важной. В данной статье ставится цель исследовать, каким образом элементы материальной и нематериальной культуры интегрируются в образовательные программы художественных дисциплин, и как это влияет на формирование национальной идентичности обучающихся. В статье использованы отечественные и международные исследования в области культурологии, искусствоведения и педагогики. Методологически исследование опирается на сравнительный анализ, контент-анализ учебных программ и подбор типичных примеров практик художественного образования в школах и вузах Казахстана.

Теоретические основы: понятия культурного наследия и национальной идентичности

Понятие «культурное наследие» включает материальные (архитектура, декоративно-прикладное искусство, предметы быта) и нематериальные формы (традиции, ремёсла, музыкальные и театральные практики) [1, с. 12]. Национальная идентичность – многослойное явление: историческая память, символы, язык и культурные практики формируют у человека ощущение «своего» [2, с. 7]. Художественное образование является одним из важнейших каналов передачи этих элементов: через обучение рисунку, композиции, декоративно-прикладным техникам молодёжь знакомится не только с техникой, но и с культурным контекстом предмета.

В теории педагогики подчёркивается, что образование должно не только давать навыки, но и воспитывать культурное мышление, способность к эстетической оценке и уважению к традиции [4, с. 98]. Это особенно актуально

для многонационального общества, к которому относится Казахстан, где художественное образование может служить инструментом укрепления общенациональной солидарности и уважения к культурному разнообразию [3, 45].

Художественное образование в Казахстане: статус и содержание учебных программ

Современные учебные программы по изобразительному искусству и декоративно-прикладному искусству в школах и колледжах Казахстана содержат модули по национальной культуре: орнаментике, традиционным техникам (ткачество, вышивка, ювелирное ремесло), композиционной традиции образов [5, с. 21]. Однако на практике глубина погружения в традиционные техники часто зависит от материально-технической базы и квалификации преподавателя. В ряде учебных заведений практики по взаимодействию с музейными коллекциями и мастерскими традиционных ремёсел уже реализуются, что позитивно сказывается на мотивации учащихся и на сохранении ремесленных навыков [6, с. 14].

Существуют также примеры интеграции современного искусства и традиционных мотивов: проектные работы, в которых студенты создают современные предметы дизайна с использованием казахских орнаментов. Такие проекты помогают показать преемственность культурных кодов и их применимость в современных условиях [7, с. 67].

Механизмы формирования национальной идентичности в учебном процессе

Можно выделить несколько рабочих механизмов, через которые художественное образование способствует национальной самоидентификации:

1. Знакомство с историей предметов – изучение происхождения, функций и символики традиционных вещей (напр., орнамент юрты, национальная одежда). Это даёт контекст и повышает уважение к культуре [1, с. 34].

2. Практическая деятельность – освоение традиционных техник в мастерских: практика формирует ощущение причастности к ремеслу и к сообществу носителей традиции [6, с. 88].

3. Экскурсионно-музейная работа – посещение музеев, этнографических комплексов, участие в экспедициях к мастерам [5, с. 56].

4. Проектная деятельность – создание современных художественных объектов на базе традиций, что показывает применимость наследия в настоящем времени [7, с. 72].

Междисциплинарные связи – интеграция истории, литературы, музыки и изобразительного искусства в единые модули для более глубокого понимания культурного контекста [4, с. 121]. Каждый из механизмов может работать сам по себе, но наибольший эффект достигается при их сочетании.

Проблемы ограничения внедрения культурного наследия в художественное образование

Несмотря на явные преимущества, существуют объективные препятствия:

- Недостаточная подготовка педагогов: многие преподаватели не обладают глубокими знаниями по этнографии и традиционным техникам; требуются курсы повышения квалификации [6, с. 102].
- Материально-техническая база: отсутствие специализированных мастерских и материалов ограничивает практику [5, с. 38].
- Ограниченное время в учебном плане: современная школьная нагрузка оставляет мало часов на практику декоративно-прикладного искусства.
- Коммерциализация и туризм: иногда традиционные практики трансформируются в «туристический продукт», теряя глубину смысла; это приводит к формированию стереотипных представлений у учащихся [3, с. 89].
- Языковой барьер и урбанизация: в городских условиях подростки часто оторваны от живой практики носителей традиции, что снижает мотивацию изучать ремёсла [2, с. 54].

Практические примеры и успешные кейсы

В ряде учебных заведений Казахстана уже есть интересные практики:

- Проект «Мастерская ремесел» при колледжах искусств – интеграция дуального обучения с привлечением мастеров-ремесленников. Студенты проходят стажировки у мастеров, изучают технологию и символику изделий [6, с. 115].
- Муниципальные программы сотрудничества с музеями – регулярные выставки студенческих работ на базе краеведческих музеев, совместные лекции и практические занятия [5, с. 60].
- Проекты по современному дизайну с элементами орнамента – студенты создают предметы интерьера и аксессуаров с традиционными мотивами, которые успешно реализуются на рынке, показывая жизнеспособность традиций в современном дизайне [7, с. 80].

Эти примеры демонстрируют, что при правильной организации художественное образование может стать реальным центром сохранения и актуализации культурного наследия.

Рекомендации по усилению роли культурного наследия в художественном образовании

Исходя из анализа, предлагаю следующие практические рекомендации:

1. Разработка модулей повышения квалификации для преподавателей, включающих этнографию, технологию ремёсел и методику преподавания традиционных техник.
2. Создание региональных мастерских и лабораторий ремёсел на базе колледжей и вузов с привлечением местных мастеров.
3. Интеграция проектной деятельности в учебные планы, где студентам предлагается работать над задачами, объединяющими традиции и современный дизайн.
4. Развитие сотрудничества с музеями и этнографическими центрами для регулярных практик и обмена ресурсами.
5. Внедрение цифровых архивов культурных объектов (фото, схемы орнаментов, мастер-классы), чтобы сохранить знания и сделать их доступными для широкого круга учащихся.

6. Мониторинг и оценка эффективности – проведение социологических опросов и экспертных оценок, чтобы корректировать учебные программы.

При внедрении в учебный процесс программ по изучению материального и нематериального культурного наследия, проведении мастер-классов по народным ремеслам, а также создания проектов, способствующих современному этнодизайну художественное образование в Казахстане будет способствовать сохранению и дальнейшему формированию национальной идентичности.

Список литературы

1. Аманжолов С. Материальная культура казахов: учебное пособие. – Алматы: Казахстан, 2015.
2. Бектурова Л. Национальная идентичность и образование. – Астана: НИЦ «Образование», 2017.
3. Гильмутдинов Р. Культурное наследие и общественное развитие. – Алматы: «Китап», 2014.
4. Иванова Н. Педагогика художественного образования: теория и практика. – Москва: Педагогика, 2018.
5. Министерство образования и науки Республики Казахстан. Программа развития художественного образования в школах (нац. док.). – Нур-Султан, 2019.
6. Назарбаев А. (ред.). Технологии и мастерство: ремёсла Казахстана в практике образования. – Алма-Ата: Университет искусств, 2020.
7. Султанов Т. Традиции и современность в дизайне Казахстана. / Журнал «Искусство и культура», 2021, №3.
8. UNESCO. Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. – Paris: UNESCO, 2003.

Қуаныш Белал Стамбекұлы

«Вокалдық өнер» кафедрасының 2 курс магистранты

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Қазақстан, Астана

Ғылыми жетекші: Егинбаева Тойжан Жылқайдаровна

Өнертану кандидаты, профессор

Belalkuanysh01@mail.ru

Еркеғали Рахмадиевтің «Алпамыс» операсындағы жағымсыз кейіпкер ретіндегі Тайшық хан бейнесі

Аңдатпа: Бұл мақалада Еркеғали Рахмадиевтің «Алпамыс» операсындағы Тайшық ханның зұлым кейіпкер ретіндегі бейнесі қарастырылады. Әдеби дереккөзге – қазақ халық эпосына сүйене отырып, мақалада антагонисттің негізгі қасиеттері және олардың кейіпкердің сапарын қалыптастырудағы рөлі анықталады. Зерттеудің музыкалық бөлігінде Тайшық хан мен Алпамыстың дуэті талданады. Күшті, импульсивті және ішкі қарама-қайшы кейіпкердің

бейнесін қалыптастыратын әуезді, интонациялық және оркестрлік құралдарға ерекше назар аударылады: өрлемелі тізбектер, екпінді ырғақ, октавалық унисон, полифониялық оркестрлік текстура және кішірейтілген интервалдарды пайдалану. Тайшық ханның операда тәуелсіз музыкалық және драмалық рөлге ие болатыны, оның эпикалық прототипін айтарлықтай кеңейтіп, көп қабатты психологиялық бейне жасайтыны көрсетілген. Зерттеу зұлым кейіпкердің композитордың драмалық құрылымы мен көркемдік дизайнының негізгі элементіне айналатынын көрсетеді.

Түйін сөздер: қазақ операсы, Е. Рахмадиев, «Алпамыс» операсы, Тайшық хан, музыкалық драматургия, антагонист бейнесі, вокалдық мінездеме, оркестрлеу, лейтмотив, эпос.

Жағымсыз кейіпкерлер кез келген опера драматургиясында ерекше орын алады. Олар көбінесе музыкалық тұрғыдан ең қызықты партияларды орындайды. Бұл опералық сюжеттің ішкі логикасы қақтығыс, қарсылық және шиеленіс арқылы дамитындығына байланысты болуы мүмкін. Антагонист сюжеттің интригасын қалыптастырады, ал композитор өзінің бейнелеуі арқылы бас кейіпкердің мінезін де ашып, олардың мінезінің тереңдігін және адамгершілік қасиеттерін ашады. Осы тұрғыдан алғанда, зұлым кейіпкерлер шығарманың драмалық қақтығысын анықтайтындықтан, жай ғана жау күшті бейнелеуден әлдеқайда күрделі міндет атқарады. Сондықтан, зұлым кейіпкерлерді зерттеу қазіргі заманғы музыкатанудың өзекті міндеттерінің бірі болып табылады.

Көптеген қазақ драмалық опералары, соның ішінде Еркеғали Рахмадиевтің «Алпамыс» операсы да эпостар мен ертегілерге негізделген. Операның негізін құрайтын «Алпамыс» эпосы түркі тілдес халықтар арасында кеңінен танымал және ержүрек жауынгер Алпамыстың тарихын баяндайды. Оған пьесаның басты антагонисі қатыгез Тайшық хан қарсы тұрады, оның кейіпкері операның кең таралған танымалдығына қарамастан, әлі күнге дейін аз зерттелген.

Бұл мақалада біз осы кейіпкердің бейнесін талдауға кешенді тәсіл қолданамыз, либретто мен музыкалық партитураға сүйене отырып, автордың кейіпкерді бейнелеудегі музыкалық және техникалық құралдардың ауқымын анықтаймыз. Еркеғали Рахмадиевтің батырлық – эпикалық «Алпамыс» операсы ұлттық музыка мәдениетіне қосқан қомақты үлес болды [1]. Біздің зерттеуіміздің негізгі мақсаты - Е.Рахмадиевтің «Алпамыс» операсындағы Тайшық хан кейіпкерінің қалыптасуының негізінде жатқан музыкалық және драмалық принциптерді ашу және композитордың осы әйгілі әдеби бейнені музыкалық құралдар арқылы қалай бейнелегенін көрсету.

Дастандағы Тайшық хан бейнесін талдаудан бастайық.

Түркі тілдес халықтардың эпостарында антагонистер көбінесе басты кейіпкердің жоспарларын бұзатын зұлым кейіпкерлер ретінде емес, әлемнің табиғи тәртібіне кедергі келтіретін күш ретінде көрінеді. Эпостың қазақ нұсқасында басты антагонист - жау тайпасының билеушісі және билігімен, қатыгездігімен және икемсіздігімен сипатталатын Тайшық хан (кейбір нұсқаларында Тайша хан). Ол батырлық күш, әділдік және халықты қорғауға

дайындық идеалдарын бейнелейтін бас кейіпкер, батыр Алпамыспен салыстырылады.

Әдеби Тайшық хан эпикалық әдебиеттегі зұлым кейіпкерлерге тән қасиеттерге толы: ол қатыгез, өзіне қанағаттанған және өзінің жеңілмейтініне сенімді. Ол сюжеттің дамуына катализатор ретінде қызмет етеді, өйткені оның әрекеттері батырдың әрекетке ауысуын тудырады, драмалық шиеленісті орнатады және батырдың сапарын қалыптастырады. Алпамыстың мінезі мен адамгершілік қасиеттерін ашуға көмектесетін антагонист. Бұл Тайшық ханды эпоста толық тәуелсіз кейіпкер деп санауға болмайтынын білдіреді. Оның басты рөлі - басты кейіпкердің бейнесін ашу.

Ал опера ше?

Операда бәрі басқаша. Опералық Тайшық хан өзінің эпикалық туындысына қарағанда әлдеқайда кең және күрделі. Музыкалық және драмалық кеңістікте ол өзіндік жеке тұлғаға ие толыққанды, тәуелсіз кейіпкерге айналады, ал оның вокалдық партиясы жарқын және динамикалық. Тайшық хан мен Алпамыстың дуэті қарастырайық.

Тайшық хан мен Алпамыстың дуэті Тайшық ханның Алпамысқа деген ұлы күшін білдіретін күшті және мәнерлі октавалық үндестікпен басталады. Қарсылас кейіпкер өзін шебер сезініп, бас кейіпкерді баурап алады, бұл музыкада көрініс табады. Октаваның кіріспесі соққылар мен фанфарларға ұқсайды, кейіпкердің вокалдық партиясы басталмас бұрын да ханның таңғажайып бейнесіне назар аударады. Композитор Тайшық ханның қатысуымен атмосфераның қалай өзгертетінін көрсететін сияқты.



1-сурет. Алпамыс пен Тайшық ханның дуэті. Кіріспе

Дуэттің басталатын кілті – до минор - да маңызды, себебі ол дәстүрлі түрде қараңғы және шиеленісті атмосфераны жеткізу үшін қолданылады және драма, қақтығыс және ішкі күреспен байланысты. Мұндағы кілт антагонист пен басты кейіпкер арасындағы пайда болатын қақтығысқа баса назар аударады.

Тайшық ханның партиясы октавалар жасаған әсерді күшейтетін өрлеу тізбектерінен басталады. Интервалдардың өрлеу қозғалысы ханның өз күшін көрсетуге деген ұмтылысын баса көрсетеді және оны менмен адам ретінде

сипаттайды. Мұндағы дауыс желісі бұл дуэтте кімнің басым екенін, кімнің басшылық ететінін бірден анықтайды. Бұл әдіс көбінесе күшті кейіпкерлерді бейнелеу үшін қолданылады [2].



1-сурет.

Дауыс желісі жоғары көтеріліп, тік векторды қалыптастыратын сияқты, осылайша Тайшық ханның үстемдік етуге деген ұмтылысын көрсетеді. Бұл әдіс күшті кейіпкерлердің музыкалық бейнелеуіне тән, бірақ «Алпамыс» операсы контексінде ол ұлттық стильдік реңкке ие болады: мұндағы көтеріліс қазақ эпикалық дәстүріне тән, бірақ симфониялық жазбаларда қайта елестетілген батырлық оқулардың интонацияларын еске түсіреді.

Сондай-ақ, вокалдық желіні күшейтетін көптеген оркестрлік екпіндерді атап өту маңызды. Оркестрлік партия, жарқын және қатал, Тайшық ханның мінезін ерекше атап өтеді, оны қайталайды және сөздерін күшейтеді. Вокалдық және оркестрлік партиялар бірге антагонисттің халыққа көрсететін қатты қысымының әсерін жасайды.

Шығарманың басқа бөлімінде оркестрлік партитура қызықтырақ болады: кеңейтілген полифониялық текстура пайда болады, ал гобойлар мен виолончельдер екі параллель тақырыпты ойнайды. Бұл қос фокус Тайшық хан өзінің шатасуын сенімділік маскасының астында жасырғандай ішкі келіспеушіліктің музыкалық әсерін тудырады. Бұл эпизодтағы полифония жай ғана көркемдік құрал емес; ол кейіпкердің психологиялық көпқабаттылығын жеткізеді. Бұл әдіс көбінесе Батыс Еуропа және Ресей опералық дәстүрлерінде кездеседі. Ең жарқын мысал - Вагнердің лейтмотивтер жүйесі, онда полифония психологиялық сипаттама құралы болды [3]. Бұл үзіндіде сонымен қатар фа минорға ауысу бар, ол одан да қараңғы және қысымшыл. Фа минорға ауысу кейіпкердің шатасуы мен мазасыздығын одан әрі көрсетеді: антагонист бейнесі эпиктік монолитті болудан қалады және эмоционалды күрделілікке ие болады, оны әдеби прототипінен айқын ажыратады. Көрермендер бір мезгілде қатыгез және үстем, сонымен қатар ішкі шиеленісті және мазасыз кейіпкерді көреді.



3 сурет. Тайшық хан партиясы. Тональдіктің ауысуы

Тайшық хан қайтадан шақыруымен кіргенде, оркестр тремоломен жауап береді, бұл мазасыздық атмосферасын және кейіпкердің ішкі тұрақсыздығын тудырады. Тремолоның ерекше драмалық мағынасы бар, себебі ол музыкалық құрылымдағы діріл сезімін білдіріп, ханның мінезіне мазасыздық, тіпті агрессия қосады. Бұл тұрғыда кішірейтілген квинталарды пайдалану ерекше маңызды. Бұл интервал дәстүрлі түрде шиеленіспен, тұрақтылықтың бұзылуымен байланысты және оның қайталануы Тайшық ханның сенімділік маскасындағы сынықты баса көрсетеді. Квинталардың кішірейтілуі ешқандай қолдау көрсетпейді, антагонисттің музыкалық бейнесі үшін соншалықты маңызды ішкі толқу күйін білдіреді. Бұл интервалдың оркестрде пайда болуы дұшпандық пен қауіптің тікелей музыкалық белгісі болып табылады.

Тайшық хан мен Алпамыс арасындағы дуэттің оркестрлік аранжировкасы кең ауқымдылығымен және монументалдылығымен ерекшеленеді. Онда ат жарысын немесе тұяқтарының қағысын еске түсіретін триплет ырғағы бар. Бұл бейнелеу түркі халықтарының эпикалық дәстүріне негізделген, онда шабысып келе жатқан аттың дыбысы қозғалыспен, шайқаспен және шешуші әрекетпен байланысты. Музыкалық контексте триплеттер көрініске динамизм береді және ауызша дуэльдiң шиеленіскен нәтижесін баса көрсетеді. Мұндағы музыка сөзсіз қақтығыс сезімін күшейтеді. Оркестр шайқасқа енгелі тұрған құдіретті күштің дыбыстық бейнесін жасайды. Тайшық хан мұнда тек билікшіл билеуші ретінде ғана емес, сонымен қатар батырға өз күшін жібере алатын табиғат күші ретінде де көрінеді.

Бұл дуэте Е. Рахмадиев антагонисттің күрделі, көп қабатты бейнесін жасайды. Тайшық хан бір мезгілде өзінің эпикалық прототипінен алыс және оған жақын: иә, ол антагонист ретінде қызмет етеді, бірақ біз оны жай ғана сезімдер мен эмоциялардан айырылған эпикалық зұлым ретінде емес, көреміз; жоқ, ол жарқын және «тірі» кейіпкер, күмән мен шатасушылыққа бей-жай қарамайды. Өртүрлі музыкалық аспаптар әдеби аналогының тереңдігінен айтарлықтай асып түсетін бейнені жасау үшін жұмыс істейді.

Е.Рахмадиевтің «Алпамыс» операсындағы Тайшық хан бейнесі музыкалық драматургия арқылы эпикалық кейіпкердің қаншалықты терең қайта елестетілуі мүмкін екенін көрсетеді. Тайшық негізінен антагонист ретінде қызмет ететін және батырдың ерліктерінің катализаторы ретінде қызмет ететін эпикалық түпнұсқадан айырмашылығы, опералық бейнелеуде ол күрделі ішкі құрылымы

бар тәуелсіз тұлға ретінде пайда болады. Композитор өзінің музыкалық желісін дәстүрлі «қасақана» кейіпкерлеуден тыс мазмұнмен толтырады: Рахмадиевтің музыкалық және драмалық құралдары бізге Тайшық хан бейнесін жаңа тұрғыдан оқуға мүмкіндік береді. Өсетін тізбектер, октавалар, өткір екпінді формулалар және белсенді интонациялық шиеленіс оның билігі мен үстемдікке деген ұмтылысын ғана емес, сонымен қатар матаның ауытқуы мен тональдылықтың өзгеруінде көрінетін ішкі толқуын да көрсетеді. Полифониялық оркестрлік текстура, тембрлік сызықтардың параллель қозғалысы және азайтылған интервалдарды белсенді пайдалану «сыртқы күш» эмоционалды тұрақсыздықпен қатар өмір сүретін кейіпкерді жасайды. Әсіресе гобой және виолончель партияларындағы тембрдің дамуы ішкі келіспеушіліктің әсерін күшейтеді, жасырын психологиялық қабаттарды ашады.

Осылайша, «Алпамыс» операсындағы Тайшық ханның музыкалық портреті дәстүрлі эпикалық антагонизмнен асып түсудің үлгісі болып табылады. Е. Рахмадиевтің музыкалық драматургиясында антагонист жарқын сахналық энергия мен жеке экспрессивтіліктің тасымалдаушысына айналады. Оның рөлін талдау зұлым кейіпкердің көркемдік тұрғыдан көп мағыналы бола алатынын, ал оның бейнесі драмалық баяндаудың маңызды элементі екенін көрсетеді. Бұл қайта түсіндіру XX ғасырдың екінші жартысындағы қазақ операсының ерекшеліктері туралы түсінігімізді кеңейтеді және оның жоғары психологиялық дәрежесін көрсетеді.

Е.Рахмадиевтің шығармашылығын жоғары бағалаған орыстың белгілі композиторы – Родион Щедриннің пікірін келтіре кеткеніміз жөн, ол былай деп жазды: «Оның шығармалары Европа мен Азияның көптеген елдерінде, Америка құрылығында орындалуда және тыңдарман алдында абыройлы. Е.Рахмадиев – өз халқымен тамырлы бір сазгер, оның музыкасы қазақ музыкасының визиттік карточкасына айналды [4].

Бұл зерттеу қазақ опералық дәстүріндегі зұлым кейіпкерлердің музыкалық сипаттамаларын одан әрі зерттеу қажеттілігін көрсетеді. Тайшық ханның рөлін пайдалана отырып, ұлттық эпикалық негіздің сол кездегі эстетикалық үрдістер мен композитордың жеке стилін көрсететін күрделі музыкалық-психологиялық бейнеге қалай айналғанын байқауға болады. Бұл орыс музыкалық мәдениетіндегі антагонисттің функцияларын кеңірек талдау және түркі опералық дәстүріндегі салыстырмалы зерттеулер үшін мүмкіндіктер ашады.

Әдебиеттер тізімі

1. Рахмадиев Е. Қамар Сұлу : клави́р. – Москва : Музыка, 1970.
2. На вершине. Композитор Еркеғали Рахмадиев. – Алматы : Айкос, 2000. – 3 бет.
3. Күзембай С. Ә., Егінбаева Т. Ж. Қазақ музыкасының тарихынан дәрістер. – Астана, 2011.
4. HaCohen R., Wagner N. The communicative force of Wagner's leitmotifs: complementary relations between their connotations and denotations // Music Perception. – 1997. – Vol. 14. – P. 295–328. – DOI: 10.2307/40285733.

5. Zeiner-Henriksen H. Emotional experiences of ascending melodic lines // Lecture Notes in Computer Science. – 2016. – Vol. 9617. – P. 373–386. – DOI: 10.1007/978-3-319-46282-0_24.

Толешева Данисса Ахатовна

Студентка 3 курса «Арт дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой

Научный руководитель: к.п.н, профессор Ижанов Б.И.

Казахстан, Астана

toleshevadanissa@gmail.com

Стиль хай-тек в дизайне и архитектуре Казахстана

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению стиля хай-тек в дизайне и архитектуре Казахстана.

Ключевые слова: хай-тек, архитектура, дизайн, Казахстан, Норман Фостер, Кисё Курокава.

Современная архитектура и дизайн характеризуются активным внедрением высоких технологий, инновационных материалов и методов проектирования. Наиболее значимым направлением конца XX начала XXI века стал стиль хай-тек, основанный на идеях технологичности, функциональности и конструктивной честности. Этот стиль получил широкое распространение в архитектуре крупнейших мировых мегаполисов, став символом инженерного прогресса.

В Казахстане развитие хай-тека особенно активно связано с перенесением столицы в Астану. Новая столица стала пространством для смелых архитектурных решений и внедрения инноваций. Здесь были реализованы крупные проекты международных архитекторов, благодаря которым Астана получила современный высокотехнологичный облик. Именно поэтому изучение стиля хай-тек в контексте казахстанской архитектуры является актуальным, теоретически значимым и практически востребованным.

Актуальность исследования обусловлена несколькими факторами: Быстрый рост современного строительства в Казахстане.

1. Активное развитие инфраструктуры, транспортной сети, образовательных и культурных центров требует современных архитектурных решений.

2. Формирование уникального облика столицы.

Астана позиционируется как современный город XXI века, поэтому стиль хай-тек становится её архитектурной визитной карточкой.

3. Развитие технологий проектирования.

ВМ-моделирование, энергоэффективные системы, умные здания активно внедряются в Казахстане, что делает хай-тек практичным и востребованным.

4. Интерес к инновационному дизайну.

В интерьере хай-тек используется всё чаще в бизнес-центрах, государственных учреждениях, новых жилых комплексах.

Проблема исследования

Несмотря на распространение хай-тека в Казахстане, остаются следующие проблемы:

- недостаточная систематизация информации о становлении стиля в стране;
- отсутствие комплексных исследований о влиянии международных архитекторов на облик Астаны;
- слабая проработанность теоретической базы о применении высоких технологий в казахстанском дизайне;
- потребность в анализе уникального пути развития хай-тека в условиях Казахстана и адаптации его к местному климату и культуре.

Цель статьи проанализировать особенности стиля хай-тек в дизайне и архитектуре Казахстана, выявить его роль в формировании современного облика Астаны и определить вклад ведущих архитекторов.

Объект и предмет исследования.

1. Изучить историю развития стиля хай-тек.
2. Определить его основные архитектурные особенности.
3. Проследить процесс внедрения хай-тека в Казахстане.
4. Рассмотреть ключевые объекты Астаны.
5. Проанализировать вклад архитекторов, работавших в стране.
6. Оценить влияние хай-тека на современный казахстанский дизайн и градостроительство.

История развития стиля хай-тек. Зарождение стиля в мировой архитектуре.

Стиль хай-тек возник в 1970-е годы как одно из направлений модернизма, отражающее идеи технологического прогресса, инженерной точности и функциональности. Его концепция основывалась на принципе открытой демонстрации конструктивных элементов, которые перестали скрываться за фасадом и стали частью архитектурного образа. Первые здания в этом стиле, такие как Центр Помпиду в Париже и Ллойдс-билдинг в Лондоне, раскрывали наружу коммуникации, превращая трубы, фермы и балки в выразительные элементы дизайна. Таким образом, хай-тек стал архитектурным языком, подчеркивающим технологическую основу сооружений и демонстрирующим их внутреннюю структуру.

Основные особенности стиля. Архитектура хай-тека характеризуется использованием металла, стекла и алюминиевых систем, что обеспечивает лёгкость конструкций и их визуальную прозрачность. Важным принципом является открытая демонстрация инженерных элементов, которая превращает конструкцию в часть художественного замысла. Для стиля характерны рациональность и лаконичность форм, а также внедрение автоматизированных систем управления зданиями. Большое внимание уделяется энергосберегающим технологиям и созданию комфортной среды за счёт современных инженерных решений. Значительную роль играет остекление фасадов, позволяющее

формировать просторные и светлые интерьеры. Кроме того, архитектура хай-тека предполагает модульность и возможность трансформации пространств, что делает здания гибкими и адаптивными к изменяющимся потребностям общества.

Ключевые архитекторы хай-тека. Развитие стиля связано с деятельностью ряда выдающихся архитекторов. Норман Фостер считается одним из ведущих представителей хай-тека, чьи проекты отличаются сочетанием инженерной точности и художественной выразительности. Ричард Роджерс, автор Центра Помпиду, внес значительный вклад в формирование эстетики открытых конструкций. Ренцо Пиано прославился созданием инновационных фасадных систем, которые стали образцом технологического подхода в архитектуре. Николас Гримшоу проявил себя как мастер инженерных сооружений, уделяя внимание функциональности и конструктивной логике. Вклад в развитие стиля внесли также Хельмут Ян и Жан Нувель, активно использовавшие современные технологии в своих проектах. Их работы способствовали закреплению хай-тека как одного из ведущих направлений мировой архитектуры конца XX века.

Внедрение хай-тека в Казахстане. Предпосылки развития

Возникновение архитектуры в стиле хай-тек в Казахстане обусловлено рядом социально-экономических и политических факторов. Перенос столицы в Астану в 1997 году стал ключевым событием, определившим необходимость формирования нового архитектурного облика города. Создание современной городской среды рассматривалось как важный элемент имиджа независимого государства, стремящегося к интеграции в мировое сообщество. В этот период особое значение приобрело привлечение международных архитекторов, что позволило внедрить передовые градостроительные и инженерные решения. Государственная политика модернизации, ориентированная на инновации и энергоэффективность, обеспечила институциональную основу для реализации проектов в стиле хай-тек. Таким образом, появление данного направления в архитектуре Казахстана стало результатом комплексной программы по обновлению столицы и модернизации общества.

Архитектурная политика столицы. Концепция Астаны как «города будущего» была заложена в градостроительных планах конца 1990-х начала 2000-х годов. Основное внимание уделялось строительству административных центров, которые должны были символизировать мощь и современность государственной власти. Формирование левобережья реки Есиль стало пространственным ядром новой столицы, где разместились ключевые правительственные и культурные объекты. Важным направлением развития являлось создание инновационных кластеров, включающих бизнес-центры, университеты и исследовательские площадки, что способствовало формированию интеллектуальной и технологической среды. Особое внимание уделялось внедрению энергоэффективных решений, отражающих мировые тенденции устойчивого развития. В архитектуре применялись современные материалы, системы вентиляции и освещения, а также технологии «умного здания». Таким образом, архитектурная политика столицы была направлена на

формирование не только визуально впечатляющего, но и функционального, технологичного и экологичного городского пространства.

Первые объекты хай-тека. Первые объекты в стиле хай-тек в Астане стали символами новой архитектурной парадигмы.

Дворец мира и согласия, построенный по проекту Нормана Фостера в 2006 году, представляет собой пирамидальную конструкцию из стекла и металла. Здание символизирует единство религий и культур, отражая идею Казахстана как центра межкультурного диалога. В его архитектуре использованы современные инженерные решения, включая металлический каркас, стеклянные панели и системы естественного освещения. Дворец стал одной из визитных карточек столицы и ярким примером внедрения хай-тека в Центральной Азии.

Дом министерств, расположенный на левобережье Есиля, представляет собой комплекс административных зданий, выполненных в строгих геометрических формах с использованием современных материалов. Его архитектурный облик подчёркивает функциональность и технологичность, а также символизирует стремление государственной власти к модернизации.

Особое значение имели ранние проекты японского архитектора Кисё Курокавы, разработавшего генеральный план развития Астаны. Его концепция «симбиоза города и природы» предполагала гармоничное сочетание урбанистики и экологических принципов. Курокава предложил идеи формирования левобережного ядра столицы, где разместились ключевые объекты хай-тека. Эти проекты заложили основу для дальнейшего развития архитектуры Астаны как «города будущего».

Архитектура Астаны в стиле хай-тек

1. Монумент «Бәйтерек»

Монумент «Бәйтерек» является главным символом столицы и одним из наиболее узнаваемых объектов современной архитектуры Казахстана. Его конструкция основана на применении технологичных металлических элементов, обеспечивающих устойчивость и выразительность формы. В верхней части сооружения расположена стеклянная сфера, внутри которой находится обзорная площадка. Она позволяет посетителям увидеть панораму города и осознать масштаб преобразований, произошедших в Астане. Таким образом, «Бәйтерек» сочетает в себе художественную символику и инженерные достижения, отражая идею возрождения и развития государства.

2. «Хан Шатыр»

Торгово-развлекательный центр «Хан Шатыр», созданный по проекту британского архитектора Нормана Фостера, представляет собой уникальное сооружение, выполненное в форме гигантской шатровой конструкции. Его высота достигает 150 метров, что делает объект доминантой городской среды. Основой здания является мембранная структура, обеспечивающая лёгкость и прозрачность архитектурного образа. Внутри реализована инновационная система микроклимата, позволяющая поддерживать комфортные условия независимо от внешних погодных факторов. «Хан Шатыр» стал примером внедрения передовых технологий в архитектуру и символом современного урбанизма столицы.

3. Дворец мира и согласия

Дворец мира и согласия, также созданный по проекту Нормана Фостера, представляет собой стеклянную пирамиду с модульной структурой. Архитектурное решение символизирует стремление Казахстана к межкультурному диалогу и гармонии между различными этническими и религиозными общинами. Конструкция здания основана на применении современных материалов и технологий, обеспечивающих его функциональность и долговечность. Дворец стал не только архитектурным объектом, но и пространством для проведения международных форумов, конференций и культурных мероприятий, что подчёркивает его значение как символа мира и многонациональности страны.

4. «Нұр-Әлем» (EXPO-2017)

Павильон «Нұр-Әлем», созданный в рамках международной выставки EXPO-2017, является крупнейшей сферической конструкцией в мире. Его архитектура основана на применении инновационных технологий устойчивого развития. В здании используются солнечные батареи, ветровые турбины и интеллектуальные системы управления энергопотреблением. Таким образом, «Нұр-Әлем» не только демонстрирует достижения Казахстана в области архитектуры хай-тек, но и служит примером практической реализации концепции «зелёной энергетики». Объект стал символом стремления страны к экологической модернизации и интеграции в глобальные процессы устойчивого развития.

Архитекторы хай-тек в Казахстане

1. Норман Фостер

Особое место в формировании архитектурного облика Астаны занимает британский архитектор Норман Фостер. Его проекты стали знаковыми для столицы и задали высокие стандарты архитектурного развития. Фостер сумел соединить инженерную точность с художественной выразительностью, создавая объекты, которые одновременно являются функциональными и символическими. Среди его работ Дворец мира и согласия и торгово-развлекательный центр «Хан Шатыр», ставшие архитектурными доминантами города. Эти сооружения не только отражают современные тенденции хай-тека, но и формируют уникальный визуальный образ столицы, подчеркивая её статус как «города будущего».

2. Кисё Курокава

Японский архитектор Кисё Курокава внес фундаментальный вклад в развитие столицы, разработав генеральный план Астаны. Его концепция основывалась на философии метаболизма, предполагающей органическое развитие города и гибкость его структуры. Курокава стремился к гармоничному сочетанию урбанистики и природных элементов, что нашло отражение в планировке левого бережья Есика и создании пространственного ядра столицы. Его идеи позволили сформировать архитектурную среду, в которой технологичность сочетается с экологичностью, а динамика роста города с устойчивостью его развития.

3. Другие архитекторы

Помимо Фостера и Курокавы, в архитектурном развитии Астаны приняли участие и другие известные мастера. Манфреди Николетти, Адриан Смит и Гюнтер Хенн реализовали проекты, способствовавшие укреплению технологичного имиджа столицы. Их работы отличались применением инновационных конструктивных решений, использованием современных материалов и созданием пространств, соответствующих требованиям устойчивого развития. Вклад этих архитекторов обеспечил многообразие архитектурных форм и подчеркнул международный характер становления Астаны как центра хай-тека в Центральной Азии. Подводя итоги статьи необходимо отметить, что архитектура в стиле хай-тек в Казахстане, прежде всего в Астане, стала отражением стратегического курса государства на модернизацию и инновации. Перенос столицы в 1997 году создал предпосылки для формирования новой городской среды, где технологичность и эстетика объединились в едином пространстве. Важнейшую роль в этом процессе сыграли международные архитекторы, такие как Норман Фостер и Кисё Курокава, чьи проекты задали высокие стандарты градостроительства и определили уникальный облик столицы.

Монумент «Бәйтерек», Дворец мира и согласия, «Хан Шатыр» и павильон «Нұр-Әлем» стали не только архитектурными доминантами, но и символами новой идентичности Казахстана. Эти объекты демонстрируют использование инновационных материалов, энергоэффективных технологий и инженерных решений, что подтверждает стремление страны к устойчивому развитию и интеграции в глобальные процессы.

Таким образом, хай-тек в архитектуре Астаны выступает не просто стилевым направлением, а инструментом формирования имиджа государства как динамично развивающегося и открытого миру. Он закрепил за столицей статус «города будущего», отражающего синтез национальных традиций и мировых инноваций.

Список литературы

1. ARCHITIME. Хан Шатыр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.architime.ru/specarch/foster_and_partners_1/khan_shatyr.htm
2. Дворец мира и согласия [Электронный ресурс] // Wikipedia. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дворец_мира_и_согласия
3. ЕХРО-2017 [Электронный ресурс] // Wikipedia. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/ЭКСПО_2017
4. InAstana.kz – критика проекта Курокавы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.inastana.kz/news/2091434>
5. Кисё Курокава и генеральный план столицы [Электронный ресурс] // KN.kz. – Режим доступа: <https://www.kn.kz/article/6402>
6. Монумент «Бәйтерек» [Электронный ресурс] // Wikipedia. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Байтерек_монумент
7. Музей «Нұр-Әлем» [Электронный ресурс] // QazExpoCongress. – Режим доступа: <https://qazexpocongress.kz/ru/nur-alem/>

8. Официальный сайт Дворца мира и согласия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://astana-piramida.kz>
9. Перенос столицы в Астану [Электронный ресурс] // Wikipedia. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Астана>
10. Хай-тек архитектура [Электронный ресурс] // Wikipedia. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Хай-тек_архитектура
11. «Хан Шатыр» [Электронный ресурс] // Wikipedia. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Хан_Шатыр
12. Visit Astana – описание «Бәйтерека» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.visitastana.kz/ru/about-city/what-to-see/monument-astana-bayterek/>
13. Adrian Smith, Gordon Gill Architecture [Electronic resource]. – Access mode: <https://smithgill.com/>
14. Archi.ru – обзор архитекторов Астаны [Electronic resource]. – Access mode: <https://archi.ru/world/23764/kazhdyi-ohotnik-zhelaet-znat>
15. Centre Pompidou [Electronic resource] // Wikipedia. – Access mode: https://en.wikipedia.org/wiki/Centre_Pompidou
16. Günter Henn – HENN Architekten [Electronic resource]. – Access mode: <https://www.henn.com/>
17. Kisho Kurokawa [Electronic resource] // Wikipedia. – Access mode: https://en.wikipedia.org/wiki/Kisho_Kurokawa
18. Lloyd's Building [Electronic resource] // Wikipedia. – Access mode: https://en.wikipedia.org/wiki/Lloyd%27s_building
19. Manfredi Nicoletti [Electronic resource] // Wikipedia. – Access mode: https://en.wikipedia.org/wiki/Manfredi_Nicoletti
20. Norman Foster [Electronic resource] // Wikipedia. – Access mode: https://en.wikipedia.org/wiki/Norman_Foster_architect

Хабержан Дильназ Галымжанқызы

*Театралды-декорациялық өнер мамандығының 4 курс студенті
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Қазақстан, Астана қаласы
dhaberzan@gmail.com*

Сырбаева Алма Абильмажсинқызы

*Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Қазақстан, Астана қаласы
alma.syrbaeva@gmail.com*

ART Splash: Мәңгілік табалдырығы

Аннотация: «Мәңгілік табалдырығы» инсталляциясы А.А. Сырбаева жетекшілігімен студенттердің шығармашылық жұмыстарының «Art Splash» көрмесіне дайындалған, ол адамның эмоционалдық тәжірибесін, ішкі трансформация процестерін және уақыттың өтуімен байланысты

психологиялық жағдайын зерттейтін қазіргі заманғы көркем нысан ретінде қарастырылады. Жұмыс эмбрион позасында бейнеленген адам фигурасын, фактуралы беттер мен текстуралық материалдарды, марля мен жіптердің хаостық құрылымын, сондай-ақ үстінен жанған шамдарды біріктіре отырып, символикалық композициялық шешімдер арқылы адамның ішкі әлемін көрерменге жеткізеді. Эмбрион позасы адамның осалдық пен қорғаныс арасындағы нәзік күйін, қайта тууға дайындықты көрсетеді. Марля, фактуралы жіптер және тасқа ұқсас бет фигураның эмоционалды тарихын, уақыт ізін, өткен тәжірибенің салмағын бейнелейді. Жанған шамдар уақыттың ағымын, өміршеңдікті және қайта туу процесін білдіретін перформативті элемент ретінде қызмет атқарады. Жұмыс көрерменге тек визуалды әсер сыйлап қана қоймай, эмоционалды және философиялық тәжірибеге терең енуге мүмкіндік береді.

Түйін сөздер: Эмбрион позасы, эмоционалды қайта туу, заманауи скульптура, фактура, марля, шам, композиция, визуалды символизм, уақыт ағымы, психологиялық қабылдау, философиялық мән, арт-объект.

«Мәңгілік табалдырығы» инсталляцияның жобасы – эмоционалды күй мен жеке қайта түлеу кезеңін зерттейтін заманауи көркемдік объект. Жұмыс пластикалық форма, фактуралы бет, жарық драматургиясы және символикалық композиция элементтерін біріктіреді. Тақырыптың өзектілігі – қазіргі адамның эмоционалды жүктемелер мен ішкі өту кезеңдерімен үнемі кездесетінінде. Бұл жұмыста көрерменге адам өзімен бетпе-бет келген сәт көрсетіледі: өткен мен болашақ, есте сақтау мен жаңа кезеңнің арасындағы шекарада тұрған кез. Жобаның мақсаты – адамның ішкі қайта туу процесін бейнелейтін көркемдік образ жасау, оның осалдылығын күш ретінде көрсету. Жұмыстың міндеті – бұл күйді композиция, материалдар және символика арқылы жеткізу, сондай-ақ жарық пен форма арасындағы өзара әрекетті пайдалану. Концептуалды идея «Мәңгілік табалдырығы» атауы – «мәңгілік шекара» дегенді білдіреді және жұмыстың негізгі идеясын көрсетеді: адамның ішкі өзгеру шегінде тұрған сәті. Бұл күй физикалық кеңістікке қатысты емес – бұл эмоционалды шекара, адам өзімен бетпе-бет келгенде басынан өткізетін ішкі өткел. Жоба автордың жеке тәжірибесіне негізделген – өмірдің белгілі бір сәтінде уақыт тоқтап қалғандай болған кезең. Дегенмен, жеке тарих универсалды образға айналады: көрермен объектіден өз сезімдері мен қорқыныштарын, шегін және қайта туу сәттерін көре алады.

Жұмыстың негізгі элементі – эмбрион позасында жиналған адам фигурасы. Бұл поза терең символикалық мәнге ие: ол адамның бастауларға, нөлдік күйге оралуын көрсетеді. Мұндай күй адам эмоционалды тұрғыда ең қиын кезеңде болады. Эмбрион позасы бір мезетте осалдық пен ішкі жинақтылықты, қорғаныс күйі мен қайта тууға дайындықты білдіреді. Универсалды адам фигурасын таңдау (жынысына байланысты емес) жұмыстың мәнін кеңейтеді: ішкі өзгеріс кезіндегі күй – жалпыадамзаттық құбылыс. Бастапқыда бұл фигура әйелдік бейнемен көрсетуге бағытталған болатын, бірақ тақырыпты кеңейтіп, әр адамның қасиеті ретінде көрсетіледі – шынайылық, ауыртпалықты бастан

өткеріп, қайта өмірге оралу қабілеті. Жұмыстың әрбір элементі жеке мағынаға ие болып, бірге көпқабатты, терең символикалық метафораны қалыптастырады. Фигураның тастанған беті эмоционалды жабылу, өткен тәжірибенің ауыртпалығын және адамның ішкі салмағын бейнелейді.

Оны орап тұрған марля уақыттың ізін сақтап, өткенді еске түсіреді және фигураны табылған артефакттай етіп көрсетеді, өткен мен қазіргі уақыт арасындағы байланысты сездіреді. Ортаны орап тұрған фактуралы жіптер мазасыз ойларды, жараларды, тағдыр сызықтарын және адамның эмоционалды «іздерін» бейнелейді, олар фигураның ішкі тарихын көрерменге жеткізеді. Ал үстінен жанған шамдар – жұмыстың тірі демі, үміт пен рух символы, тасқа айналған фигураға қарсы тұратын энергияның көрінісі. Шамның оты уақыттың ағымын, қайта туу процесінің біртіндеп өтетінін білдіреді. Бұл перформанс секілді көрініп, фигура толық оянғанша ішкі жаңарудың, күштің және өміршендіктің баяу, кезең-кезеңімен жүзеге асатын процесін көрсетеді. От мен тас арасындағы контраст арқылы көрермен адамның ішкі шиеленісін, белгісіздік алдындағы қорқынышты, бірақ сонымен бірге қайта тууға деген үміт пен жаңа өмірге дайындықты сезеді.

Жобаның композициялық құрылымы фигураның орталықта орналасуына негізделген және кеңістікпен үйлесімді байланыста көрінеді. Эмбрион позасында орналасқан адам фигурасы композицияның басты визуалды осі ретінде қызмет етеді, ал үстінен жанған шамдар вертикальды доминанта ретінде композициялық баланс береді. Бұл контраст «ауыр төменгі бөлік» пен үстіңгі жағындағы «тірі от» арқылы кеңістікке динамика қосып, көрерменнің назарын негізгі образға шоғырландырады. Композицияның центровкасы объектінің біртұтас бейнесін қалыптастырып, көрерменге ішкі үйлесімділік пен эмоционалды тұрақтылық сезімін жеткізеді. Фигураның беткі текстурасы мен материалдық шешімі де композициялық шешімнің маңызды бөлігі болып табылады.

ПВХ мен пенопласт негізіндегі форма марлямен қапталған, бұл бетке рельефтік қасиет береді және фигураны тастан қашалғандай көрсетуге мүмкіндік береді. Марляның текстурасы фигураны уақыттың ізін сақтаған артефакт ретінде қабылдауға көмектеседі. Сонымен қатар, контраст фактуралары – «тасқа айналған» дененің қаттылығы мен үстіндегі шамның тегіс балку бетінің жұмсақтығы – композицияны көрнекі түрде толықтырады, заттық және визуалды байланыс береді. Жарық пен көлеңке жұмыстың драматургиясын айқындайтын негізгі құралдар болып табылады. Жанған шамдар нақты жарық көзі ретінде қызмет етіп, кеңістікте көлеңкелердің ойын туғызады. Бұл көлеңкелер фигураның рельефін айқындайды, текстуралық шешімдерді көрнекі етеді және жалпы композицияға ритуалды, медитативтік атмосфера береді.

Жарық пен көлеңкенің үйлесімі объектінің уақытқа қарсы тұрған символикалық мәнін күшейтіп, көрерменде эмоционалды терең әсер қалдырады. Композициялық идеяны материалдық формаға көшіру үдерісі бұл жұмыста тек техникалық әрекеттер жиынтығы емес, керісінше, автор сезімі мен пластикалық интуициясының тоғысқан күрделі шығармашылық лабораториясы болды. Адам бейнесін эмбрион позасында сомдау барысында қолданылған материалдар,

текстуралық шешімдер және өңдеу әдістері – барлығы да жұмыстың эмоционалдық өзегін күшейтетін құралдарға айналды.

Материалды таңдау мен оны өңдеу тәсілдері бейнелік мазмұнды толық ашуға бағытталды, себебі көркемдік тіл тек визуалды ғана емес, тактильдік деңгейде де қабылдануы тиіс. Фигураның конструктивтік негізі ретінде ПВХ мен пенопласттың алынуы кездейсоқ шешім емес. Бұл материалдар заманауи скульптуралық тәжірибеде жиі қолданылатын, салмақсыз, иілімді және форманы тез қабылдай алатын қасиеттерімен ерекшеленеді. ПВХ-ның құрылымдық тұрақтылығы фигураның жалпы анатомиялық қаңқасын анықтап, ал пенопласт оның көлемдік моделдеуіне мүмкіндік берді. Мұндай үйлесім нағыз тас немесе гипс секілді ауыр материалдардың орнына жеңіл, бірақ берік структура жасауға жағдай туғызды. Форманы өңдеу барысында эмбрион позасының пластикасы ұзақ зерттелді. Бұл позиция тек композициялық шешім емес, адамның уақытша әлсіздік кезеңіндегі ішкі күйін көрсететін психофизиологиялық символ болғандықтан, оның қимыл динамикасы, бұлшықеттердің бүктелуі, дене салмағының орталыққа шоғырлануы аса мұқият қарастырылды. Фигураның жинақталып, ішке қарай бағытталған қозғалысы жұмыстың концептуалдық өзегіндегі «ішке шегіну», «уақытша тоқтап қалу», «қорғаныс күйі» секілді идеяларды күшейтті.

Фигураның сыртқы өңделуі техникалық жағынан да, көркемдік жағынан да көпсатылы процесс болды. Алдымен ПВХ бетіне қағаз жапсыру әдісі қолданылды – қағаз бөлшектерін ПВА желімімен жапсыру арқылы рельефтің алғашқы қабаты жасалды. Бұл әдіс реставрациялық практикада кеңінен танымал себебі ол материалдың дем алуына мүмкіндік береді және келесі қабаттарды жақсы қабылдайды. Бірінші қабат толық кепкеннен кейін аэрозольді праймер қолданылды: ол қағаздың талшықтарын бекітіп, беткі қабатты тегістеп, бояудың адгезиясын арттырды. Праймер үстіне акрил және гуашь бояуларының қабаттары кезектесіп жағылды. Акрилдің суға төзімділігі мен пигменттің қанықтығын сақтау қасиеті, ал гуашьтың матовость пен жұмсақтық беру ерекшелігі бірігіп, тасқа ұқсайтын күрделі фактуралық эффект жасады.

Марлының қолданылуы жұмыстың қабылдану динамикасын мүлде өзгертіп жіберді. Марлы фигураны уақыт қойнауынан шыққан археологиялық табылым секілді көрсетіп қана қоймай, материалдың өзіне тән шынайы икемділігі арқылы фигураның бүктелген бөліктеріне нәзік рельеф қосып отырды. Марлының талшықтық құрылымы жарық түскенде жеңіл көлеңкелер ойынын туғызады – бұл визуалды тереңдік пен уақыт ізін берудің ең табиғи тәсілдерінің бірі.

Фигураның беткейіне жасалған әрбір қабат – уақыттың бір фазасы секілді. Әрбір қыртыс, жарық, тегіс емес аймақ – адамның ішкі әлемінің бір үзіндісі іспетті. Бұған қоса, патиная әдісі қолданылды: сұйылтылған қою түстер беткі жарықтарға енгізіліп, шынайы тозу әсерін берді.

Материалдарды біріктіріп, күрделі рельефті аймақтар жасауда “Master Клей” деп аталатын полимерлі әмбебап желім қолданылды. Ол марлының жабысып тұруын күшейтіп, форманың ұсақ бөлімдерін қатайтты. ПВА желімі де

өз рөлін атқарды – қағаздың алғашқы қабаттарын бекіту, жұқа рельефтік толтырулар жасау және акрил қабаттарының астарын нығайту үшін қолданылды.

Декоративті элементтердің ішіндегі ең маңыздылары – фактуралы жіптер. Олар композицияның төңірегіне хаостық, бірақ логикалық динамика енгізеді. Жіптердің әрқайсысы адам өміріндегі байланыстардың, эмоционалдық жаралардың немесе тағдыр иірімдерінің символдық көрінісі ретінде қабылданады. Композицияға кіріктірілген шамдар жұмыстың тек визуалды элементі емес, тірі, қозғалыстағы уақытты бейнелейтін перформативтік компонентке айналды. Шам жанып тұрған сәттің өзі шығарманың оқылу режимін өзгертеді: жарық пен көлеңке әр сәтте жаңаша пішін жасайды, ал оттың баяу еріп түсуі адамның уақытпен бірге өзгертін ішкі әлемін нақты уақыт режимінде көрсетеді.

Жұмыстың визуалды құрылымы көрерменге бірден байқалатын эстетикалық әсерден әлдеқайда тереңірек психологиялық тәжірибені жеткізеді. Эмбрион позасындағы фигураның жинақталған, ішке қарай қиғашталған формасы – адамның қорғаныс механизмі мен эмоционалды нәзіктігінің көрінісі, бірақ бұл тек пассивті статикалық бейне емес. Оның ішінде өмірлік тәжірибенің, өткен ауыртпалықтардың, ішкі түйсіктің шоғырланған энергиясы бар. Фигураны қоршап тұрған марля, фактуралы жіптер мен беткі қабаттың тасқа ұқсас текстурасы көрерменге адамның ішкі әлеміндегі күрделі эмоционалды өрнекті сездіруге мүмкіндік береді. Марля – уақыттың көрінетін ізі, жады қабаты мен өткен мен қазіргі арасындағы нәзік байланыс; әр талшық, әр бұрыш – адамның өткен тәжірибесін, ішкі қорқыныштарын және уақытқа тәуелді эмоциялық тербелістерін бейнелейді. Фактуралы жіптер – тағдыр сызықтары, ішкі жаралар мен эмоционалды байланыстардың символдық көрінісі. Бұл элементтерді қарау барысында көрермен өзін уақытқа, өмірлік тәжірибеге, адамның ішкі күрделі динамикасына терең енетіндей сезінеді.

Жанған шамдар жұмыстың эмоционалды және философиялық ядросы ретінде қызмет атқарады. Олар тек жарық көзі емес, уақыттың ағысын, адамның қайта туу процесін бейнелейтін символикалық құрал. Жарықтың нәзік тербелісі мен көлеңкенің ойыны әр сәтте композицияны жаңа қырынан көрсетеді, эмоционалды әсерін күшейтеді, көрерменді ойлануға, өзінің ішкі сезімдерін талдауға шақырады. Оттың баяу еріп түсуі – өмірдің, уақыттың және қайта туылудың біртіндеп жүзеге асатынын, адамның ішкі өзгерістерін баяу қабылдауы қажеттігін көрсетеді. Шамдар мен олардың жарығы композицияның ритмін қалыптастырады, көрерменге әр сәттегі эмоционалды күйді сезіндіреді.

Фигураның беткі қабатының тасқа ұқсас фактурасы өмірлік тәжірибенің ауыртпалығын, өткен кезеңдердің салмағын сездіреді. Бұл текстура адамның ішкі әлеміндегі тұрақтылық пен сынғыштық, қорқыныш пен үміт арасындағы нәзік баланс туралы хабар береді. Марля мен жіптердің үйлесімді хаостығы көрерменге эмоционалды резонанс тудырады, ішкі шиеленісті, қорғаныс механизмі мен ішкі энергияның қозғалысын нақты сездіреді. Мұндай визуалды-психологиялық шешімдер адамның эмоционалды және психологиялық қабылдауын тереңдетеді, шығарманың тек сыртқы көрінісімен шектелмеуін қамтамасыз етеді.

Жұмыстың психологиялық әсері оның барлық компоненттерінің біртұтас үйлесімінде көрінеді. Эмбрион позасы көрерменді қорғанысқа, ішкі ойға шомуға, уақытша тоқтауға және өзіндік рефлексияға шақырады. Марля – өткенді еске салатын, уақыттың ағымын бейнелейтін нәзік қабат; жіптер – адамның өміріндегі байланыстар мен жараларды символдайтын элементтер; фактура – физикалық және эмоционалды салмақтың визуалды бейнесі; шамдар – уақыт, энергия және қайта туу символы ретінде жұмыс істейді. Көрермен бұл композицияны тек эстетикалық объект ретінде қабылдамай, өзінің эмоционалды және психологиялық тәжірибесімен салыстырады, ішкі сезімдерін, ойларын, өмірлік тәжірибесін бағалайды.

Символизмнің тереңдігі әрбір элемент арқылы көрінеді: фигураның жинақталған формасы адамның қорғаныс күйін, ішкі тыныштық пен қорқыныш арасындағы нәзік тепе-теңдікті, өзіндік қайта құрылу процесін білдіреді; марля – уақыттың көрінетін ізі, естеліктер мен сезімдердің қабаты; жіптер – тағдыр мен ішкі жаралардың көркемдік бейнесі; тасқа ұқсас текстура – өмірлік тәжірибенің ауыртпалығын, өткен қиындықтарды бейнелейді; шамдар – өмірлік энергияның сақталуы, қайта туу үдерісінің біртіндеп жүруі, уақыттың ағыуы мен психологиялық тұрақтылықтың символы.

Көрермен жұмысты қабылдаған кезде өз сезімдері мен ойларын фигураның эмоционалды коды арқылы интерпретациялайды. Фигураны қарау барысында көрермен өз тәжірибесімен байланысып, қорқыныш пен үміттің қатар жүруін, ішкі шиеленіс пен тыныштықтың үйлесімін сезінеді. Жарық пен көлеңке, рельеф пен текстура арасындағы нәзік байланыс адамның психикалық жағдайын оқуға мүмкіндік береді, ал композицияның барлық элементтері біртұтас эмоционалды және философиялық тәжірибеге айналады.

Бұл жұмыс көрерменді тек сыртқы бейнені қабылдауға емес, ішкі сезімдерін талдауға, философиялық ойлануға, адамның өмірлік циклін, қайта туу процесін және уақыттың ағымын терең түсінуге шақырады. Әр деталь, әр материал, әр жарық пен көлеңке – адамның ішкі әлемінің көпқабатты құрылымын білдіретін, психологиялық, философиялық және көркемдік мәнге ие элементтер ретінде қызмет атқарады. Жұмыстың композициялық, психологиялық және көркемдік тұтастығы көрерменді эмоционалды, интеллектуалды және эстетикалық деңгейде толық тартады, адамның ішкі сезімін, ойлау процесін және эстетикалық қабылдауын тереңдетеді.

Жұмыстың жүзеге асуы шығармашылық иеге өзінің ішкі сезімдерін, ойларын, эмоционалды және философиялық тәжірибесін визуалды тіл арқылы білдіру мүмкіндігін толық ашты. Эмбрион позасында бейнеленген фигураның жинақтылығы мен қоршалған құрылымдары – адамның ішкі әлеміндегі нәзік, көпқабатты психологиялық процесстерді бейнелейді. Бұл форма тек визуалды қабылдауға арналған объект емес, сонымен бірге уақыт пен эмоцияның өзара байланысын көрсететін символдық жүйе ретінде қызмет етеді. Фигураны қоршап тұрған марля, фактуралы жіптер және тасқа ұқсас беткі қабат адамның ішкі сезімдерінің, өткен тәжірибесінің және өмірлік өткелдердің көркемдік коды ретінде көрерменге оқылады. Марля қабаты – уақыттың ізін, өткен мен қазіргі арасындағы нәзік байланысты, естеліктер мен эмоциялардың қабаттасуын

білдіреді. Фактуралы жіптер – тағдыр сызықтары мен ішкі жараларды бейнелеп, адамның эмоционалды өрнегін визуалды тілге аударған символдар болып табылады.

Шамдар композициялық және философиялық мәнге ие, олар тек жарық көзі ретінде қызмет атқармай, уақыттың үздіксіз ағымын, адамның қайта туу процесін және өмірдің біртіндеп жаңаруын бейнелейді. Жарықтың нәзік тербелісі, көлеңкенің жұмсақ ауысуы және оттың баяу өзгеруі көрерменді эмоциялық резонансқа жетелейді, олардың ойларын, сезімдерін және ішкі динамикаларын белсенді түрде қозғайды. Шамдар арқылы берілген уақыт пен энергия символизмі көрерменге өмірдің үздіксіздігі, адамның эмоционалды тұрақтылығы мен ішкі жаңаруы туралы терең түсінік береді.

Фигураның тасқа ұқсас текстурасы өткен тәжірибенің ауыртпалығын, өмірлік сынақтар мен қиындықтарды бейнелейді, ал марля мен жіптердің үйлесімді хаостығы көрерменде эмоционалды шиеленіс, қорғаныш күйі және ішкі энергияның қозғалысын сездіреді. Бұл көркемдік шешімдер адамның психологиялық қабылдауын тереңдетеді, эмоциялық толқындарды оятады, көрерменді тек сыртқы формаға қарап қана қоймай, өзінің ішкі сезімдері мен ойларын қайта қарауға итермелейді.

Жұмыс жасаушы тұлға осы туынды арқылы өз сезімдері мен ойларын зерттеудің, философиялық және эстетикалық тұрғыдан жүйеленген көркемдік тәжірибеге айналдырудың жолын тапты. Фигураны қалыптастыру, фактураны жасау, композициялық шешімдерді үйлестіру – барлығы адамның ішкі әлемін визуалды тілге аудару процесі, бұл процесс әрбір шығармашылық шешімнің психологиялық және философиялық мәнін анық көрсетеді.

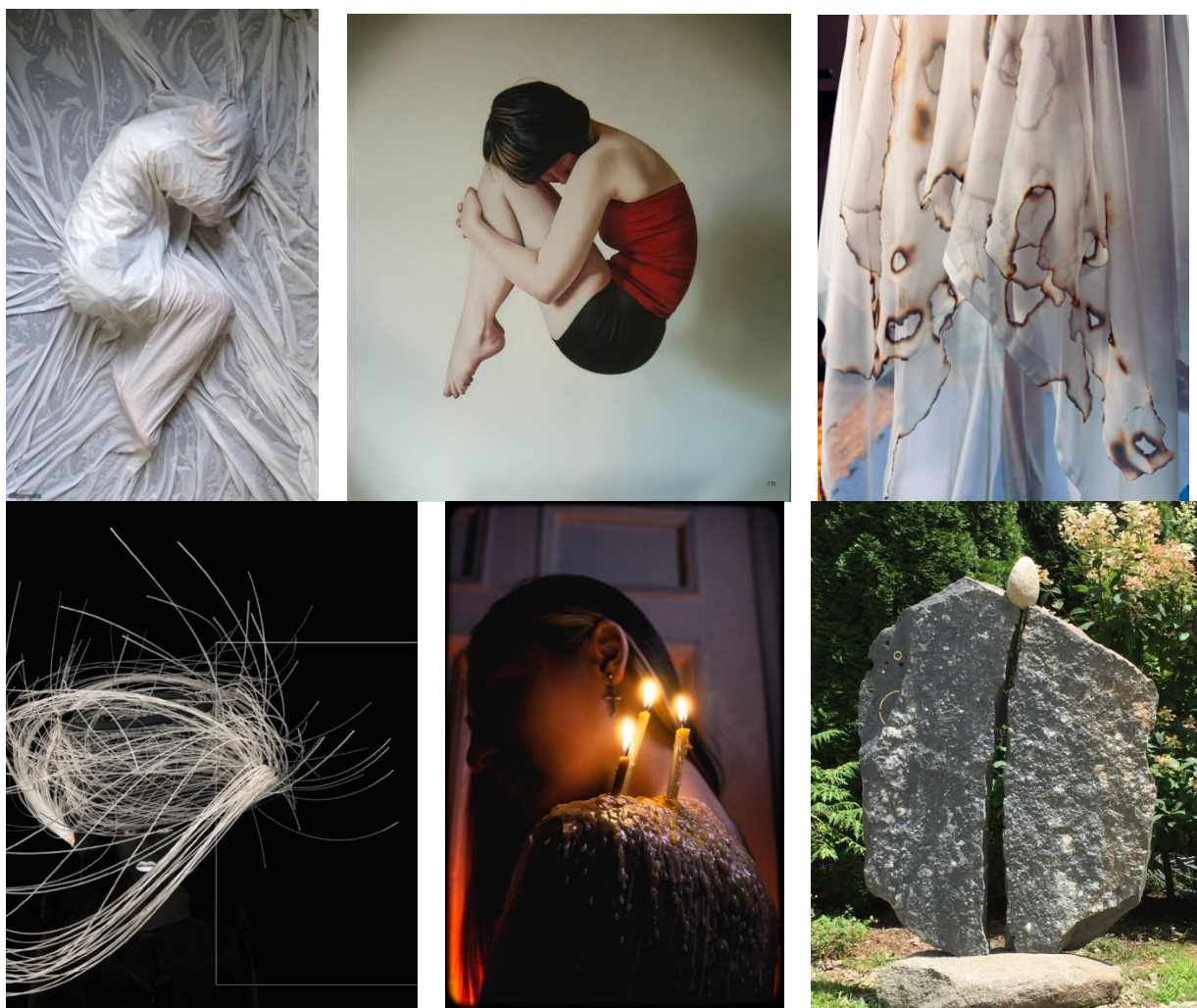
Жобаның заманауи арт кеңістігіндегі маңызы көрерменге көпқабатты символизмді, эмоционалды тереңдікті және композициялық үйлесімділікті сезіндіруде жатыр. Фигура мен текстура, жарық пен көлеңке арасындағы нәзік байланыс адам психикасын, эмоциялық динамиканы оқуға мүмкіндік береді, бұл өз кезегінде өнердің философиялық және әлеуметтік аспектілерін күшейтеді. Жұмыс көрерменді эмоционалды резонансқа жетелеп, ойлануға, өзіндік ішкі тәжірибесін түсінуге, өмірлік цикл мен қайта туу процесінің күрделі табиғатын сезінуге мүмкіндік береді.

Жұмыс жасаушының тәжірибесі осы туынды арқылы өзінің шығармашылық ойларын, эмоционалды күйін, философиялық түсінігін визуалды тілге айналдырып, кең аудиториямен бөлісуге жол ашты. Әрбір деталь, әрбір материал, әрбір жарық пен көлеңке адамның ішкі әлемінің көпқабатты құрылымын білдіретін символдық құралға айналды. Жұмыстың композициялық, психологиялық және философиялық тұтастығы көрермен мен туынды жасаушы арасындағы диалогты қалыптастырады, адамның ішкі сезімдерін, ойлау процесін және эстетикалық қабылдауын тереңдетеді.

Осы тұрғыдан алғанда, туынды – тек визуалды көрініс емес, философиялық, психологиялық және эстетикалық мәнге ие кешенді арт тәжірибесі. Ол көрерменді тек сыртқы бейнені қабылдауға емес, өз сезімдерін, ойларын және өмірлік тәжірибесін талдауға, эмоционалды және философиялық деңгейде өзіндік интерпретация жасауға шақырады. Жұмыстың символизм,

композиция, фактура және жарық элементтері адамның ішкі әлемінің күрделі құрылымын оқуға, уақыт, өмір және қайта туу концепциясын терең түсінуге мүмкіндік береді.

Бұл туынды шығармашылық ізденістің, эмоционалды зерттеудің, философиялық ойдың және көркемдік шеберліктің біртұтас нәтижесі ретінде өз маңыздылығын сақтайды. Оның эстетикалық, психологиялық және философиялық әсері көрерменге жан-жақты тәжірибе сыйлайды, шығармашылық ойды, ішкі сезімді және эстетикалық қабылдауды біртұтас жүйеде зерттеуге мүмкіндік береді.



Сурет 1. Ізденістер:



Сурет 2. Инсталляция «Мәңгілік табалдырығы»

Қуандықов Нұрдәулет

«Дәстүрлі музыка өнері» мамандығы бойынша

2–ші курс магистранты

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Астана, Қазақстан

Қазанғап – Кәдірәлі – Жұмабай күйшілер тізбегі негізінде ұстаз-шәкірт жүйесі

Аннотация: Ұстаз–шәкірт жүйесі адамзат өркениетінің барлық кезеңдерінде білім мен өнерді берудің негізгі формасы ретінде қалыптасқан. Әлем халықтарының мәдениетінде бұл үлгі тек кәсіби оқыту құрылымы ғана емес, сонымен бірге рухани бағдар, адам тәрбиесінің кешенді моделі ретінде қарастырылады. Педагогикалық сабақтастықтың мәдени типологиясын зерттеу – өнердің, соның ішінде күйшілік дәстүрдің дамуын түсінудің маңызды әдісі. Себебі кез келген ұлттық музыкалық мектеп белгілі бір ұстаздық жолдың жалғасы ретінде өмір сүреді, ал сол жүйе әлемдік мәдени тәжірибемен үндесіп жатады. Қазақ мәдениетінде де бұл жүйе ерте заманнан бастау алып, күні бүгінге дейін жалғасын тауып келеді. Кез-келген өнер атадан балаға, ұстаздан шәкіртке көзбе-көз не есту арқылы жетіп осы ізбен жалғасып отырған. Әсіресе күй өнерінің қазақ мәдениетінде алатын орны ерекше. Бұл үрдіспен күй үйрену және үйрету XX ғасырдың ортасында қазақ кәсіби музыкасының дамуымен ақсаңдап қалғаны белгілі. Бірақ қазіргі көптеген күйші–зерттеушілердің айтатын әңгімелерінің біразы осы жүйені қайта жаңғырту болып табылады. Сонымен қоса бұл жүйенің аса назар аударатын тұсы - ұстазға шәкірт болу жолы. Әлемдік діндердің көбінде бұл ұстаным дәстүрге айналып, діннің бұлтартпас қағидасына айналған. Сол ізбен жүру арқылы, барлық ережелеріне жүгіне отыра шәкірт өзіне ұстаз тауып, сол ілімнің барлық қыр-сырын үйрену

жолында аянбайды. Ал осы діни ұстанымдар қазақтың күйшілік дәстүрінде айқын көрініс табады. Әрине бұлар екі түрлі жолдар болғанымен, негізгі идеясы мен ұстазға шәкірт болу шарты өте ұқсас. Күйшіден күй үйреніп шәкірт болумен қатар дәруіштерден діни ілім үйреніп сопылыққа жақындау жолдары мақаланың негізгі арқауына айналды. Сонымен қоса қазақ күй өнеріндегі Қазанғап мектебі де – дәстүрлі педагогикалық сабақтастықтың жарқын бейнесі. Оның қалыптасуы, күйлердің таралуы, орындаушылық мәнердің ұрпақтан-ұрпаққа берілуі – әлемдік ұстаз-шәкірт институтының жалпы заңдылықтарына сәйкес келеді. Сондықтан алдымен халықаралық тәжірибедегі педагогикалық жүйелерді талдап, содан кейін Қазанғаптық күй мектебін сол кең контексте қарастыру өзекті.

Түйін сөздер: Күй, ұстаз-шәкірт, Қазанғап, дәстүр, тәрбие.

Қазақ күй өнерінің тыңғылықты кәсіби зерттелуі ХХ ортасында алғашқы музыкалық ЖОО ашылуымен, алғашқы күй мамандарының тырнақалды шәкірттерінің оқу тәмамдап, кейін сол оқытушылардың орнына ұстаздық қызметті жалғастыруы арқылы бүгінге дейін ауыз толтырып айтарлықтай күйші-домбырашылар шығып жатыр. Бүгінгі күй үйрену мен үйрету жүйесінің стандартталуында екіжақты көзқарас жатыр. Өткен ғасырда Кеңестік оқыту стандартының әсерінен дағдыланған жүйенің қазақтың күй үйрету дәстүріне мүлде келмейтінін алға тартатын кері көзқарас. Оң көзқарас – жалпыға бірдей білім берудегі бұл дағды үйренушіні тез әрі оңай қалыпқа түсіріп, кәсіби маман даярлау үшін жасалатын әрекет. Бірақ осы екінші көзқарас – қазақ күйіне ғана келгенде нәтижесі ақсандап тұрғаны бар. Оған мысал ретінде байырғы ата-баба жолымен келе жатқан қолдан-қолға берілетін күй үйрету дәстүрі мен сол үйретуші ұстазға «шәкірт» болу үрдісінің бірнеше жолын әлемдік контекстер мысалында қарастырамыз. Сонымен қоса Қазанғап-Кәдірәлі-Жұмабай күйшілер тізбегіндегі ұстаз-шәкірт жүйесінің көрінісін сипаттаймыз.

Алғашында ұстазға шәкірт болу да оңай болмаған. Қазіргідей ұстаздың алдына бара салып, бірден оның оқушысы болып кету бұрынғыда мүлде болмаған. Шәкірт болу үшін сол ұстаздың көңілін тауып, айтқандарын бұлжытпай істеп, біраз уақыт өткесін оның келісімін алған сәттен бастап қана шәкірті атанасыз.

Әрине, әлемде көптеген ілімдер шеңберінде де бұл ұстаз-шәкірт жүйесі қарастырылған. Антикалық дәуірде Грекиядағы Пифагор, Аристофан, Аристотель мектептері оқу мен өнердегі сабақтастықтың өзіндік моделін ұсынды. Музыкалық мектептерде шәкірттер ұстаздың репертуарын, орындау мәнерін және философиялық түсінігін толық меңгеруге тиіс болған. Бұл жүйе кейінгі еуропалық музыка мәдениетіне негіз болып қалды [1].

Батыс Азия, Иран, Түркі әлемінің өнер педагогикасы шеберлік пен рухани тәрбие ұғымдарын біріктірген. Бұл мектептерде өнер «жан ілімімен» қатар жүрген. Музыкалық шеберлік тек техникалық қабілет емес, ұстаздың ішкі дүниесін, дүниетанымын, мінезін қабылдаумен өлшенген. Бұл дәстүр кейін қазақ, өзбек, қырғыз және басқа түркі халықтарының музыка мұрасында көрініс тапты. Ертеректе мұсылман әлеміне кеңінен тараған *Сопылық ілімде* (тасаууф)

[2] бұл жүйе анық көрінеді. Әлемде адамның жан–дүниесін зерттейтін жалғыз ғана ілім – осы Сопылық ілім немесе Хақ, Ар, Хал ілімі деп те аталады. Сопылық ілім (суфизм)–рухани тазару, өзін-өзі тану, Аллаға жақындау жолын мақсат ететін мистикалық бағыт. Кез-келген адам дәруіш¹ болғысы келіп ниет етсе, бірден ұстазбен жолыға алмайды екен. Алдымен шаруашылық жұмыстарымен айналысасың, үш жыл қара жұмысқа салынады, мал бағады, отын шабады, темір соғады, бір сөзбен жұмысқа аямай салынады. Ондағы мақсат – еңбекке баулып, сабырыңды сынау.

Сопылардың әңгімелерін тыңдап, сұхбатына қатысып, небір маржан хикаяларға қанығады, көкірегі толады. Біздегі үлкен қариялардың әңгімелері іспеттес нәрсе. Сондықтан да бұл ілімде ұстазға шәкірт болудың өзі оңай емес және кез-келген адам шәкірт бола алмайтындығын көрсетеді.

Бұндай мысалдар арқылы мақсат дінді не басқа ілімді насихаттау емес, соның ішіндегі кейбір ұқсас нышандар арқылы күй өнерінің ғана емес көптеген саланың да негізгі тірегі мен өзегі екенін салыстырмалы түрде атап көрсету.

Қазақ күйшілерінің қай-қайсысын алып қарасақ та, өздерінің күй мұрасын ізбасарлары күй мәтінін қолдан-қолға, аңызын ауыздан-ауызға естіп, көріп алып қалған, кейінгілерге осы қағидамен жеткізген. Оның ішінде Қазанғап мектебін жоғарыда айтылған әлемдік ілімдер мен дәстүрлердің контекстінде ұштастырамыз. Олар Қазанғап Кәдірәлі Жұмабай күйшілер тізбегі. Бізге керегі бұл күйшілердің тағылымындағы ұстаз-шәкірт жүйесіндегі тәжірибесі.

Қазанғаптың төл шәкірті, қасында ұзақ уақыт жүрген Кәдірәлі Ержанов екені белгілі [3]. Бізге қызығы, оның Қазанғапқа қалай шәкірт болғандығы немесе керісінше, Қазанғап оны қалай шәкірт қылды. Кәдірәлі жиырмаға келгенінде Қазанғаппен кездесіп шәкірт болуға талпынады. Қазанғаптың ол кезде біраз түйесі болған екен. Сол түйелерді Кәдірәлі біраз уақыт бағады. Қазанғаптың соңында қайда барса сонда бірге барып, тартқан күйлерін жадында тоқи береді. Шәкіртін Қазанғап шындау мақсатында көрші ауылдардағы жиын – тойларға ерітіп, күй сайысқа қосатын. Қазанғап есейген шағында қолтығынан демеп, бар қызметін жасайды, сонда Қазанғап оған батасын беріп, күйлерінің бәрін түгелімен Кәдірәліге табыстап кеткен. Күйшіге шәкірт атанудың жолы осындай болса керек.

Ендігі тізбектің жалғасы Жұмабай Жансүгіров. Қазанғап күй мектебінің жалғасы, қазірде көзі тірі тоқсаннан асқан қария осы мектептің бірден – бір ірі өкілі саналады. Тоғыз жас шамасында Ақтөбе облысы Шалқар қаласында Кәдірәлінің үйінің қасына көшіп келеді. Өзінің домбыраға әуестігі бар Жұмабай ауылдағы күйші қарттардың маңын торауылдап жүретін. Кәдірәлі ол кезде өзінде де оншақты түйесі болған шағы еді. Сол түйесін бағуға кішкентай Жұмабайды қасына алады. Алғашында күй үйрету туралы мүлде әңгіме болмайды, тек түйені ауыл сыртына айдап алып кетіп, алып келіп жүрді. Соған рахметі ретінде Кәдірәлі оған нан-шайын беріп жүреді. Бірақ баланың көңілі тек домбырада болады. Кешке қарай дастархан басында ауыл шалдары жиналып әңгіме айтып, күй тартады екен.

Сол күйлерді жәй ғана *есту* арқылы жадына құйып, келесі күні Кәдірәліге тартып беретін көрінеді. Содан бастап Жұмабайдың бойынан домбыраға

қабілетін байқаған Кәдірәлі оны шәкірт етеді. Әрине сол *шәкірт* атын алу үшін қанша уақыт малшы болады, қызмет етеді, жем суын, шөбін жинап, ұстазы қайда барса да жанынан бір елі де ажырамайды. Айта кетерлік жайт, Жұмабайдың асқан құймақұлақ болуы. Бір естіген күйді қаз қалпында қайта орындауы сол заманның күйшілеріні тән қасиет.

Қазіргі заманда Жұмабай сынды адамдардағы қабілетті *абсолютты есту* дейді. Өте сирек кездесетін құбылыс. Негізінен адамда туа бітті қабілет деген болады, жас кезде бала әр нәрсеге қызыққыш болып, кейін бірте-бірте сейіліп, нақты бір іске ыңғайлана бастайды. Жұмабайда домбыраға деген талабы өзінің туғаннан берілген талантымен ұштасты. Әкесі баласының дарынын байқап, оған немқұрайлы қарамай, сұраған домбырасын ауылдағы ұстаға айтып, жасатып берді. Сол домбырасын ары-бері сүйреп машықтана берді. Сол жолда өзіне ұстаз іздеп, Шалқарда аты шыққан Кәдірәліге жүгінеді. Жоғарыда айтып өткендей, ұстазға бірден шәкірт болмайды, Кәдірәлі Жұмабайдың бойындағы қасиетін талабымен ұштастыра біліп, еңбегіне оған күй үйретеді. Бұл тәрбие түрі оған өзінің ұстазы Қазанғаптан келген. Яғни дәстүрді сақтап, сол жолмен берілетін тәрбие мен өнер Қазанғап мектебінің басты қағидасы саналады.

Жұмабайдың тартатын күйлерінің бәрі Қазанғаптың күйлері, арасында кейіннен бір-екі күйшілердің күйлерін қосып тартқаны бар. Шалқар өңірінің басқа күйшілерін алсаңыз да осы репертуар. Алғаш Кәдірәліден күй үйреніп жүргенінде өз аузынан естіген бір әңгімесінде: «*Кәдірәлі Қазанғап күйлерін үйретуде аса талапшыл, қаталдау болды*» дейді. Күйді бұзып тартуға болмайды.

Күйшілердің екі типі болады, бірі ата-баба қалай тартты, соны алып қаз қалпында тартады, екіншісі интерпретатор күйшілер өзіндік күйге бояу қосып, түрлендіріп, өз машығына салып тартады, содан күйдің көп нұсқалары шығады.

Бұл тізбекте Кәдірәлі Жұмабайға Қазанғаптан қалай алды, солай берді, ал Жұмабай оны аса түрлендірмей, барынша еш қоспасыз тартуға тырысты. Бірақ осыдан, жасы ұлғайып, ақылы толысып, кемелденіп, күй бойына сіңіп дарыған кезде ғана өзінің сезімімен, көңіл-күйінің алуандылығына байланысты өзгертін тарту түрі шығады. Дәстүрлі әдісте қазіргі музыкалық терминдер әрине жоқ. Қазіргі домбырадағы «форшлаг», «лига», «сүйретпе» секілділерді мүлде білмейді, бірақ тартыстарында бұлар анық байқалады. Әлбетте бұл терминдер кейіннен музыка зерттеушілері арқылы пайда болса да, баяғының күйшілері көп аса жақтыра бермейді. Бұл жерде жаңашылдыққа қарсы деген де сөз емес.

Жұмабайдың белгілі шәкірттерінің бірі Қожагелді Аманов болған. Шалқар қаласында өмір сүрген қойшы-домбырашы. Тек Қазанғаптың ғана күйлерін нақышына келтіріп тартатын күйшілердің бірі болған. Ең алғашқы Республикалық Қазанғап конкурсында 1994 жылы Бас жүлде алған дәулескер күйші. Сол кісінің айтуы бойынша: «Күй адамның мінезін, ойын, жүріс-тұрысын береді» дейді. Расымен де, тартушының мінезін күй тартысына қарап болжауға болады. Бірге тұрған Ерғали деген жігіт кешқұрым жорғасына мініп ауыл шетінен келе жатқанын көрген Қожагелді – Оо, жорға деген осындай болады екен ғой, деп тамсанады. Егер аттың, жорғаның не екенін білмесең Қазанғаптың «Торы жорғаның бөгелек қағуын» тарта алмайсың. Ал сол жорғаның үстіне отырып мініп көрсең, жүріп келе жатқан адамның қандай күйде екенін сезінсең,

күйің де нағыз бабында шығады. Жорғаны көрмесең, сенен ол күй қайтып шығады дейді. Бұл Қожагелдінің сөзін жеткізуші шәкірті Р.Сейтов.

Жұмабай күйші де осы талаптарды барынша сақтап, дәстүр ізімен, ұстазынан алған тәлім-тәрбиені мейілінше сақтай білді. Бұндай күйге және ұстазға деген адалдық қасиеті ең бірінші санадан, екінші сыйластықтан. Ол кісінің кісіге деген сыйластығын өзімен кездескенде куә болдым. *Алыстан алты жасар бала келсе, алтыстағы қарт тұрып сәлем берер* дегендей Жұмабай ақсақал мені өзінің тоқсан беске келген жасына қарамастан орнынан тұрып қарсы алды, бетпе-бет тұрып қолымды алып, жөнімді сұрады. Одан кейін шәй беріп, келген мақсатым мен жоспарымды сұрап қанық болды. Кейін өз бөлмесіне барып жерге жайғасты да тыңда деп әңгімені баяндай бастады. Дайындап келген сұрақтарымды сұрап та үлгермедім, алдын ала жауабымды атамыздың әдемі әңгімесінен естіп, таңырқап қалдым. Кейін орнынан тік тұрып, қолыңды жай деп батасын беріп шығарып салды. Міне, Қазанғап дәстүрінің бүгінгі көрінісі.

Т.Әсемқұловтың «Күй өнерінің болашағы» атты мақаласында *«Өнердің алды күй шерту, немесе ән салу емес, кісі сыйлай білу екенін ұғындырған күні сіз тәрбиеуші ретінде үлкен жетістікке жеттіңіз»* деген сөзі бар. [4] Сөз етіп отырған Қазанғап күйші Кәдірәліге өнер мен өнегені үйіп-төгіп бергені байқалады. Ұстаз болу тек күй үйретумен шектелмейді, оның үстіне бұрынғы дәстүрлі жүйенің өркендеген заманында. Кәдірәлі Қазанғаптың малын қиналып баққан жоқ, керісінше өзінің таза ниетімен, ұстазға зор сыйластық – құрметі мен ілтипатының асқақ болуынан осындай қадамға барып отыр. Екі түрлі ұғым бар, біреуі ұстаз, екіншісі дәріс беруші. Екеуін шатастырмау керек, ұстаз феномені бөлек әлем, бәсі жоғары. Қазақта күй немесе ән өнері халық тәрбиесінің мызғымас бір бөлшегі ретінде болды. Кейіннен ғана бұл өнерлер белгілі бір мамандыққа айналды.

Әдебиеттер тізімі

1. Әсемқұлов Т. Күй өнерінің болашағы : мақала. – 1998.
2. Қасымқан Қ. Иман. Ислам. Ихсан. Зерттеулер. – Алматы: «Самға» баспасы, 2022. – 132 б.
3. Райымбергенов А., Аманова С. Қазанғап. Күйлер. – Алматы, 2022.
4. Риквин И. Б. Өнердің ықшам тарихы. Антик өнері. – Алматы, 1988.



*Өнертану ғылымының заманауи әдіснамасы
мен үрдістері*

*Современные тенденции и методология
искусствоведения*

*Current trends and methodology
Art history*



Кулапина Ольга Ивановна
Профессор, доктор искусствоведения, к.ф.н.
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
Россия, Саратов
kulapin@rambler.ru

Основные положения авторской программы по курсу «Методология музыковедческого исследования»

Аннотация: Методологическое направление в музыкознании составляет одну из наиболее сложных научных отраслей, с реализацией которой студенты-музыковеды непосредственно знакомятся на старших курсах вузовского обучения. В статье раскрываются основные векторы учебной программы дисциплины, содержание которой является итогом полувекового труда автора. Методология, получившая в данном случае философское обоснование, рассматривается как метамузыкознание, или музыкальное науковедение (термин В.В. Медушевского). В узком смысле слова – это системная организация знаний о музыкальной науке, обладающая своим методологическим аппаратом с его категориями, принципами, приёмами, средствами исследования, а в широком – процесс самопознания (осмысления) музыкальной науки. В любом случае такое толкование не противоречит общепринятой дефиниции, согласно которой музыковедение – развитая, сложная, целостная система гуманитарных, социальных знаний о музыкальном искусстве в его конкретных проявлениях. В соответствии с установленной целью и задачам курса в статье рассматривается содержание методологической дисциплины. Освоение её основ позволит повысить компетентность будущих специалистов к разным видам деятельности в сфере музыкальной науки, искусства и культуры.

Ключевые слова: методология, музыкознание, программа дисциплины, студенты старших курсов, подготовка диплома, музыковедческое исследование.

Методологическая дисциплина предназначена для изучения музыковедами старших курсов музыкальных вузов России.

Цель курса – подготовить будущих специалистов к научно-исследовательской, аналитической и критической деятельности в области музыкального искусства и культуры.

Поставленной цели отвечают задачи курса. Среди них – формирование навыков профессиональной работы будущего музыковеда-исследователя в области музыкознания (ориентация в актуальных проблемах современной науки и музыкальной практики, создание собственных творческих проектов в области музыкальной науки и культуры), самостоятельное владение новейшей информацией с последующим внедрением её результатов, творческое применение методов гуманитарного знания, умение работать с научной литературой широкого профиля.

Научные истоки изучаемого курса заложены, с одной стороны, в синтезе с рядом музыковедческих предметов (Введение в специальность, История музыки, Музыкально-теоретические системы), а с другой – в пересечении с философией, литературоведением, смежными науками.

Не останавливаясь на структуре и обязательных пунктах учебной программы, прежде всего перечне формируемых компетенций и планируемой отчётности, заострим внимание на главном – *содержании* дисциплины, проходимой в традиционных формах обучения: на лекционных, семинарских занятиях и т. н. практикумах [10].

Открывает первый год обучения (VII–VIII семестры) *Введение* в методологию музыкознания, что включает знакомство студентов с предметом, целью, задачами и учебной литературой курса¹.

Вводный характер носит и начальная лекция, кратко описывающая историко-теоретический аспект методологического учения в плане соотношения *философии – методологии – науки*. В ней педагог контурно раскрывает философские проблемы общенаучной методологии (например, роль практики и опыта, функции субъекта и объекта, принципы и методы научного познания, эмпирия и теория, преемственность). При этом предполагается параллельное проведение семинаров, направленных на знакомство с материалами книги А.М. и Д. А. Новиковых «Методология» [17] и с разделами некоторых учебников по философии, обладающих чёткой разработкой положений общенаучной методологии.

Центральная тема методологического курса – «Музыкознание как наука» – имеет науковедческий уклон. В рамки изучения таковой, наряду с дефиницией, входят её объекты, предметы, особенности, в т. ч. соотношение в музыковедении художественного и научного начала (по Е.В. Назайкинскому [15]), определение и характеристика терминов синонимического свойства (музыкальная наука, музыкознание, музыковедение, музыкология), а также понятий методологии музыкальной науки, метамузыкознания, музыкального науковедения. Здесь же рассматривается структура музыкальной науки, её ведущие отрасли и направления, а также принципы их организации, объекты и предметы, цели и задачи, проблематика.

На семинаре анализируется музыковедческая деятельность, её разновидности и специфика, дисциплины, которые она охватывает. Последующие лекции посвящены: методологическому подходу к изучению музыковедческих проблем, уровням метанаучного исследования, разновидностям и векторам методологического учения, методологическому аппарату музыкальной науки и определению методологической сути, объектам, предметам познания, насущным проблемам, а также функциям методологии музыкальной науки. Ознакомление с музыковедческими работами методологической направленности выносится на семинар.

¹ В связи с большим объёмом литературных источников, достигающим до 300 наименований, педагог отправляет студентам список через интернет-ресурсы.

Дальнейший семинар предваряет лекция «Анализ музыковедения как развивающейся системы (в контексте концепции Б.М. Кедрова)» [4], что перетекает в усвоение студентами тематического материала о закономерностях в развитии музыкальной науки как системы, об исторической эволюции музыковедческого знания по пути преемственности, о перспективах методологического направления в музыковедении. Завершается освоение темы лекцией обобщающего характера «Проблема прогнозирования и управления в системе музыкальной культуры, искусства и науки».

Итоговым на 4-м курсе становится семинар по монографии Г.Р. Консона «Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства)» [5].

Второй год обучения (IX–X семестры) полностью отдан методологии музыковедческого исследования.

Крупный семинар по изучению методологического аппарата музыкологии посвящён исследованию Н.С. Гуляницкой «Методы музыкальной науки» [3].

Вопросы терминологии, лексики, техники оформления музыковедческого исследования рассматриваются как на лекционных, так и семинарских занятиях. Анализ понятийного аппарата музыковедения включает работы М.Г. Арановского, Т.С. Бершадской, О.И. Кулапиной, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, Т.В. Чередниченко, В.Н. Холоповой [1; 2; 11; 14; 16; 18; 19].

Темы, относящиеся к жанрам музыковедческих работ, их разновидностям, проблематике, целям и задачам, вопросам структурирования музыковедческого знания, включены в семинарские занятия, наряду с лекционными.

На одной из важнейших лекций педагог знакомит студентов со своей авторской разработкой на тему «Критерий методологической ценности музыковедческой теории» [7]², последующее закрепление которой происходит на семинаре, посвящённом методологическому анализу музыковедческих трудов теоретического и исторического музыковедения.

Кругозор студентов заметно расширяет изучение работ по проблемам этномузыкологии, музыкальной критики, социологии, образования, психологии, эстетики, журналистики, менеджмента. Весьма ёмкий многочасовой семинар плавно перетекает в двухчасовой, где происходит знакомство с книгой У. Эко «Как написать дипломную работу» [20].

Вектор завершающей лекции и семинара направлен на анализ вводных частей монографий, диссертаций и авторефератов по музыковедению.

В конце обучения семинары сменяет фактически индивидуальная форма работы – практикум по методологическим подразделам дипломных рефератов студентов-музыковедов в курсах специальности (ВКР), а также профессиональной и педагогической подготовке (ППП) [10; 13].

Таким образом, авторская программа охватывает основные направления методологического учения в музыковедении [9]. Разработанный методологический курс представлен достаточно полно и ёмко, его содержание

² Следует отметить возможность использования данной разработки в качестве модели при составлении аннотаций на любые жанры музыковедческих работ.

имеет обоснованные положения и логично выстроенную форму. В нём отражены общенаучный и специально-научный уровни познания, задействованы основные методологические объекты (музыкознание как наука и его методологический аппарат, музыковедческая деятельность и теория), раскрыты функции (аналитическая, аксиологическая, управленческая и прогностическая). Практикумы помогут дипломникам в написании ВКР на завершающем этапе учебного процесса, когда главным становится *осмысление* результатов работы [8, 19]. Изучение данной дисциплины ведёт к созданию органичной концепции, способствующей развитию научного интереса студентов-музыковедов к такому роду исследований [6; 12].

Список литературы

1. Арановский М.Г. Вопросы терминологии, или О пользе быть наивным // Арановский М.Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н.А. Рыжкова. М.: ГИИ, 2012. С. 64–70.
2. Бершадская Т.С. О понятиях, терминах, определениях современной теории музыки // Критика и музыкознание. Вып. 3. Л., 1987. С. 97–113.
3. Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке. Исследование. М.: Музыка, 2009. 256 с.
4. Кедров Б.М. К анализу научного знания с точки зрения развивающейся системы // Анализ системы научного знания. Саратов: СГУ, 1976. С. 3–8.
5. Консон Г.Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства). М.: Композитор, 2010. 392 с.
6. Кулапина О.И. Воспитание интереса к исследовательской деятельности у студентов-музыковедов // Образование в сфере искусства, 2018, № 2 (18). С. 57–62.
7. Кулапина О.И. Критерий методологической ценности музыковедческой теории // Философия науки в информационном обществе. Актуальные проблемы: материалы Первой межвузовской научной конференции СГУ им. Н. Г. Чернышевского / ред. С.Ф. Мартынович. Саратов, 2010. С. 63–65.
8. Кулапина О.И. Методология музыкознания: Лекционный курс. Часть первая. Теоретический раздел / Учебное пособие по музыкально-теоретической дисциплине «Методология музыковедческого исследования» для студентов-музыковедов старших курсов музыкальных вузов РФ. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2017. 50 с.
9. Кулапина О.И. Основные направления методологического учения в музыкознании: к созданию метанаучной концепции // Музыка. Искусство, наука, практика. Казань: КГК имени Н.Г. Жиганова, 2018, № 2 (22). С. 69–77.
10. Кулапина О.И. Практикумы в вузовском курсе «Методология музыковедческого исследования» // ИКОНИ. Искусство. Культура. Образование. Научные исследования, 2020, № 1. С. 88–94.
11. Кулапина О.И. Проблемные вопросы современной музыковедческой терминологии // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2017, № 2 (27). С. 6–13.

12. Кулапина О.И. Пробуждение интереса к исследовательской работе у студентов-музыковедов // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 76: по материалам XVII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XVII». 28 сентября 2024 года / ред.-сост. А.И. Демченко. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2024. С. 159–164.

13. Кулапина О.И. Специфика методологических разделов дипломных работ студентов-музыковедов и композиторов // Международная научная конференция «Исполнительское искусство и педагогика: история, теория, практика». Саратов: СГК им. Л.В. Собинова (15–16 мая 2025 г.). С. 294–299.

14. Медушевский В.В. Миграции терминов и системность науки [Электронный ресурс] Режим доступа: bookish.link/osnovyui-psiologii/medushevskiy-migratsii-terminov-sistemnost 24124.html

15. Назайкинский Е.В. Искусство и наука в деятельности музыковеда // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2 / ред.-сост. Е.В. Назайкинский. М.: Музыка, 1973. С. 3–16.

16. Назайкинский Е.В. Термины, понятия, метафоры // Сов. музыка, 1984, № 10. С. 70–81.

17. Новиков А.М., Новиков Д.А. Методология. Изд. 2-е испр. М.: КРАСАНД, 2014. 632 с.

18. Холопова В.Н. Феномен музыки. М.–Берлин: Директ-Медиа, 2014. 384 с.

19. Чередниченко Т.В. Терминологическая система Б. В. Асафьева (На примере исследования «Музыкальная форма как процесс») // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3 / ред.-сост. Е.В. Назайкинский. М.: Музыка, 1978. С. 215–229.

20. Эко У. Как написать дипломную работу. Гуманитарные науки. СПб.: Симпозиум, 2006. 299 с.

Еркинбекова Адина Келисқызы

*Темірбек Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясының
4 курс студенті*

Жетекшісі: Карабалаева Б.Р.

Қазақстан, Алматы

Beiwu99@gmail.com

Жұмысшы бейнесінің кескіндемедегі көрінісі

Аңдатпа: Бұл мақала жұмысшы бейнесінің әлемдік, кеңестік және қазақстандық кескіндеме өнеріндегі қалыптасу жолдарын, оның қоғамдық тарихи маңызын талдауға бағытталған. Еңбек адамның образы қоғамдық, тарихи маңызы, идеологиялық қызметі, эстетикалық өзгерістері және қазіргі заманғы трансформациясы талданады. Зерттеу әдістері ретінде тарихи салыстырмалы, иконографиялық және көркемдік талдау әдістері қолданылды.

Нәтижесінде бұл бейненің өнердегі көрінісі қоғамның әлеуметтік, мәдени және идеологиялық дамуымен тығыз байланысты, ал әр дәуірде оған тән өзгерістерге ұшырағаны анықталды. Жұмысшы бейнесінің тарихи даму жолдарын жүйелі түрде қарастырып, оның қазіргі заманғы интерпретациялары анықталды.

Түйін сөздер: Кескіндеме, жұмысшы бейнесі, эволюция, социалистік реализм, қазақ өнері, Әбілхан Қастеев, мәдениет.

Жұмысшылар тақырыбы қоғам дамуының ең басты қозғаушы күші болып саналады. Еңбек адамының өмірдегі рөлін ашып көрсететін мәдени және ең ертегі мамандық. Индустриализациядан бастап бүгінгі күнге дейін өндіріс, құрылыс, ауыл шаруашылығы сияқты негізгі салалардың өркендеуі қарапайым жұмысшылардың маңдай терімен жүзеге асып келеді. Бұл тақырыптағы сурет ғасырдың екінші жартысындағы негізіне айналды, оған ондаған жылдар бойы индустрияландыру ауылдық жерлерде, қалалық жерлерде жұмыстың сипатын түбегейлі өзгертті. Шамамен сол уақытта суретшілер қазіргі өмір тақырыптарын қозғай бастады, сондықтан еңбек тақырыбын қозғамай тұра алмады. Шаруалар мен қала жұмысшылары ортақ тақырыптарға айналды, ал машиналық көбейтудің дамуымен «өнер» деген не екендігі туралы сұрақтар туындады. Өнер және еңбек ұштаса түсті.

Адам бейнесін өнер арқылы көрсету тек өткен тарихты жеткізу ғана емес, қазіргі қоғамда еңбектің құндылығын айқындау үшін де аса өзекті. Мақаланың мақсаты кескіндеме өнеріндегі жұмысшы бейнесінің қалыптасу мен трансформациясын тарихи-мәдени контексте зерделеу, оның қоғамдағы әлеуметтік және мәдени рөлін анықтау. Тақырыптың өзектілігі еңбек құндылықтарының қазіргі замандағы түрленуі мен оның өнердегі бейнесінің динамикасын түсіну қажеттілігінен туындайды.

Өнер тарихында адам еңбегінің бейнесі арқылы қоғамның рухани, әлеуметтік және мәдени даму кезеңдерін бақылауға болады. Жұмысшы тақырыбы өнердің орталық мотивтерінің біріне айналып, әр дәуірдің идеологиялық, эстетикалық және философиялық көзқарастарын көрсетеді. Мақалада жұмысшы бейнесінің әлемдік, кеңестік және қазақстандық кескіндеме өнеріндегі қалыптасуы мен өзгеру жолдары зерттеледі. Зерттеудің негізгі мақсаты кескіндеме өнеріндегі жұмысшылар бейнесінің қоғамдағы әлеуметтік және мәдени рөлін анықтау.

Әлемдік кескіндемедегі жұмысшы бейнесінің даму кезеңдері:

Жұмысшы бейнесі адамзат тарихындағы ең көне және маңызды көркем тақырыптардың бірі болып табылады. Орта ғасырларда бұл тақырып діни сюжеттердің көлеңкесінде қалғанымен, Қайта өрлеу дәуірінен бастап қарапайым адам тұлғасы өнердің орталық тақырыбына айналды. Питер Брейгель сияқты суретшілер өз еңбектерінде шаруалардың өмірін, дала еңбегін, қарапайым тұрмысты реалистік және философиялық тұрғыда бейнеледі. Оның «Егіншілер», «Қарлы аңшылар» сияқты картиналарында еңбек адамдары табиғаттың ажырамас бөлігі ретінде көрсетілген. XVIII–XIX ғасырлардағы индустриализация дәуірінде өнерде жұмысшы бейнесі жаңа мағынаға ие болды. Гюстав Курбе мен Жан-Франсуа Милле сияқты реалист-суретшілер еңбек

адамын батырлық кейіпте емес, өмірдің шындығына сай қарапайым, бірақ рухани биік тұлға ретінде көрсетті. Милленің «Егін терушілер» және «Көктемгі егіс» картиналарында шаруа әйелдерінің бейнесі еңбектің қасиеттілігін, төзімділікті және рухани күшін бейнеленген көрініс. XIX ғасырдың соңында еңбек тақырыбы импрессионизм мен экспрессионизмде жаңа интерпретация алды. Клод Моне мен Камиль Писсарро ауыл еңбеккерлерін жарық пен қозғалыстың көрінісі ретінде бейнеледі. Винсент Ван Гогтың «Картоп жейтіндер» туындысы қараңғылық, жер түстері мен жарықтың күрт контрастын пайдалана отырып, еңбекші халықтың ауыр тұрмысын терең психологиялық әсермен бейнеледі. XX ғасырда жұмысшы бейнесі саяси және идеологиялық мағынаға ие болды. Социалистік реализм бағыты қалыптасқан Кеңес Одағында, Қытайда және басқа социалистік елдерде еңбек адамы қоғамның басты кейіпкері ретінде дәріптелді. Қытай суретшілері XX ғасырдың ортасында жұмысшы бейнесін бейнелеу арқылы ұлттық идеологияны, рухани жаңғыру мен әлеуметтік үмітті көрсетті. He Kongde, Jin Shangyi, Ai Zhongxin және Xu Beihong еңбектерінде адам еңбек арқылы биіктікке жететін тұлға ретінде суреттеледі. Түс, жарық, қозғалыс және композиция олардың барлығы адам мен қоғамның тұтастығын көрсетуге бағытталған. Қытай кескіндемесіндегі жұмысшы тек еңбек иесі емес, мәдени және рухани символ. Бұл бейнелер арқылы XX ғасырдағы Қытай қоғамының идеалдары мен болашаққа деген сенімі бейнелеу өнерінде мәңгі із қалдырды.

Ai Zhongxin (Ай Чжунсинь, 艾中信)

Ай Чжунсинь Қытайдың көрнекті суретшісі, оның еңбектері 1950–1970 жылдардағы индустриялық романтизм идеясымен тығыз байланысты. Оның «Зауыттағы таң» картинасында таңғы жарықта жұмысқа кірісіп жатқан адамдар бейнеленген. Бұл суретте жарық пен түстің қатынасы ерекше шешімге ие, күннің алғашқы сәулелері арқылы суретші еңбектің жаңару мен үміт символына айналатынын көрсетеді. Композицияда диагональ бағыттағы қозғалыс байқалады: жұмысшылар бір бағытта қозғалып, ортақ мақсатқа ұмтылады. Бұл ұжымдық рухты білдіреді. Ай Чжунсинь шығармаларында дене пластикасы жұмсақ, бірақ қуатты. Ол дене пропорциясын табиғи әрі нақты бейнелеп, адамның физикалық және рухани сұлулығын қатар ашқан. Түстер диапазонында жылы және суық реңктердің қарама-қайшылығы байқалады ол еңбек динамикасын арттырып, көрерменге эмоционалды әсер қалдырады.

Xu Beihong (Сюй Бэйхун, 徐悲鸿)

Сюй Бэйхун Қытай реалистік өнерінің реформаторы, ұлттық кескіндемеге еуропалық академиялық дәстүрді енгізген тұлға. Ол жұмысшы бейнесін тек идеологиялық тұрғыдан емес, рухани және философиялық тұрғыдан да қарастырды. Оның «Адам және еңбек» сериясындағы суреттерінде дененің шынайы пластикасы мен психологиялық тереңдік ерекше. Сюй Бэйхун жарық пен көлеңке арқылы адам мінезін ашуға тырысқан. Оның қолданған түстері жер мен аспанның табиғи реңктері. Бұл еңбек пен табиғаттың бірлігін білдіреді. Оның айтуынша, «еңбек өнердің қайнар көзі, ал суретші еңбектің куәгері». Сюй

Бәйхунның жұмыстары кейінгі ұрпақ суретшілеріне зор әсер етті. Ол адамды эстетикалық және моральдық идеал тұрғысында бейнелеуді мақсат етті.

Ал Батыс Еуропада XX ғасырдың ортасынан кейін жұмысшы бейнесі біртіндеп экспрессионизм, соц-арт, поп-арт сияқты бағыттарда жаңа символикалық және сыншыл сипатқа ие болды. Суретшілер енді еңбекті тек мадақтау емес, керісінше, индустриялық қоғамның адам өміріне әсерін, жұмысшының психологиялық күйін, механизация мен адам арасындағы қайшылықты көрсетуді мақсат етті.

Кеңестік кескіндемеде жұмысшы бейнесінің қалыптасуы:

Кеңестік дәуірдегі кескіндеме өнерінде жұмысшы бейнесі ең басты тақырыптардың бірі болды. Бұл кезеңде суретшілердің шығармашылығында еңбек адамының дене қимылы, бет әлпеті, киім үлгісі мен кеңістіктегі қозғалысы арқылы жаңа социалистік қоғамның рухы мен күшін көрсету негізгі мақсатқа айналды. Кеңестік идеологиясы өнерге нақты талаптар қойды: өнер халыққа қызмет ету құралы болуы, реалистік түрде ұсынылғаны, әрі социалистік идеяны қолдауы тиіс болды.

Кеңестік суретшілер жұмысшы бейнесін сомдауда композиция мен пластикаға ерекше мән берді. Композициялық құрылым көбінесе қозғалыс пен әрекетке негізделді, бұл жұмыс үстіндегі динамиканы, энергия мен күшті көрсетуге мүмкіндік берді. Александр Дейнеканың шығармаларында адам денесінің пропорциясы мен қозғалысы ерекше ырғаққа ие. Оның «Құрылысшылар» картинасында суретші еңбек үстіндегі адамдарды биік перспективамен көрсетеді. Денелердің созылыңқы пішіні, жарықтың айқын соғуы және жоғары бағытталған қозғалыс еңбек қуанышын, болашаққа сенімділікті бейнелейді. Кеңестік кескіндеменің тағы бір ерекшелігі түстік шешімнің символдық мәні болды. Көптеген суреттерде жылы, қанық түстер қызыл, сары, қоңыр және көкшіл реңктер жиі қолданылды. Қызыл түс еңбек пен күштің, көк түс болашақ пен кеңдіктің, ал сарғыш реңктер күннің энергиясы мен оптимизмнің көрінісі ретінде таңдалған.

Қазақ кескіндеме өнерінде жұмысшы бейнесінің ерекшеліктері:

Қазақстан бейнелеу өнерінде жұмысшы бейнесінің қалыптасуы 1920–1930 жылдардағы тарихи жағдаймен тығыз байланысты. Кеңес өкіметінің орнауы, отырықтандыру, коллективтендіру, индустриализация сияқты үдерістер халықтың өмір салтын түбегейлі өзгертті. Бұл өзгерістер мәдениет пен бейнелеу өнеріне тек шарттар мен материялық жағдайлар арқылы ғана емес, идеологиялық талаптар мен мемлекет саясатының тікелей ықпалымен де әсер етті.

Қазақ кәсіби бейнелеу өнерінің негізін қалаушылардың бірі Әбілхан Қастеев XX ғасырдың 30–40 жылдары еңбек тақырыбына ерекше мән берді. Оның шығармалары кеңестік кезеңдегі индустриализацияның, ауыл шаруашылығының және қоғамдағы әлеуметтік өзгерістердің айғағы болды. Қастеев өз еңбектерінде жұмысшыны тек социалистік реализм тұрғысынан ғана емес, сонымен қатар ұлттық дүниетаным шеңберінде де көрсете білді. Қастеевтің «Түрксіб» композициясында жұмысшылар теміржол құрылысында өз еңбегімен жаңа дәуір орнатушы ретінде көрсетілген. Бұл шығармаларда адам мен табиғат,

техника мен рух үндестігі көрініс табады. Қастеев жұмысшылардың дене қозғалысын, маңдай терін, шынайы еңбектегі жігерін дәл жеткізу арқылы олардың әлеуметтік маңызын асқақтатады. Қазақстандағы жұмысшы бейнесінің идеологиялық маңыздылығы тек социалистік тұрғысынан емес, сонымен бірге ұлттық деңгейде де тән болды. Жұмысшы класын қалыптастыру арқылы кеңестік режим жергілікті халықты "жаңа әлеуметтік тұлғаға" айналдыруды көздеді. Бұл ұлттық дәстүрден, өндірістік социалистік "болашаққа" көшу бейнесі еді. Қазіргі заман кескіндеме өнеріндегі еңбек адамының трансформациясы:

Заманауи Қазақстан өнерінде ұлттық дәстүр мен модернизацияның араласуы маңызды болып табылады. Еңбек адамын бейнелеуде ұлттық символика, мәдени ерекшелік пен жаһандану мәселелері жиі көрініс табады. Қазіргі суретшілер концептуалдық кескіндеме мен цифрлық өнерді пайдаланып, еңбек туралы жаңа көзқарастар береді. Әлемдік кескіндемеде жұмысшы бейнесі қоғамның әлеуметтік, экономикалық және мәдени өзгерістерін көрсететін айна болды. Кеңестік дәуірде бұл бейне идеологиялық мақсаттарға бағындырылып, жаңа социалистік адам идеалын насихаттау құралына айналды. Қазақстан бейнелеу өнерінде жұмысшы бейнесі ұлттық дәстүр мен модернизацияның өзара әрекеттесуінің нәтижесінде қалыптасты. Сонымен қатар стрит-арт бағытындағы суретшілер, мысалы Бэнкси, еңбек адамын әлеуметтік теңсіздіктің символы ретінде көрсетеді. Оның граффитилерінде жұмысшы қоғамның «көрінбейтін» мүшесі, бірақ соның арқасында қала тіршілік етеді. Мысалы, «Love is in the Bin» және «There is Always Hope» жұмыстары арқылы Бэнкси еңбек пен адам қадірінің арасындағы шекараны сынайды. Қазіргі суретшілер жұмысшы бейнесін реализм мен заманауи концептуализмді ұштастыра отырып бейнелейді. Мысалы, қазіргі замандағы Бэнкси сияқты суретшілер еңбектің әлеуметтік маңызын граффити арқылы өткір әлеуметтік сын ретінде көрсетсе, реалистік бағыттағы суретшілер жұмысшылардың шынайы өмірін фото-реализм техникасында бейнелейді.

Қазіргі суретшілер еңбек ұғымын тек өндірістік қызметпен емес, интеллектуалдық, шығармашылық, урбанистік және технологиялық процестермен байланыстыра бейнелейді. Заманауи өнерде еңбек адамы қоғамдағы өзгерістерді, жаңа құндылықтарды және адамның өзін-өзі іздеуін білдіретін күрделі көркем образға айналды. Жалпы алғанда, жұмысшы бейнесінің эволюциясы өнердің қоғам өміріндегі орны мен міндетінің өзгерісін көрсететін маңызды мәдени-тарихи процесс. Бұл тақырып ғасырлар бойы өнердің жетекші идеялары адам еңбегінің қадірі, қоғамның дамуы, рухани биіктік, мәдени мұра және әлеуметтік әділеттілік мәселелерімен тығыз байланысты болды. Жұмысшы бейнесі бүгінгі күнге дейін өзектілігін жоғалтпай, жаңа көркемдік формалар арқылы дамуын жалғастыруда.

Әдебиеттер тізімі

1. Britannica. (n.d.). Xu Beihong. <https://www.britannica.com/biography/Xu-Beihong>

2. Dell, S. (2018). Visualising Labour: The Problem and a Case Study, USSR in Construction 1931. University of East Anglia.

3. Google Arts & Culture. (n.d.). *The Harvesters by Pieter Bruegel the Elder*. <https://artsandculture.google.com/asset/the-harvesters-pieter-bruegel-the-elder/PAH1oMZ5dGBkxg?hl=en>

4. The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). The Harvesters*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435809>

5. The University of Chicago Library. (n.d.). *Aleksandr Deineka*. <https://www.lib.uchicago.edu/collex/exhibits/soviet-imaginary/individuals/aleksandr-deineka/>

6. Сейтимов, А. Г. (2024). Особенности формирования живописи Центральной Азии: Абылхан Кастеев и Урал Тансыкбаев. Saryn.

Алиманова Мария Оспановна

Студентка 2 курса «Дизайн интерьера»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к. филос. н., профессор Мухтарова Г. С.

Казахстан, Астана

marijaalimanova@gmail.com

Современные музеи искусства на примере Guggenheim Bilbao и Almaty Museum of Arts

Аннотация: Статья посвящена анализу роли современных музеев искусства в трансформации городской среды, на примере Guggenheim Museum Bilbao и Almaty Museum of Arts (далее АМА). В статье рассматриваются институциональные и архитектурные особенности, экспозиционные стратегии, план залов и коллекций АМА, а также возможности применения «эффекта Бильбао» для устойчивого культурного и урбанистического развития Алматы.

Ключевые слова: дизайн, архитектура, современное искусство, музей, пространство, арт-объект, урбанистика, Guggenheim Museum Bilbao, Almaty Museum of Arts

Введение. Современные музеи искусства всё чаще воспринимаются не просто как хранилища картин и скульптур, а как мощные факторы культурного, социального и городского развития. Появление мировых арт-институтов привлекло внимание к тому, как музей через архитектуру, коллекцию и программу может влиять на имидж города, его экономику и культурную самобытность. Одним из ярчайших примеров такого влияния является Guggenheim Museum Bilbao, открытие которого стало началом феномена «эффект Бильбао».

В 2025 году в Алматы открылся Almaty Museum of Arts - первый в Центральной Азии частный музей современного искусства, основанный

коллекционером и меценатом Нурланом Смагуловым. АМА уже в первые дни привлек внимание тысяч людей, международной прессы и арт-сообщества. Таким образом, Алматы получила шанс стать региональным центром современного искусства. В этой статье представлен анализ о возможностях Алматы повторить успех Bilbao, и соотношении структуры, философии и коллекционного подхода АМА с логикой «эффекта Бильбао».

Актуальность темы. В Казахстане и Центральной Азии до недавнего времени не было института, аналогичного по масштабу и концепции мировых музеев современного искусства. АМА закрывает эту потребность, открывая путь для диалога между региональным и глобальным искусством. Проект показывает, что частная инициатива, меценатство и профессиональный архитектурно-музейный подход могут сформировать новый культурный центр. Это важно для культурной политики и стратегии развития городской культуры. Анализ музеев даёт полезный контекст: как пространственный дизайн, архитектура и музейный интерьер могут влиять на восприятие искусства, ощущение города и поведение людей. В отличие от большинства публикаций, сосредоточенных либо на теории «эффекта Бильбао», либо на открытии АМА, как новости - эта статья объединяет оба подхода, предлагает сравнительный и системный анализ, подчёркивает пространственное, институциональное и культурное значение АМА. Также даёт аргументированное представление о возможностях и ограничениях адаптации мирового опыта к контексту Центральной Азии.

Методы исследования. В исследовании использованы: сравнительный анализ двух кейсов – Guggenheim Bilbao и Almaty Museum of Arts; анализ архитектурных и пространственных решений АМА на основании опубликованных данных; исследование состава коллекции, зальных решений, кураторской программы АМА; изучение понятийной базы «эффекта Бильбао» и культурной урбанистики.

Эффект Бильбао - что это и почему важен?

Открытие Guggenheim Museum Bilbao в 1997 году стало переломным моментом в истории музеев и городов. Архитектурный проект Фрэнка Гери сделал музей не просто зданием, а символом нового облика города. Благодаря музею Гуггенхайма индустриальный и провинциальный Бильбао превратился в туристический и культурный центр Европы. Термин «эффект Бильбао» – это урбанистический феномен, когда благодаря знаковой архитектурной и музейной институции происходит:

1. существенный приток туристов;
2. рост интереса к городу, как к культурной точке;
3. перераспределение экономических, инвестиционных и имиджевых ресурсов;
4. формирование новой городской идентичности;
5. преобразование общественных пространств вокруг музея, и создание культурных кластеров.

Ключевой момент: музей задаёт новый «код города» не просто как место для искусства, а как точку притяжения для людей, творчества, экономики. Исследователи Фернандес-Монхе, де Йонг и Билмес в аналитическом отчёте

Harvard City Leadership Initiative подчёркивают, что трансформация Бильбао не возникла из ниоткуда и не ограничилась строительством музея. Они отмечают: «Основные элементы преобразования Бильбао следует искать в совместных усилиях государственных структур, выстроенных в 1990-е годы на фоне глубочайшего экономического, политического и социального кризиса» (Fernandez-Monge F., de Jong J., Bilmes L. The “Bilbao Effect”, 2020, p. 1). Тем самым авторы показывают, что эффект Бильбао – это результат комплексной стратегии восстановления города, а не просто архитектурной и культурной визитной карточки.

Almaty Museum of Arts

Основание и архитектура. Almaty Museum of Arts - частный музей современного искусства, основанный казахстанским бизнесменом и меценатом Нурланом Смагуловым, был открыт 12 сентября 2025 года. Здание музея спроектировано британской фирмой Chapman Taylor. Его площадь около 9,400–10,060 м². Архитектурная идея - два взаимопересекающихся L-образных объёма: один облицован известняком (отсылая к горам Тянь-Шаня), другой - алюминием (метафора урбанистики и современного города). Такое решение символизирует соединение природного ландшафта и городской динамики - отражение реального дуализма Алматы, как города у гор. В материале Le Monde, посвящённом влиянию музея Гуггенхайма, художники и кураторы поднимают важную мысль о функциональной роли архитектуры. Там говорится: «Архитектура - важная часть уравнения, но она должна служить музею, иначе это не сработает. Всё провалится, если остальная часть проекта - содержание и функционирование музея - не будет развита и отлажена» (Vulser N., Le Monde, 19.08.2024). Эффект Бильбао возникает только в сочетании архитектуры, контента и институционального развития - одно без другого не работает.

Пространства, залы и инфраструктура

В АМА предусмотрен широкий набор пространств:

- Галерейные залы для постоянных и временных выставок.
- Artist rooms - залы, посвящённые отдельным художникам.
- Экспериментальные/мультимедиа-пространства, коридор-галерея «Art Street», соединяющий внутренние пространства, обеспечивающий поток и связь между залами, а также связывающий музей с наружными общественными пространствами, террасами и площадками
- Многофункциональные и общественные пространства: кафе, магазин, площадки для мероприятий, театрально – перформансных событий, мастерские, реставрационные помещения, хранилища фондов, лаборатории, что обеспечивает музею статус института мирового уровня.
- Наружные площади, террасы и ландшафт вокруг музея – важный элемент: музей становится частью городского полотна, а не изолированным «ящиком». Таким образом, АМА – не просто галерея, а полноценный культурный и общественный центр и образовательная платформа.

Коллекция и художники. Фонд музея основан на личной коллекции Нурлана Смагулова – свыше 700 произведений искусства, от казахстанских и центральноазиатских мастеров до зарубежных.

В коллекции представлены:

- Казахские и региональные художники: Токболат Тогусбаев, Макум Кисамединов, Шаймардан Сариев - представители модернистской школы;
- Художники новой волны и современности: Рустам Хальфин, Сауле Сүлейменова, Саид Атабеков и другие;
- Современные центральноазиатские художники, а также художники из регионов. Расширяется география музея, например, представителями Узбекистана и Кыргызстана.
- Международные имена и глобальный контекст: в разделах «artist rooms» музей представляет работы мировых художников, таких как Richard Serra, Anselm Kiefer, Yayoi Kusama, Bill Viola.

При открытии музей презентовал, в частности, ретроспективную выставку Алмагуль Менлибаевой «Я всё понимаю», охватывающую десятилетия её творчества и показывающую переход от традиционных форм к современным медиа и мультимедиа, а также выставку-подборку из коллекции АМА под названием «Qonaqtar», исследующую темы миграции, идентичности, культурной памяти и гостеприимства.

Программа и миссия

В аналитической статье Ocula о появлении частного музея в Алматы искусствовед Сэм Гаскин отмечает важность проекта в региональном масштабе: «Частный музей, продвигающий современное искусство Казахстана и Центральной Азии, откроется в Алматы - первая подобная организация во всей Центральной Азии» (Gaskin S., Ocula, 28.11.2024). Это усиливает тезис о том, что Алматы получает шанс стать культурным центром региона, аналогично тому, как Бильбао стал центром северной Испании. По словам художественного директора Меруерт Калиевой, миссия АМА - не просто хранение искусства, а создание «живой культурной платформы»: выставки, лекции, мастерские, образовательные программы для всех возрастов, международные проекты, исследование современного искусства Центральной Азии и коммуникация с мировым арт-пространством. Важным преимуществом является то, что музей построен по международным стандартам: климат-контроль, профессиональные хранилища, реставрационные мастерские и техническое оснащение. В первые дни работы АМА собрал более 14 000 посетителей - среди них ветераны, дети, школьники, студенты, международные специалисты, представители СМИ.

Сопоставление с Guggenheim Bilbao: общие принципы и адаптация

Сходства:

1. Архитектура как символ города. Как Гери в Бильбао, Chapman Taylor в Алматы создаёт здание-икону, символ современного культурного центра. Здание АМА визуально отражает связь между природой и городом, что соответствуют местному контексту - также, как Гуггенхайм стал символом обновлённого Бильбао. Архитекторы и урбанисты Эва и Малгожата Качмарска в статье о городских трансформациях подчёркивают многослойный характер произошедших изменений: «Суть здесь не только в строительстве одного здания и развитии инфраструктуры, а прежде всего — в изменении имиджа места в пространственной, экономической и

социальной сферах, запускаемом этими проектами» (Kaczmarska E., Kaczmarska M., Technical Transactions, 2018, p. 35). Этим авторы подчеркивают, что эффект Бильбао – это смена идентичности города, его восприятия и роли, а не просто инвестиции в культуру.

2. Музей как культурный и социальный хаб. АМА - не просто выставочный центр, а площадка для лекций, перформансов, мастерских, международного общения, что схоже с ролью Guggenheim, как генератора городской жизни и притяжения.
3. Коллекция и глобальный контекст. Как Музей Гутгенхайма продвигал современное искусство на фоне классических традиций, так и АМА соединяет региональных художников и международных авторов, создавая мост между Центральной Азией и мировым арт-пространством.

Особенности адаптации для Алматы

- АМА учитывает культурный, географический и исторический контекст: материалы и архитектурные решения отсылают к горам и природе, подчёркивают локальную идентичность.

- В отличие от индустриального ренессанса Бильбао, Алматы - растущий мегаполис, где музей может стать центром культурного переосмысления, а не реакцией на спад индустрии.

- Инфраструктура АМА изначально проектировалась под международные стандарты: климат-контроль, хранение, реставрация, что даёт шансы на долговременное функционирование, интеграцию в глобальные арт-сети.

Потенциал «эффекта АМА» для Алматы

Возможные позитивные результаты

- Рост туристического и культурного интереса к Алматы со стороны международной аудитории;

- Укрепление статуса города как культурной столицы Центральной Азии;

- Развитие локальной арт-сцены, поддержка художников, образовательные и исследовательские программы;

- Формирование культурного кластера: рядом с музеем могут появиться галереи, кофейни, арт-пространства, магазины дизайна, что оживит город;

- Возможность городского и урбанистического обновления через общественные пространства музея и вокруг - террасы, площади, мероприятия.

Риски и на что стоит обратить внимание

- Необходима постоянная разнообразная программа - без этого музей рискует стать «однодневкой»;

- Экономическая устойчивость: музей зависит от финансирования, посещаемости, возможностей привлечения международных проектов;

- Необходимость баланса между локальным и глобальным: слишком глобальный фокус может оттолкнуть локальную аудиторию, слишком локальный - ограничит рост;

- В экономическом и инфраструктурном контексте современной Алматы может не хватать хорошей логистики, удобств для международных гостей, что влияет на потенциал эффекта.

Заключение. Almaty Museum of Arts – это первый в регионе музей, который по масштабу, архитектуре, коллекции и формату, может претендовать на статус культурной «иконки» и стать точкой притяжения, как для локального сообщества, так и международного. Благодаря продуманной архитектуре, комплексному набору залов и функционалов, АМА может исполнить роль катализатора культурного, социального и урбанистического развития Алматы. Если музей будет развиваться в долгосрочной перспективе, с устойчивой программой, международными связями и глубоким уважением к региональной идентичности, он имеет реальные шансы вызвать собственный «эффект Бильбао». На официальном сайте Almaty Museum of Arts сформулирована программа работы музея, подчёркивающая его образовательную и культурную миссию: «Музей планирует насыщенную программу выставок, комиссий и публикаций, которая представит международных художников казахстанской публике, а также предоставит платформу для демонстрации, исследования и изучения искусства Центральной Азии» (Almaty Museum of Arts. History and Vision, 2025). Эта цитата демонстрирует, что музей изначально задуман как ключевой элемент для возможного «эффекта АМА». Для устойчивости важно, чтобы АМА не оставался «галереей для элиты», а стал настоящей публичной институцией: с образовательными программами, вовлечением широкой публики, диалогом поколений и культур.

Список литературы

1. Almaty Museum of Arts. History and Vision [Электронный ресурс] // Официальный сайт АМА. – 2025. – Режим доступа: <https://ama.kz>
2. Almaty Museum of Arts opens on 12 September 2025. Официальный пресс-релиз. – Алматы: АМА Press Office, 2025. – 4 с
3. Chapman Taylor. Almaty Museum of Arts: Architecture and Concept. – London: Chapman Taylor Publications, 2025. – 18 p.
4. Fernandez-Monge F., de Jong J., Bilmes L. The “Bilbao Effect”: The Collaborative Architecture that Powered Bilbao’s Urban Revival. – Bloomberg–Harvard City Leadership Initiative, 2020. – 25 p.
5. Gaskin S. The Private Art Museum Comes to Kazakhstan // Ocula Magazine. – 28 November 2024. – (Англ. изд.).
6. Guggenheim Museum Bilbao. Architecture Effects. – Bilbao: Guggenheim Publications, 2018. – 112 p.
7. Kaczmarek E., Kaczmarek M. Visual Transformations within the Space of the City. The Bilbao Effect // Technical Transactions. – Krakow, 2018. – P. 45–58.
8. Nakispekova A. Almaty Museum of Arts marks new era for culture in Kazakhstan // The Astana Times. – Astana, 2025. – (Электронная публикация).
9. Vulser N. How Bilbao's Guggenheim Museum Is Reinvigorating the Region's Economy // Le Monde. – Paris, 19.08.2024. – (Фр. изд.).
10. Новости об открытии АМА, миссии и культурном контексте // Nur.kz; Alash24; Tengrinews. – Алматы, 2025. – (Электронные публикации).

11. Публикации о запуске АМА // Nur.kz. – Алматы, 2025. – (Электронный ресурс).

Бектемисова Сабрина Талгатбеккызы

Студентка 2 курса «Графический дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г. С.

Казахстан, Астана

sabrina06bektemisova@gmail.com

Комикс как способ передачи ценностей через визуализации

Аннотация: Статья посвящается тому, что комиксы эффективный метод передачи ценностей через визуальный язык. Статья включает изучение теории влияния графического дизайна, как коммуникабельного способа с обществом без слов и рассматриваются ключевые особенности формата визуального повествования.

Ключевые слова: Визуальная культура, культурный код, визуальные образы, художественный язык, графический дизайн, визуальный язык, дизайн, визуальное повествование, comic, graphic novel

Комиксы начиная с XX века являются одним из самых распространенных видов современной литературы. Комиксы (англ. comics) представляют собой «форму визуальной коммуникации, основанную на сочетании изображений, текста и графических элементов» [4].

Современная индустрия графических повествований стала значительно более разнообразной и динамичной, охватывая широкий спектр тем и культурных контекстов. Благодаря наглядности и компактности визуального языка комиксы способны привлекать внимание читателя и формировать особый способ восприятия ценностей, культурных кодов и мировоззренческих установок.

По мере развития визуальной культуры традиционное понятие «комикс» утратило первоначальную однозначность. В современном медийном рынке появляются новые форматы графического повествования, которые используют принципы визуального нарратива с минимальными текстовыми вставками, но выходят за рамки классического понимания жанра. Это расширяет теоретическое поле исследования и предполагает более глубокий анализ визуальных средств передачи смысла и ценностей.

Про определение термина «дизайн» Н. В. Воронова сказала: «Проектирование материальных объектов и жизненных ситуаций на основе метода компоновки при необходимом использовании данных науки с целью придания результатам проектирования эстетических качеств и оптимизации их взаимодействия с человеком и сообществом» [1, с. 6].

Это один из самых рабочих способов передавать информацию разного вида, формат визуального языка, которого зависит от жанра, формата, целевой аудитории для готового продукта. Социальная культура дизайна не ограничена только объективно. Дизайн – это отпечаток культуры, а особенности графического как раз в комбинации визуальной и эстетической культуры.

Бумажная продукция в графическом дизайне подчеркивают визуальное оформление обложки и страниц, выступая упаковкой текста. Визуальный язык первичен и облегчает восприятие. Визуализация культуры – это эстетическое представление действительности и культурных форм в удобной для зрения форме.

Визуальное явление, или, иначе описывая визуальная реальность – это все то, что считается носителем информации, воспринимаемой благодаря видению. Визуальная реальность, представленная в разные исторические периоды, не может быть одинаково восприниматься, связи обусловленной «эволюцией видения» вследствие исторические меняющихся особенностей культурного освоения мира человеком с развитием всего общества.

Дизайн обогащает культуру и формирует новые ценности. Графический дизайн, используя средства массовой информации, не только поддерживает этот процесс, но и ускоряет его, выступая рабочим инструментом влияния на массовое сознание людей. Его функции способны как ускорять моральное старение вещей, так и намеренно их замедлять.

Знаковая функция в дизайне стремится разжечь потребность и желание человека чем-то ли обладать. Своего рода графический дизайн играет роль «манипулятора-стимулятора» дофамина потребителя приобрести товар или услугу. Рекламные постеры, баннера, ролики в современных реалиях поднимают продажи товаров, даже если их функциональная под вопросом. Невзирая на противоречия плане пользы, дизайн выполняет свою эстетическую функцию. Создавать «прекрасную» глазу человеку окружение.

Воспитательная функция выполняет объекты дизайна формируя новые вкусы, взгляды и предпочтения у человека. Рекламные графические решения создают определенные визуальные образы и через них влияют на стиль жизни и имидж потребителя. Дизайн в наше время эпохи способен приносить духовное и интеллектуальное удовольствие, используя свои преимущества в визуале.

К.М. Кантор отмечает «Дизайн – феномен, зависящий от культуры, как ретранслятор ее импульсов, а точнее всего многообразия культурных ценностей в предметную среду общества. Дизайн принадлежит системе, включающей в свой состав некоторые разделы институционализированной науки, философии, аппарат массовой культуры и искусство» [1, с. 7].

Структура самого визуального дизайна сильно зависит от художественного языка. Сам термин в индустрии комиксов обозначен как система выразительных средств в рисование. Это линия, цвет, композиция и все они своего рода базовые обязательные принципы для дизайна.

Композиция – это «целостность» картины. Формальный элемент дизайна, или, элемент искусства. Он создает некую связь между элементами дизайна, или, «Если вы создаете главный фокус визуальной активности в одной части

композиции, например, создав группу, то у вас есть все шансы создать смысловое ударение и контраст с оставшейся частью пространства» [2, с. 68].

Линия – это как визуальный «путь» в изображение, чтоб привлечь внимание человека к продукту. Форма этого инструмента будет разной, зависима какая именно определенная группа основной потребитель. На восприятие графических историй сильную роль играют формы линий. Визуальные образы персонажей, локации той или иной форме линии могут повлиять на читателей от их возраста. Детские графические истории чаще используют мягкие произведения комбинирует мягкие и острые углы, чтоб передать атмосферу всей истории.

Форма – это графическое представление объекта или внешних черт. Человеческая психология воспринимает геометрические формы из-за укорененных ассоциаций в дизайне. На первый план глаз человека однозначно падает на внешние черты товара и мозг автоматически ассоциирует форму объекта с эмоциями. В детских комиксах художники используют круглые и овальные формы без острых углов, по причине того, что дети в этом возрасте быстрее запоминают формы персонажей, нежели острые углы и ассоциация безопасности. Один из известных российских мультсериалов «Смешарики» наглядно использует простые формы, показывая зрителям спокойствие и гармонию. В отличие от форм с острыми углами, что в дизайне служат больше как опасность, нестабильность, неоднозначность. Подростковая и взрослая литература использует эту особенность, чтобы без слов показать, что история не проста.

Цвет – это визуальное восприятие оттенков. В дизайне психология человека по-разному воспринимает определенные цвета, в зависимости от эмоций и дизайнеры должны учитывать их. В детских продуктах используют яркие и теплые цвета, например, как красный, желтый, оранжевый из-за ассоциаций с радостью и добротой. Потребительская аудитория постарше больше отдает предпочтения к более темным и холодным цветам, так как подростки в период пубертата только начинается формирование личности и вкусов. Взрослая часть населения больше склонна пастельным и приглушенным оттенкам, и чаще это можно встретить в дизайне интерьера, когда выбирают белые, бежевые или серые оттенки.

Визуальная культура разных стран в виде изображений с текстом стала развиваться в жанрах и формат комикса начал расширяться. Помимо стандартных комиксов, что популярны в США, как DC и MARVEL, среди читателей есть большой спрос на азиатские графические истории. Самыми известными на данный момент являются «манга», «маньхуа» и «манхва».

Манга(япон.漫; IPA: manga) [5] – это комиксы или неаккуратные каллиграфические романы, созданные в Японии. В стране восходящего солнца и за ее пределами такого формата истории читают взрослые, подростки и дети, благодаря разнообразию и комбинации жанров в сюжете, которые на первый взгляд не могут быть вместе. Отличительная черта таких манга – это ее печать. Она в черно-белом формате по двум причинам: художники экономят свое время над рисунками и экономят финансы на печать. Ее читают слева направо, а не как

обычные книги справа налево. Часто пропорции людей рисуются не в реалистичных размерах.

Маньхуа (китайск. 漫畫) [6] – комиксы, созданные китайскими художниками в Китае. Такого вида истории полны графических образов и могут быть написаны в самых разных жанрах, включая любовные романы с фэнтези, либо исторические романы с хоррор. Сюжеты разнообразны, но включают в себя стандартные тропы и клише сюжеты, характерные азиатскому менталитету и обстановке.

Манхва (корейск. 만화) [7] - обобщенное название корейских комиксов. В отличие от манги, корейские комиксы печатаются в цвете и как стандартные книги читаются справа налево. Художники манхвы рисуют более реалистично пропорциональные тела людей, в отличие от мангак. С развитием технологии появились вебтуны, что с корейского языка переводится как веб мультфильм. Одноименный сайт WEBTOON стал прорывом в доступе чтения комиксов среди читателей онлайн формате.

Графические романы (англ. graphic novel) [8] - самостоятельный вид комиксов. В отличие от стандартных форматов визуального повествования имеют отличия в целостности истории. Комиксы выпускаются по одной или несколько глав, в отличие от романов, что включают в себе все главы от пролога до эпилога сюжета, делая произведение полноценными и цельными. Однако все еще есть дискуссии, что термин «графический роман» не имеет особого смысла, считая лишь способом заработать больше денег.

Как выразился автор «Хранителей» Алан Мур «Это маркетинговый термин... который мне никогда не нравился. Термин «комикс» мне тоже подходит... Проблема в том, что «графический роман» стал просто означать «дорогой комикс», и поэтому появились такие компании, как DC Comics или Marvel Comics, – поскольку «графические романы» привлекали внимание, они засунули шесть выпусков какой-нибудь никчемной ерунды, которую случайно выпустили в последнее время, под гляцевую обложку и назвали это *«Графическим романом о Женищине-Халк»* (перевод с англ.) [8].

Ссылаясь на творчество художников разных культур, как читатели и потребители мы наблюдаем, что формат комиксов – это «способ» рассказать о своих мыслях, идеях и даже личных переживаниях.

На одном из своих интервью автор манги «My Hero Academia» Кохэй Хорикоси в честь 10-летия его работы, отвечая на вопрос «Что значит для вас быть героем?», ответил «...Моя признательность растет по отношению к людям, которые протягивают руку помощи или предлагают ободрение. Например, Имамура-сан, мой редактор, был моим огромным сторонником. Я вырос, чтобы видеть в этих повседневных помощниках, таких как он, тоже героев. Так что теперь я думаю, что героем может быть каждый, включая тех, кто тесно поддерживает меня (перевод с англ.) [9].

Как выразился мангака Инио Асада в интервью 2016 года, отвечая на вопрос: почему его истории охватывают подростковые драмы? - он ответил «Мне немного стыдно это говорить, но для создания убедительных историй мне

нужно максимально приблизить персонажей к моему собственному опыту. Так что, действительно, у многих моих персонажей есть что-то общее со мной. В любом случае, я стараюсь создавать истории, основанные не на переживаниях одного персонажа. Это хоровые истории, где несколько персонажей играют важную роль, опираясь на внешние отсылки, на образы близких мне людей. Мне это нужно, иначе я не смогу создавать истории, способные дышать реальностью» (перевод с англ.) [10].

Комикс, манга, вебтуны, манхва, маньхуа и другие форматы визуального повествования не просто картинки с определенным количеством букв и слов. Это истории людей с разными взглядами на мир и жизнь, разными ценностями, разными культурными традициями, которые без слов рассказывают о себе огромному количеству людей каждый день.

Для нас, как потребителей этой продукции в лице читателей очень важно почувствовать поддержку, новые эмоции, невзирая происходящее сейчас в современном мире. Люди, создающие разного рода визуальные истории вкладывают в свои работы частичку души доброты, милосердия, любви в лице своих героев. Они напоминают обществу забытые чувство ностальгии, что такое человечность.

Художники-иллюстраторы Казахстана используя методику комиксов и его других форматов, пробуют популяризировать у нас и за пределами страны важные ценности. Однако, сейчас нельзя сказать однозначно, что такого формата творчество в большом спросе у нас.

На это влияют несколько ряд причин: рост цен на книжную продукцию, делая их финансово недоступной; нехватка нового взгляда на традиции и ценности, что отталкивает молодую аудиторию и уменьшает спрос; отсутствие какой-либо поддержки со стороны общества. Однако есть шансы, что как страны Азии и Запада популяризирующие свои взгляды, общечеловеческие универсальные и национальные ценности огромному количеству читателей, то возможно посмотреть на свою культуры свежим и нестандартным образом. Подводя итоги анализа влияния визуального дизайна, проанализировав влияние графической печатной продукции, есть шансы, что отрасль комиксов продолжит процветать и охватывать более сложные, жизненные проблемы, мысли людей интерпретируя в визуальные иллюстрации освещая без слов. Мир человека многогранен и не стоит на одном месте и все меняется, включая изменения внутренних установок ценностей, которые динамичны, из-за внешних изменений.

Список литературы

1. Comic // Wikipedia. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Comic>
2. Graphic design // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Graphic_design
3. Graphic novel // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Graphic_novel

4. Horikoshi, K. Kohei Horikoshi on 10 Years of My Hero Academia // VIZ Media Blog. URL: <https://www.viz.com/blog/posts/kohei-horikoshi-on-10-years-of-my-hero-academia>

5. Inio Asano: Japanese readers are acquiring more simplified tastes; they don't like difficult stories // Medium. URL: <https://medium.com/@manu/inio-asano-japanese-readers-are-acquiring-more-simplified-tastes-they-don-t-like-difficult-6001a3416aa5>

6. Manhwa // Wikipedia. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Manhwa>

7. Manhwa // Wikipedia. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Manhwa>

8. Manga // Wikipedia. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Manga>

9. Овчинникова Р. Ю. Дизайн в рекламе. Основы графического проектирования: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальностям 070601 «Дизайн», 032401 «Реклама». – Москва, 2010. – 271 с.

10. Самара Т. Структура дизайна. Стильное руководство. – Россия, 2008. – 272 с.

Бактияр Мадина Ергазыкызы

Студентка 2 курса «Графический дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г. С.

Казахстан, Астана

sudzumi15@gmail.com

Самовыражение молодёжи через субкультуры

Аннотация: Статья рассматривает тему самовыражения молодёжи с помощью субкультур. Также помогает раскрыть их ценности через изучение стиля жизни и формирование идентичности субкультур.

Ключевые слова: молодёжь, самовыражение, субкультуры, идентичность, ценности, культура, мировоззрение, стиль, подростки, общество

С середины XX века среди молодежи стремительно начали набирать популярность самые разные субкультуры. Популярность разных субкультур была вызвана желанием молодежи выделяться и самовыражаться. «Субкультуры представляют собой особые группы, которые формируются на основе общих интересов, стиля и ценностей. Молодёжь особенно активно участвует в них, поскольку такие объединения помогают выразить индивидуальность и обрести чувство принадлежности» [1, с. 12].

Субкультуры бывают очень разные и отличаются друг от друга такими аспектами, как жанр музыки, присущий определенной субкультуре внешний вид и стиль в одежде, символы, знаки, философия и эстетика.

По вышеуказанным аспектам их можно было классифицировать, как музыкальные, они формируются вокруг определённого жанра музыки. К ним относятся панки, металлисты, рокеры, эмо, рэперы, готы и др.

Музыка определяет их стиль жизни, одежду и мировоззрение. Часто в субкультурах, чтобы считаться её частью надо также придерживаться определённых ценностей и убеждений, что делает каждую субкультуру по настоящему интересной для изучения и вступления в нее. Одним из таких примеров, которые относятся к этому аспекту, являются идеологические и протестные субкультуры. Данные субкультуры основаны на определённых взглядах или протесте против определенных общественных стандартов или устоев. К ним относятся панки, анархисты, некоторые направления стрит-арта. Помимо музыкальных есть и художественно – творческие. В основном – это различные арт-сообщества, которых объединяет стремление к искусству и к творчеству. Их основа – это искусство и самовыражение себя и своих мыслей и чувств через творчество. Это косплееры, ролевики, граффитисты, уличные танцоры. Помимо них есть также стилевые субкультуры. Участники этих субкультур выделяются ярким и необычным внешним одеянием, так как самое главное в их сообществе – это внешний вид. Примеры – это гранж, хиппи, лофай эстетика и другие.

«Современные субкультуры проявляются через музыку, одежду, творчество и онлайн-коммуникацию, что создаёт новые формы самовыражения среди молодёжи» [3, с. 101].

Для нынешней молодёжи очень важно выделяться из толпы, быть уникальным и иметь свой особенный круг общения, и для этого идеально подойдет войти в какую-либо субкультуру, ведь таким образом, молодёжь может уверенно и главное понятно для общества заявить о себе.

«Субкультуры позволяют молодёжи выражать собственные ценности, формировать стиль и искать своё место в обществе» [1, с. 42].

Цель данной статьи - рассмотреть, каким образом субкультуры помогают молодым людям выражать себя и какое значение они имеют в процессе личностного и социального развития.

Самые первые молодежные субкультуры возникли в середине XX века, вскоре после окончания Второй мировой войны. Их появление было обусловлено развитием западной цивилизации, в частности увеличением длительности социализации молодежи перед вступлением во взрослую жизнь.

«Начальный этап возникновения молодежных субкультур произошёл в Соединённых Штатах Америки в конце 1940-х - начале 1950-х годов. Этому способствовал ряд социально-экономических процессов, в частности искусственное увеличение доли среднего класса в рамках «Нового курса» Франклина Делано Рузвельта. Дотации с целью повышения покупательской способности населения изменили образ жизни молодёжи: досуговое время увеличилось, причём проводилось оно вне дома и семьи. Молодые люди обращаются к субкультурам, потому что они позволяют экспериментировать с образом, свободно выражать эмоции и находить единомышленников» [2, с. 57].

Вследствие этого расширился круг общения, интересы и предпочтения. Самые первые и яркие примеры возникновения молодёжных субкультур в середине XX века в Европе и в США были – одна из первых субкультур рокеры. Они представляли собой группу молодых людей, которые слушали рок-н-ролл и ездили на мотоциклах. Рокеры отличались своей агрессивностью и бунтарством, что вызывало негативную реакцию общества. Так же есть Битники. Битники - группы хулиганской молодёжи, пренебрегавшие социальными нормами. Как правило, они вели асоциальный образ жизни. Отличительная особенность битников – любовь к джазовой музыке, чёрным свитерам и беретам. Так же они были популярны в то время и в Постсоветском пространстве. В то же время появилась и другая субкультура – хиппи. Они были противниками войны во Вьетнаме, отвергали материализм и стремились к миру гармонии с собой, нежности к природе и любви. Хиппи отличались своими яркими нарядами и длинными волосами. Сейчас в нашем обществе огромное множество разных субкультур, и среди них есть самые распространённые и популярные в данное время. Часто эти субкультуры помогают подросткам справляться с трудностями или наплывшими на них новыми эмоциями. Один из таких – это субкультура «Эмо». Эмо – в полной расшифровке переводится, как «эмоциональный» тем самым подчеркивая, что здесь не последнюю роль играют эмоции и переживания. Это отображается в музыке и стихах, которые мы можем послушать в эмо стиле. Эмо – это подростки, которые выражают свои чувства и настроение через стиль, музыку и внешний вид, а субкультура «Готы» обычно одеваются в тёмное, любят готик-рок и мистическую эстетику, а эмо подчёркивают эмоциональность, яркие причёски и тексты песен о чувствах и переживаниях.

«Существуют также субкультуры «гранж» и «панки». Они появились как протест против общества и скучной повседневной жизни. Гранж выделяется простыми, поношенными вещами, музыкальными предпочтениями – рок, альтернативная музыка. Панки – яркие и эпатажные, яркая одежда, пирсинг, агрессивная музыка, лозунги протеста. «Скерз» – это более современная субкультура, чаще всего в интернете. Молодые люди выделяются яркой одеждой, креативным макияжем, участвуют в челленджах, создают мемы и контент для соцсетей. Задумавшись, мы понимаем причины обращения молодёжи к различным субкультурам. На то есть ряд различных причин. Молодые люди обращаются к субкультурам, потому что они позволяют экспериментировать с образом, свободно выражать эмоции и находить единомышленников» [2, с. 57].

Первое – это конечно же потребность молодого поколения в самовыражении, потребность выйти в свет и показать всему миру свое «я» и своё мировоззрение о мире. Молодые люди хотят показать, кто они есть на самом деле, они могут пытаться это сделать через одежду, макияж, аксессуары, или же музыку, творчество, хобби.

Субкультуры дают свободу проявлять свои эмоции и таланты всесторонне и тем самым дают возможность подросткам - тинейджерам заявить о себе и в то

же время помочь разобраться в себе на такие вопросы «Кто я? Кем хочу быть и что мне нравится?»).

На все эти вопросы постепенно через различные эксперименты подростки могут найти ответ с помощью субкультур, тем самым проявляя интерес к жизни и различным наукам и искусству. Также причиной обращения к субкультуре может быть желание подростка в социализации. В поиске своей социальной группы, тех, с кем он будет заодно, то есть в группе своих единомышленников. Людям важно чувствовать себя частью коллектива, а для молодёжи, тем, кто только начал познавать все трудности жизни, особенно хочется найти свое место в обществе, где тебя понимают поддержат и твое слово будет иметь вес. Субкультура объединяет единомышленников, создаёт чувство принадлежности и поддержки, тем самым объединяя сотни людей друг с другом.

Вместе с тем присоединение подростков к какой-либо субкультуре может способствовать формированию их личностной идентичности. Часто именно в подростковый период молодёжь ищет себе место в этом мире, задаются философскими вопросами, и пытаются найти для себя подходящий путь. Они ищут кто они, и какое место они занимают в обществе. Через субкультуры ребята могут попробовать разные направления, получить ценный опыт и расти дальше, как личности и развиваться. Они могут экспериментировать с внешним обликом, пробуя на себе самые разные варианты, также они могут получать знания, изучать и пробовать новые хобби, и в целом познавать мир вокруг с интересом и смотреть на все с разных сторон и примерять на себе новые роли и убеждения, пока не найдут свое собственное «я»

В своём большинстве молодежные субкультуры включают в себя бунт и протест против заевших общественных установок и убеждений, которые давно устарели и молодёжь может быть с этим не согласна. Ведь именно стремление к свободе и стремление к процветанию и создало эти субкультуры, сообщества полные творчества, вдохновения и желания развиваться и изменить мир в лучшую сторону. Разрушая давно пережитки прошлого времени, с целью создания чего-то нового и светлого.

«Помимо этого субкультуры помогают дистанцироваться от навязанных правил семьи или школы, общества и окружающих людей, выражая собственные ценности. Помогая сохранить своё мнение и характер, не позволяя навязчивому давлению со стороны действовать на подрастающее поколение мешая им приобретать собственный опыт, не зависящий от их жизни и мнения. Тем не менее субкультуры могут оказать спорное влияние на подростков чьи установки еще не до конца сформированы, и они подвержены чужому влиянию. Участие в субкультуре может положительно влиять на личность, помогая развивать творчество и уверенность, но также создавать риски, связанные с групповым давлением или конфликтами с окружением» [4, с. 203].

Субкультуры оказывают разное влияние на развитие молодёжи. Если смотреть с положительной стороны то, они помогают развивать социальные навыки, учат общению, выстраиванию взаимоотношений, и работе в группе. Дают возможность творчески самовыражаться и чувствовать поддержку от людей, разделяющих похожие взгляды и интересы. Для многих подростков

участие в субкультуре становится способом найти друзей и повысить уверенность в себе.

Существуют также и отрицательные моменты, к примеру, когда увлечение вызывает конфликты и разногласия с семьёй или учебным заведением, особенно если родители не разделяют взгляды ребенка. Кроме того, в некоторых сообществах существует давление – необходимость соответствовать определённому стилю или поведению в редких случаях молодые люди могут оказаться под влиянием радикальных или агрессивных течений, что создаёт риски для их социальной адаптации.

В заключении можно отметить, что субкультуры – это не просто стиль одежды или музыка. Это способ выражать себя, находить единомышленников и понимать, кто ты есть. Обществу становится понятнее, что субкультуры представляют собой важную часть молодежной культуры, отражая мировоззрение, ценности и социальные запросы определённых групп. Каждое направление субкультур имеет свои особенности, внешние признаки и идеологию, но все они выполняют одну общую функцию – помогают молодым людям самоопределиться и найти свое место в обществе.

Изучение субкультур позволяет глубже понять процессы, происходящие в молодежной среде, а также в формирование идентичности в современном обществе. Готы, эмо, панки, гранж и другие направления отличаются друг от друга, но все они показывают, что молодёжь всегда ищет свою индивидуальность. Именно поэтому изучение молодежных субкультур важно, потому что благодаря этому заметно, как меняется общество и как молодые люди реагируют на эти изменения и находят свое место в этом мире. Самовыражение всегда является важным аспектом для молодёжи, в связи с этим молодежные субкультуры являются частью культуры и искусства.

Список литературы

1. Луков В. А. Молодёжные субкультуры. – Москва: Академический проект, 2011. – 256 с.
2. Ильин Е. П. Психология подростка. – Санкт-Петербург: Питер, 2014. – 448 с.
3. Почепцов Г.Г. Коммуникативные технологии XXI века. – Москва: РИПОЛ классик, 2019. – 384 с.
4. Щепанский Я. Социология. – Москва: Прогресс, 1969. – 520 с.

Базаргалиева Асылжан Канатбековна
Студентка 2 курса «Графический дизайн»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой
Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г. С.
Казахстан, Астана
asylpup@gmail.com

Баухаус и его влияние на современный графический дизайн

Аннотация: Статья раскрывает принципы Баухауза и раскрывает, как минимализм, геометрия и функциональность продолжают влиять на современный графический дизайн.

Ключевые слова: Баухауз, минимализм, функционализм, минимализм, графический дизайн

Баухаус – одно из самых значимых художественных и дизайнерских направлений XX века, благодаря которому был изменен подход к архитектуре и промышленному дизайну, а также школа Баухаус повлияла на развитие графического дизайна, а именно новому восприятию форм, композиции, и в целом фигур, как на отдельный элемент дизайна.

Баухаус - это немецкая художественно-дизайнерская школа, основанная в 1919 году архитектором Вальтером Гропиусом. Она стала революцией в искусстве, потому что впервые объединила искусство, ремесло и индустриальный дизайн.

Главные идеи Баухауса:

- минимум декора, максимум функциональности;
- простые геометрические формы;
- честные материалы – стекло, металл, бетон;
- дизайн должен служить человеку и быть доступным каждому.

Одним из главных вкладов школы стала новая *типографическая система*. Такие мастера, как Герберт Байер, отказались от декоративных шрифтов и ввели в практику лаконичные гротески, строчные буквы, строгую структуру текста и сеточную композицию. Именно Баухаус впервые сформировал принципы визуальной иерархии, которые сегодня являются основой веб-дизайна, айдентики и интерфейсов.

Большое влияние оказала и философия формы. Графика Баухауса строилась на простых геометрических фигурах - круге, квадрате, треугольнике. Сегодня мы видим эти приёмы в логотипах мировых брендов, минималистичных плакатах, фирменных стилях и цифровых интерфейсах. Идея «форма следует функции» стала ключом к созданию чистой, логичной и удобной визуальной среды.

Основатель школы Баухаус Вальтер Гропиус - ключевая фигура в архитектуре XX века, теоретик модернизма, основатель и главный идейный вдохновитель революционной немецкой школы. В своих книгах он рассказывал

о Баухаусе, истории создания, а также его переосмысления. «Величайшая цель всего художественного творчества – это здание!» [1, с. 5].

Это ключевая фраза всего Баухауса: Гропиус считал, что искусство должно объединяться в архитектуре – как в высшем синтезе всех видов творчества.

Школа Баухаус также повлияла на современную систему *дизайн-образования*. Практика мастерских, интеграция ремесла и технологий, обучение через реальные проекты – всё это пришло именно из Баухауса. Благодаря этому подходу сегодняшний графический дизайн воспринимается как дисциплина, где важны не только художественные качества, но и функциональность, смысл и коммуникация.

Таким образом, Баухаус стал фундаментом современного графического дизайна. Его принципы – минимализм, функциональность, строгая типографика и рациональная композиция продолжают определять визуальные стандарты в медиа, рекламе, брендинге и цифровой среде.

«Хорошая архитектура должна быть проекцией самой жизни. Это требует глубокого понимания биологических, социальных, технических и художественных вопросов» [2, с. 6].

Несмотря на то, что школа Баухаус существовала всего четырнадцать лет, её идеи живут в каждом постере, логотипе и интерфейсе, созданном по законам простоты и логики.

Современное искусствоведение рассматривает Баухаус через несколько методологических подходов:

1. Функционализм – анализ соотношения формы и функции, ключевого для Баухауса принципа «форма следует функции».
2. Структурализм – изучение систем композиции, сеток, визуальных кодов.
3. Интердисциплинарность – исследование взаимодействия искусств: живопись + дизайн + архитектура + индустрия.
4. Социокультурный подход – понимание Баухауса как результата индустриализации, урбанизации и демократизации культуры.
5. Цифровая методология – анализ наследия Баухауса через призму UI/UX, модульных сеток, цифровой типографики.

Благодаря этим подходам Баухаус рассматривается не только как художественное течение, но и как метод формирования визуального языка.

Влияние Баухауса на современный графический дизайн

1. Типографика

Герберт Байер разработал идею универсального шрифта, отказавшись от засечек, орнаментов и лишних контрастов.

Современные шрифтовые системы (Helvetica, Futura, Inter, UI-шрифты Apple и Google) выросли из этих принципов:

- ясность;
- геометричность;
- удобочитаемость;
- нейтральность;

Сегодня именно такой подход лежит в основе веб-дизайна и интерфейсов.

2. Сеточная композиция

Баухаус заложил основы модульной композиции – предшественника современной grid-системы.

Эти сетки сегодня используют:

- веб-дизайнеры;
- издательские редакции;
- дизайнеры мобильных интерфейсов;
- разработчики фирменного стиля.

Вся логика UI/UX – прямой наследник подхода Баухауса к структуре.

3. Минимализм и функциональность

Современный графический дизайн ориентирован на:

- чистоту формы;
- избегание визуального шума;
- смысловую точность;
- баланс композиции.

Это – 100% Баухаусные принципы, только адаптированные к цифровой эпохе.

4. Простые формы и цвет

Три базовых цвета Баухауса (красный, синий, жёлтый) и три базовые формы (круг, квадрат, треугольник) стали универсальными символами современного визуального языка.

Их активно используют в:

- логотипах;
- плакатах;
- постерах;
- брендинге;
- инфографике.

Простота стала универсальной нормой дизайна.

Современное искусствovedение показывает, что Баухаусные идеи легли в основу таких тенденций:

- концептуальный дизайн;
- минимализм;
- информационный дизайн;
- плоская графика (flat design);
- универсальные интерфейсы;
- генеративный дизайн;
- дата-визуализация.

Даже современные алгоритмические системы строятся по Баухаусным принципам логики и модульности.

Баухаус – это не просто школа, а методологическая система, которая сформировала современную визуальную культуру.

Его идеи – функциональность, чистота формы, структурность и универсальность – стали основой графического дизайна XXI века.

Современные искусствovedческие подходы подтверждают: влияние Баухауса не уменьшается, а наоборот – усиливается в эпоху цифровизации, когда

ясность, логика и модульность становятся ключевыми принципами визуальной коммуникации.

Композиции Баухауса также имеют значимую роль в современных дизайнах

- равновесие и баланс формы;
- гармония цвета;
- ритм – как визуальный, так и структурный;
- повторяемость, симметрия, асимметрия.

Сегодня эти принципы активно изучаются в графическом дизайне, типографике, моушн-дизайне и брендинге.

Каждый современный дизайнер, даже не осознавая, использует «композиционный код Баухауса».

Список литературы

1. Манифест Баухауса, Bauhaus Proclamation, 1919. Режим доступа: https://archi.ru/elpub/91601/manifest-gosudarstvennogo-baukhauza-v-veimare?utm_source=chatgpt.com

2. Scope of Total Architecture («Круг тотальной архитектуры»). Режим доступа: https://theory.totalarch.com/scope_of_total_architecture/21

Мұратқызы Меруерт

Студентка 2 курса «Графический дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г. С.

Казахстан, Астана

muratqyzymeruert@gmail.com

Актуальные проблемы и вызовы цифровым дизайнерам в современном мире

Аннотация: В статье освещается актуальная тема роли цифровых технологий в творчестве и проектной деятельности дизайнеров. Проводится анализ различных приёмов, методов и конкретных решений, применяемых дизайнерами при работе с цифровыми инструментами в современном контексте. Особое внимание уделено исследованию тенденций, которые формируют развитие и переосмысление дизайнерского процесса в эпоху цифровизации.

Ключевые слова: цифровой дизайн, UX/UI, графический дизайн, искусственный интеллект, профессиональные вызовы, генеративные технологии, визуальная культура, конкуренция, выгорание, цифровизация, ИИ-инструменты, креативная индустрия.

Введение. Современный цифровой дизайн – это одна из самых динамичных сфер творческой индустрии. За последние десять лет профессия трансформировалась сильнее, чем за весь XX век. Если раньше дизайнер занимался в основном визуальной эстетикой – печатной продукцией, иллюстрациями, фирменным стилем, – то сегодня он работает в условиях цифровой среды: интерфейсы, мобильные приложения, веб-сайты, VR/AR-медиа, анимация, социальные платформы, интерактивные сервисы.

Цифровые технологии значительно расширили потенциал профессии, но одновременно создали новые сложности. На смену традиционным задачам пришли вызовы: конкуренция с ИИ, необходимость постоянного обучения, рост требований со стороны индустрии, психологические нагрузки, вопросы авторства и этики.

В данной статье рассмотрены наиболее актуальные проблемы, с которыми сталкиваются цифровые дизайнеры в современном мире, а также причины их возникновения и возможные пути решения. Однако, несмотря на огромный потенциал для инноваций, использование цифровых технологий в дизайне также сопровождается рядом вызовов.

Вопросы, касающиеся авторского права, оригинальности и цифровой этики, становятся всё более актуальными, поскольку легкость копирования и распространения цифрового контента может привести к ухудшению защиты интеллектуальной собственности. Кроме того, зависимость от технологий может уменьшить ценность ручного труда и традиционных навыков, что вызывает обеспокоенность среди некоторых профессионалов в области дизайна [7, с. 202].

В докладе, публикуемом раз в два года Всемирного экономического форума (ВЭФ) «Будущее рабочих мест» предупреждается, что графический дизайн – одна из профессий, наиболее подверженных угрозе со стороны ИИ. Недавно была опубликована версия за 2025 год, основанная на интервью с 1000 работодателей, представляющих более 14 миллионов работников в 55 странах, в рамках опроса ВЭФ с вопросами к работодателям, какие рабочие места, по их прогнозам, будут расти быстрее всего, а какие – сокращаться быстрее всего в течение следующих пяти лет.

Графический дизайн оказался на 11 месте по темпам сокращения числа профессий, согласно прогнозам работодателей. Появление этой профессии в списке особенно тревожно, учитывая, что в последнем отчете ВЭФ два года назад графические дизайнеры «считались умеренно растущей профессией». В докладе этот вновь возникший статус ставится под угрозу с развитием искусственного интеллекта и его «растущей способностью выполнять интеллектуальную работу» [1, с.1].

За последние годы дизайнеры прошли путь от классических художественных задач к комплексной цифровой профессии. Сегодня цифровой дизайнер – это не просто создатель визуалов, а специалист, работающий на пересечении сразу нескольких сфер: искусства и визуальной композиции, технологий и цифровых инструментов, психологии восприятия, анализа пользовательского поведения, маркетинга и коммуникаций, веб-разработки и интерфейсной архитектуры.

Этот переход привёл к значительному расширению компетенций, которые требуются от современного специалиста. От дизайнера ожидают владение графическими редакторами, понимание UX-принципов, навыки прототипирования, знания основ верстки, способность адаптировать дизайн под разные платформы и устройства.

Образовательные программы и курсы зачастую не успевают подстраиваться под реальные требования рынка. В результате многие выпускники оказываются не готовы к практической работе, а процессы адаптации занимают больше времени, чем процесс обучения. Таким образом, цифровизация открыла дизайнеру новые возможности, но одновременно сделала его профессию многогранной и сложной, требующей постоянного развития.

Преимущества и недостатки цифровых технологий

Цифровое искусство было высоко оценено за то, что оно быстрое и гибкое в том смысле, что художники могут быстро завершить свои работы. У них также есть возможность редактировать свои рисунки на компьютере без риска их повредить и, наконец, распечатать их, когда они будут удовлетворены. Хотя цифровые технологии открывают перед художниками и дизайнерами новые горизонты, но они также предъявляют и новые вызовы. С одной стороны, доступность цифровых инструментов способствует демократизации искусства и дизайна, делая их доступными широкому кругу людей, независимо от их материального положения или географического расположения. С другой стороны, это может привести к перенасыщению рынка и уменьшению ценности отдельных произведений. Вопросы авторства и оригинальности становятся всё более актуальными, поскольку цифровое искусство и дизайн легко копируются и распространяются. Кроме того, цифровизация требует от художников и дизайнеров не только творческих навыков, но и технических знаний и умений, что может стать барьером для тех, кто менее знаком с цифровыми технологиями [4, с. 24].

Влияние искусственного интеллекта на профессию дизайнера

Одной из наиболее обсуждаемых проблем последних лет является стремительное внедрение искусственного интеллекта в сферу дизайна. Генеративные нейросети способны создавать изображения, постеры, логотипы, концепты и даже UI-макеты всего за секунды. ИИ стал важным инструментом, но вызвал ряд серьёзных проблем:

1. Снижение ценности простого дизайна

Многие клиенты начинают считать, что работа дизайнера «ничего не стоит», ведь можно ввести запрос в нейросеть и получить картинку бесплатно. Это приводит к: падению стоимости услуг, трудностям в поиске первых заказов, недооценке человеческого творчества. Особенно сильно страдают начинающие дизайнеры и те, кто выполняет задачи начального уровня.

2. Проблемы авторских прав

Основной вопрос: кто является автором изображения, созданного ИИ? Законодательства многих стран ещё не адаптированы, и дизайнеры сталкиваются с: невозможностью подтвердить авторство, рисками обвинений в плагиате, отсутствием гарантий уникальности результата.

3. Снижение глубины творческого мышления

Исследования (например, проекты на arXiv) показывают: при работе с ИИ дизайнеры часто выбирают первый предложенный вариант и хуже развивают собственное творческое мышление.

4. Рост требований к специалистам

Теперь дизайнер не просто рисует – он должен: уметь корректно использовать ИИ, понимать ограничения нейросетей, генерировать и комбинировать идеи, а не только визуалы, выступать как «арт-директор» для ИИ. ИИ не уничтожил профессию дизайнера, но радикально изменил её суть.

В 2024 году рынок графического дизайна B2B оценивался в 12,5 млрд долларов США и, как ожидается, достигнет размера 18,7 млрд долларов США к 2033 году, а среднегодовой темп роста составит 5,5% между 2026 и 2033 годами. Исследование обеспечивает обширную разбивку по сегментам и глубокий анализ основной динамики рынка. На рынке графического дизайна B2B наблюдается значительный рост, обусловленный растущей потребностью в профессиональном представлении брендов, цифровой трансформации и контент-маркетинге во всех отраслях. Поскольку предприятия конкурируют за укрепление своей визуальной идентичности и вовлеченности клиентов, спрос на высококачественные дизайнерские услуги, охватывающие цифровую рекламу, корпоративный брендинг, упаковку и разработку пользовательского/UX-интерфейса, продолжает расти. Компании инвестируют в творческие партнерства в области дизайна, чтобы улучшить рассказывание историй и поддерживать постоянное присутствие бренда на нескольких платформах. Этот рынок формируется благодаря достижениям в области программного обеспечения для проектирования, облачных инструментов для совместной работы и автоматизации на основе искусственного интеллекта, которые оптимизируют рабочий процесс и улучшают творческий результат. Расширение платформ электронной коммерции и социальных сетей еще больше усилило потребность в масштабируемом, визуально привлекательном контенте, адаптированном для глобальной аудитории. Такие ключевые слова, как цифровой дизайн, визуальная коммуникация, брендинговые решения и корпоративные креативные услуги, становятся все более важными, поскольку компании согласовывают стратегии маркетинга и дизайна с более широкими инициативами цифровой трансформации, обеспечивая адаптируемость и долгосрочную ценность бренда в развивающейся бизнес-среде.

Перенасыщение рынка и рост конкуренции

В цифровом пространстве дизайнеров стало значительно больше, чем 10–15 лет назад. Причины: доступность онлайн-курсов, массовое распространение фриланса, низкий «порог входа» – достаточно ноутбука и графического редактора, глобализация: дизайнеры конкурируют со специалистами из разных стран. Это приводит к перенасыщению рынка, особенно в сегменте начинающих.

Универсализация профессии

Современному дизайнеру нужно уметь: работать в Figma, Photoshop, Illustrator, создавать интерфейсы, делать минимальное прототипирование, понимать UX-аналитику, иногда – знать основы HTML и CSS, делать анимации

или короткие видео. Дизайнер, который занимается только одним направлением, часто проигрывает в конкуренции.

Снижение стоимости услуг

Глобальный рынок привёл к тому, что многие заказчики выбирают: дешёвых дизайнеров из других стран, шаблоны, нейросети. Это делает рынок нестабильным и непредсказуемым для профессионалов, так же некоторые клиенты говорят, что проще использовать и сгенерировать с помощью ИИ и это не денежно затратно и может работать 24/7.

Психологические вызовы и профессиональное выгорание

Работа дизайнера – творческая, но одновременно стрессовая. Основные факторы:

1. Жёсткие сроки и постоянные правки

На дизайнера часто давят: короткие дедлайны, неопределённые требования клиента, постоянные изменения концепции, желание заказчиков «дешево, красиво и срочно». В результате творческий процесс превращается в механическую гонку.

2. Многозадачность и высокая когнитивная нагрузка

Дизайнеру приходится одновременно: создавать визуал, думать над UX-логикой, учитывать маркетинг, взаимодействовать с разработчиками, коммуницировать с клиентами, анализировать аудиторию. Это перегружает и вызывает усталость.

3. Выгорание как профессиональная проблема

Выгорание – одна из самых распространённых проблем творческих профессий. Оно проявляется в следующем: потере мотивации, снижении креативности, эмоциональной усталости, желании сменить сферу.

В условиях постоянной конкуренции дизайнеры чаще испытывают страх потерять работу или «не оправдать ожиданий».

Заключение. Профессия цифрового дизайнера развивается стремительными темпами. С одной стороны, она становится более востребованной: цифровизация охватывает все сферы жизни, компании нуждаются в качественном графическом и интерфейсном дизайне. С другой стороны, дизайнеры сталкиваются с серьёзными вызовами: конкуренция с ИИ, падение ценности простого дизайна, рост требований, психологическая нагрузка, необходимость постоянного обучения.

Будущее профессии напрямую зависит от способности дизайнеров адаптироваться: понимать технологии, развивать творческое мышление, изучать UX-подходы, использовать ИИ как инструмент, а не угрозу. Основная ценность специалиста – в его способности мыслить, создавать новые смыслы, понимать пользователей и предлагать уникальные решения, которые недоступны автоматизированным системам. Цифровые технологии стали неотъемлемым инструментом в развитии креативных индустрий, позволяя дизайнерам изучать новые горизонты и поднимать свои навыки на новый уровень. Они не только трансформировали существующие практики в графическом дизайне, но и способствовали возникновению новых специализаций и направлений, расширяя тем самым возможности для креативного самовыражения и профессионального

развития. В этом новом цифровом ландшафте, где границы между различными областями дизайна становятся всё более размытыми, гибкость, готовность к обучению и адаптации к новым технологиям становятся ключевыми качествами успешного дизайнера. Цифровые технологии, несомненно, оказали значительное влияние на современный дизайн. Рождение компьютеров эволюционировало мир искусства, и это принесло свои преимущества и ограничения. Цифровые инструменты, находясь в опытных руках художника, дизайнера и архитектора, помогают создавать прекрасное, однако, ценностная составляющая цифрового дизайна, прежде всего, заключена не в мощи технологий и широте их применения как таковых, а в безграничности человеческого разума, способного создавать и использовать современные инструменты для блага общества. В будущем, по мере продолжения интеграции цифровых технологий в искусство и дизайн, критический анализ и этика будут играть ключевую роль в определении того, как эти инструменты могут быть использованы для создания значимых и ценных произведений. В конечном итоге, ценность цифрового искусства и дизайна будет определяться не столько технологиями, которые используются для их создания, сколько творческим видением и глубиной мысли, которые лежат в их основе.

Список литературы

1. Артемьева Н. А. Влияние цифровых технологий на развитие графического дизайна // Scientific Article. – 2024. – №68. – С. 45–52
2. Барышникова Е. В. Цифровой дизайн как форма визуальной коммуникации // International Research Journal. – 2024. – №3 (141). – С. 112–118
3. Кеду Н. А. Будущее профессии графический дизайнер // Профессиональное образование. – 2023. – №4. – С. 27–33
4. Кузнецова И. С. Проблемы профессионального выгорания в креативных индустриях // Социальная психология труда. – 2022. – №2. – С. 60–66
5. World Economic Forum. The Future of Jobs Report. – Geneva, 2023. – P. 95–102
6. Современные тенденции развития цифрового дизайна // QLJournal. – 2023. – №5. – С. 14–21. Режим доступа: <https://www.ql-journal.ru/ru/node/595>

Нурланова Медина Ерланкызы
Студентка 2 курса «Графический дизайн»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой
Научный руководитель: к. филос. н., профессор Мухтарова Г.С
Казахстан, Астана
Nurlanovamedina15@gmail.com

Влияние теории поколений на дизайн

Аннотация: В статье рассматривается влияние социальных, культурных и технологических изменений на развитие дизайна. Анализируется, как трансформация ценностей общества, ускорение информационного обмена и развитие цифровых платформ отражаются на эстетике, композиции и визуальной коммуникации. Также основываясь на теории Уильяма Штрауса и Нила Хау «теории поколений» рассматривается условия взросления каждого поколения, и как это повлияло на их мировоззрение и самое главное на дизайн в свое время.

Ключевые слова: бумеры, иксы, миллениалы, зумеры, дизайн, идея, эпоха, цвета.

«Тяжёлые времена рождают сильных людей, а сильные люди создают лёгкие времена. Лёгкие времена рождают слабых людей, а слабые люди создают тяжёлые времена» - Нил Хау. Эта фраза ёмко описывает суть теории поколений. Авторы “теории поколений” Штраус и Хау говорили, что общество переживает четыре превращения – подъём, пробуждение, спад и кризис. Каждая длится около двадцати лет. А вместе они составляют цикл в среднем равной жизни человека. 80–90 лет. Получается, мы проживаем все превращения. Но то, которое приходится на детство и молодость, определяет наш архетип. Некий каркас личности. В рамках теории выделяют 4 архетипа. Пророки, странники, герои и художники [2].

Дизайн в эпоху Беби-бумеров 1946–1963

Цикл превращений начинается с подъема. Периода, когда социальные институты сильны, а общество работает сплоченно. "Условия взросления бумеров в СССР были непростыми – это поколение «не знало лёгкой жизни», закалившись в период нехватки жилища и ресурсов. Родителями бумеров стали представители «молчаливого» поколения, которые столкнулись с сильнейшими экономическими проблемами, и потому изо всех сил старались обеспечить свои семьи. Все это сформировало у поколения беби-бумеров чувство общественного долга и патриотизма, а также привычку тяжело и усердно работать, ставя коллективные интересы выше личных. Тем не менее советские беби-бумеры привыкли к стабильности, так как большую часть жизни провели в условиях государственной поддержки: гарантированного трудоустройства, обеспечения жильем, бесплатным образованием и медицинской помощью [1]. Поэтому дизайн в эпоху бумеров передает оптимизм, идею “все за одного” и мотивирует работать во благо будущего и страны.

Поколение бумеров росло и формировалось в период стремительного экономического роста, развития массового производства и технологического оптимизма, и поэтому в дизайне тех времен самые узнаваемые черты - чистые геометрические формы, органичные линии, натуральные и качественные материалы по государственным стандартам, функциональность и удобство. Также яркие, теплые и насыщенные цвета: бирюзовый, горчишно-жёлтый, оливковый, туманный голубой, оранжевый и коричневый (особенно 70-е).

Так как в те года за производство отвечала власть, в дизайне часто просвечивалась актуальная политическая тема. В 1957–1969 мир жил "космической гонкой", это период соперничества между США И СССР за достижения в освоении космоса. Это была не просто научная конкуренция – она была частью Холодной войны, борьбы за престиж, технологии, что повлияло на визуальные решения. Поэтому в дизайне тех времен встречается космический мотив: фантастические фильмы, постеры «вокруг луны» и «все выше», елочные игрушки в виде космонавтов и спутников, пылесос «Чайка» в виде ракеты и т. д.

Дизайн в эпоху поколения X 1964–1980

Следующее поколение – странники. Советские «иксы» провели детство в относительно стабильном мире советских норм, а вступили во взрослую жизнь уже в период распада страны и экономических реформ. В результате у многих выработались такие качества, как прагматизм, самостоятельность и гибкость мышления. Многие ценностные установки этого поколения отличаются от предшественников-бумеров: меньше доверия к официальной власти и идеологиям, больше индивидуализма и стремления опираться на собственные силы. В России и странах бывшего СССР это поколение столкнулось с особыми вызовами, связанными с распадом Советского Союза и последующими экономическими трудностями.

Согласно исследованию К. Карповой, неспособность Сталинской политики полностью подавить идеи конструктивизма и продуктивизма, а также последующее смягчение идеологического контроля в сочетании с курсом на повышение уровня жизни «позволили возродить теоретические основы продуктивизма и способствовали распространению этих дизайнерских философий в материальной культуре и повседневности позднесоветской эпохи» [4].

Главной идеей и чертой дизайна поколения X стало самовыражение, смелый протест формальностям и самоидентичность. Поэтому стали популярны молодежные субкультуры, которые утоляли желание протеста в обществе из одних ограничений. В психологии давно ясно, что чем крепче рамки, тем сильнее протесты. Это стало одним из причин появления таких особенно ярких и контрастных субкультур: металлисты, рэперы, гопники, эмо, панки, готы, рейверы и хипстеры. Что оказало большое влияние и на дизайн.

Панки принесли в дизайн рваную типографику, коллаж, агрессивные цвета. Рейверы - кислотные палитры, неон, абстрактные формы, откровенные образы. А металлисты готические шрифты, тяжёлые символы. Также хип-хоп и уличная культура привнесли: яркие маркерные контуры, забрызганные и “ломанные” шрифты, стиль тэгов в типографике, и крупные контрастные композиции.

Дизайн в эпоху миллениалов 1980–1997

Герои приходят в мир, когда общество переживает спад. Тяжелые времена научили это поколение тому, что в мире нет ничего вечного. Полагаться на авторитеты бесполезно. Значит, нужно уметь приспосабливаться. Героям относятся миллениалы, люди, которые родились с 1981 года. [2] Поколение Y росло в период таких кризисов как распад СССР (1991), смена политических систем, нестабильность управления, резкое падение производства и доходов, гиперинфляция начала 1990-х.

Тяжелые времена научили это поколение тому, что в мире нет ничего вечного. Полагаться на авторитеты бесполезно. Значит, нужно уметь приспосабливаться. Миллениалы заточены на развитие и поиск себя. Они непрерывно учатся, поздно строят семью и не спешат устраиваться на работу. Их приоритет – свобода и комфорт. [2]

Трудности закалили в миллениалах гибкость, что очень хорошо видно в дизайне: сочетание винтажа с минимализмом (из-за переизбытка визуального шума, которого привнесли субкультуры поколения X). Так как это поколение росло в период технологического развития, первого интернета и компьютеров у них была возможность посмотреть, как живут их сверстники на западе. Миллениалы выросли в среде, где: исчез единый «правильный» вкус, эстетические нормы перестали быть жёсткими, всё стало доступно через интернет.

Критически важная черта дизайнеров-миллениалов – экосознание. К этому типу мышления бумеры и «иксы» если и приходили, то более или менее постепенно, а в миллениалов он был встроен практически с детства. Поэтому в дизайне, который они создают сегодня, тема экологичных материалов и переработки звучит настойчиво [3].

Характерные черты в дизайне и в стиле миллениалов: нежные, пастельные тона; ровный свет (белая студийная заливка); вылизанная композиция; отсутствие визуального шума; геометрическая чистота, слияние ностальгического старого и нового. Часто также встречаются природные оттенки, которые своим спокойным ладом перевешивали максимализм их родителей. Отсюда и взяло свое начало тренд на бежевых мамочек.

В условиях высокой неопределенности, вызывающий уменьшение ориентации на будущее и тревожности, человек решает ни в чем себе не отказывать сегодня, и делает выбор в сторону импульсивных решений и немедленных удовольствий. А эту жажду хорошо утомляют трендовые безделушки. Поэтому мода и тренды стали слишком быстротечными, из-за чего производство стало некачественным, ведь важнее количество.

Влияние зумеров на дизайн 1997–2012

В разгар кризиса рождаются художники. В детстве их очень опекают, дают мало свободы. Потому они становятся гибкими, легко адаптируются и быстро откликаются на любые социальные изменения. Художникам относятся зумеры, люди, рождённые с 1997 по 2012. Это поколение растёт в эпоху стремительного технического развития, благодаря чему зумеры быстро учатся. Они открытые и творческие, готовы разрушать шаблоны, исследовать новое [2].

Современные молодые люди выросли в эпоху интернета и социальных сетей, и это сильно повлияло на их восприятие мира. Слишком много доступной информации по мнению исследователей развило у большинства зумеров тревожность. Когда мозг вынужден постоянно переключаться между противоречивыми источниками, нарастает внутреннее напряжение. Сначала это может проявляться как усталость или раздражительность, но со временем перерастает в тревожность и даже выгорание.

По словам врача-психиатра Раиля Гарипова, из большого потока информации мозг человека выбирает самую негативную, что также влияет на уровень тревожности. Это повлияло на отличительные черты стиля этого поколения. Мышление стало клиповым, поэтому видеоролики стали короче, а баннеры неперегруженными, коррекция визуального шума осталась, но с некой изюмёнкой. Отретушированные фотографии, истории успеха, и безупречные картинки вызывает чувство «упущенной выгоды» что тревожит сознание сильнее. Поэтому «Фальшивые» и «идеальные, но без души» картинки миллениалов притомили зумеров. Теперь молодое поколение предпочитает спонтанные и неподготовленные речи, не настроенный идеально свет и не идеально накрашенных людей. Они начали ценить живость, то что передает, что человек доносящий свою мысль за экраном такой же простой человек как я, а значит ему можно довериться. Зумеры стали ценить больше не идеальность картинки, а живость и душу в проекте, индивидуальную идею. Именно это укрепляет доверие клиента. И в погоне за самовыражением зумеры не носят определенный стиль. Каждый придумывает что-то свое и совмещает несколько стилей.

Также стоит отметить, что в ходе исследования Тином Хорманном в университете Твенте выяснилось, что в условиях масштабных локдаунов физических магазинов, вызванных вспышкой COVID-19, уровень веб-дизайна с 2020 года значительно вырос. Пандемия вынудила людей перейти от офлайн-покупок к онлайн-формату, что привело к долгосрочным изменениям и стимулировало ускоренное развитие и повышение качества веб-дизайна [5].

Учитывая все это можно понять, что визуальная культура не существует отдельно – она формируется в прямой зависимости от социально-экономических, культурных и технологических трансформаций.

Список литературы

1. Hormann T., Constantinides E., Herrando C. Web Design for Different User Generations: The Impact of Aesthetics on Emotions and Quality Perceptions (A2021-95049) // Proceedings of the EMAC 2021 Annual Conference. – 2021. – 3 с. – Режим доступа: <https://proceedings.emac-online.org/>
2. Okin M. Comradely Objects: Design and Material Culture in Soviet Russia, 1960s–1980s: рецензия на книгу Ю. Карповой Comradely Objects: Design and Material Culture in Soviet Russia, 1960s–1980s // ARTmargins Online. – 17.08.2020. – Режим доступа: <https://artmargins.com>

3. Дизайн поколений: от бумеров к зумерам // myDecor. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mydecor.ru>

4. Образовательный проект «Правое полушарие интроверта». Миллениалы и зумеры: вся правда о теории поколений: видеоролик. – YouTube, 4 августа 2024 г. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://youtu.be/4jnaYhnmYlo?si=5y3z2vJSyftU0rNS>

5. Чернухина В., Чернякова Т. Беби-бумеры: характеристика поколений совместно с клиническим психологом // Я знаю. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.kp.ru



*Композиторлық мұра: дәстүр, зерттеу және
интерпретация*

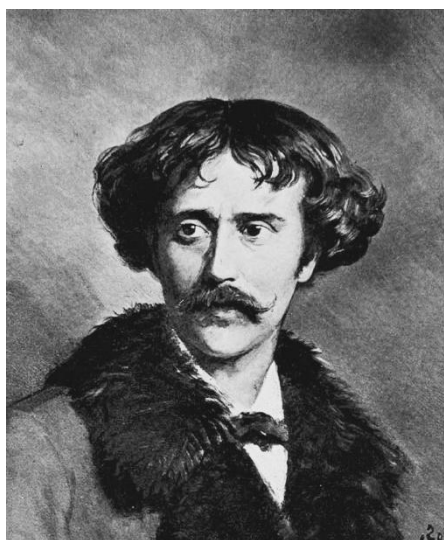
*Композиторское наследие: традиции,
исследования, интерпретации*

*Composer's legacy: traditions,
research, interpretations*



Каримов Тимур Негметуллаевич
Преподаватель кафедры «Скрипка»
Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейитовой
Казахстан, Астана

Пабло де Сарасате «Баскское каприччио» (исполнительский анализ)



Музыкальное искусство XIX века характеризуется становлением и бурным расцветом различных национальных школ, который связан с ростом национального самовыражения и романтизмом. Композиторы старались выразить уникальность национального колорита через использование фольклора (напрямую или опосредованно), характерные интонационные и ритмические обороты. В основу опер или симфонических поэм брали народные легенды, исторические события, национальные сказочные персонажи. На музыкальном небосклоне зажигаются звезды выдающихся исполнителей-композиторов с ярким самобытным национальным колоритом. В скрипичном исполнительском искусстве можно назвать такие известные имена виртуозов-композиторов, как итальянец Никколо Паганини (1782–1840), поляк Генрик Венявский (1835–1880), австро-венгр Йозеф Йоахим (1831–1907) и, конечно, испанец Пабло де Сарасате.

Пабло де Сарасате прожил недолгую, но очень яркую и насыщенную жизнь (1844–1908), виртуозная игра которого запоминалась слушателям ярким, сочным, романтическим стилем исполнения, с привнесением огромного количества виртуозных элементов, но которые всегда были подчинены общему драматургическому замыслу произведения. В творчестве Сарасате органично сочетаются самобытный испанский колорит с виртуозной скрипичной техникой. Сочинений не так много, все они написаны для скрипки и приобрели мировую популярность, как среди исполнителей, так и среди слушателей. Одной из таких сочинений и является «Баскское каприччио» (ор.24), написанное в 1880 году.

Пьесы под названием каприччио (итал. *capriccio*, – каприз, прихоть) означают довольно свободную инструментальную пьесу, состоящую из нескольких разделов, контрастных по характеру. Но свое название Каприччио ведет с XVI века и связано с полифоническими вокальными сочинениями, таким термином обозначали многоголосные мадригалы. В XVII веке этим термином стали называть инструментальные полифонические произведения, состоящие из нескольких разделов. особую популярность жанр Каприччио приобрел в XIX столетии, им обозначались сочинения танцевального характера («Итальянское каприччио» П. И. Чайковского, «Испанское каприччио» Н. А. Римского-

Корсакова, «Андалузское каприччио» К. Сен-Санса) или ряд каприсов виртуозного плана (24 каприса Паганини).

Существуют две версии «Баскского каприччио», первая была написана в 1870 году для скрипки и фортепиано, вторая – в 1880 для скрипки и симфонического оркестра. Все произведение пронизано колоритом и ритмом басков – родиной Пабло де Сарасате (Сарасате родился в городе Помплоне, которая считается столицей басков северной Испании). Произведение посвящено композитору, пианисту и дирижеру Отто Гольдшмитду.

В основе каприччио лежат интонационно-ритмические элементы испанской народной музыки. Форма произведения – контрастно-составная, состоит из двух разделов. В первом разделе (Moderato) Сарасате использовал ритм баскского танца *сорцико*, для которого характерен размер 5/8 (3+2) и пунктирный ритм на последних долях.



Однако Сарасате в своем сочинении изменил пятидольный размер на более характерный для европейской музыки 6/8. Второй раздел (Allegro moderato) контрастирует первому своим виртуозным характером, сменой ритмического рисунка, который более присущ зажигательным испанским танцам. Каждый раздел представляет собой мини вариации. В первом дается тема в ре миноре, потом следует новый вариант темы в Соль мажоре, и заключительная вариация возвращает исходный ре минор, связывая тональным планом весь первый раздел. На протяжении всего раздела точно выдерживается ритм, который задан уже во вступительной партии фортепиано (несколько «отредактированная» формула баскского танца *сорцико*).

Пример №1



У солирующей скрипки весь раздел также излагается в заданном ритме.

Пример №2



С исполнительской точки зрения необходимо обратить внимание на:

- четкую пульсацию ритма;
- короткие ноты шестнадцатыми длительностями должны звучать на один смычок без призвуков;
- глиссандо должно быть в меру;

- на безупречность переходов и скачков;
- агогику (нюансы – *crescendo*, *sforzando*, *subito piano*);
- исполнение двойных нот;
- не совсем удобное диссонансное звучание интервалов в сочетании пальцев.

Второй раздел Каприччио представляет собой вариации на яркий зажигательный испанский танец: меняется размер (6/8), темп (*Allegro moderato*), тональность (ля минор).

Пример №3



После изложения темы следуют шесть вариаций, каждая из которых преследует определенную техническую задачу. В первой вариации используется навыки мелкой моторной техники на штрихи *legato*.

Пример №4



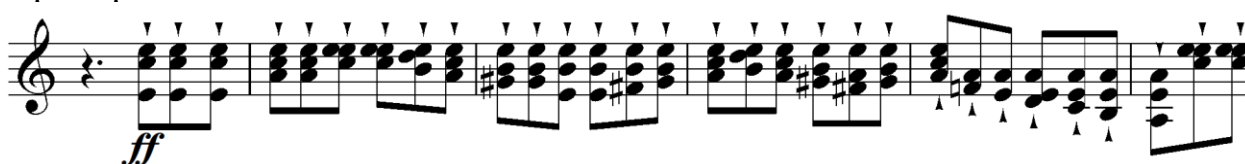
Трудности второй вариации заключаются в артикуляции левой руки *pizzicato*, правой руки – *arco*.

Пример №5



В третьей вариации Сарасате использует аккордовую технику – трезвучия и четырехзвучия. Необходимо найти золотую середину аккордов, чтобы они звучали звучно, но не грубо, невзирая на нюанс – *fortissimo*.

Пример №6



Четвертая вариация меняет размер, но использует аналогичные приемы игры, как во второй, но со штрихом *spiccato*.

Пример №7



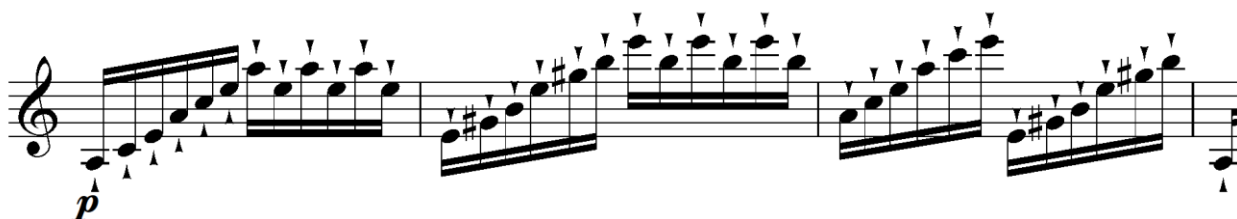
В пятой вариации нужно безупречно владеть техникой игры – флажолетов. Если постановка пальцев будет приблизительной, эффект флажолетов не прозвучит, и тогда данная вариация выйдет из общего контекста.

Пример №8



В шестой вариации используется штрих *spiccato* на всех четырех струнах. Сложность данного отрезка заключается в игре в высоких позициях, где нужно владеть не только штрихом *spiccato*, но и предельно выверенной интонацией. Все играется непринужденно, не прилагая никаких усилий. Последняя вариация одновременно выполняет и функцию коды ко всему произведению, поэтому композитор дал возможность продемонстрировать исполнителю свои виртуозные способности владения инструментом.

Пример №9



Исполнение «Баскского каприччио» требует высокого уровня мастерства, интонационной точности, владение виртуозной и разнообразной техникой правой и левой руки, артистизма, яркости, безупречного вкуса и является одной из популярнейших произведений в репертуаре скрипача-виртуоза.

Список литературы

1. Ветлицына И. Творческие портреты композиторов / (электронный ресурс) https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Komp/16.php (дата обращения 16.11.2025).
2. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства в трёх выпусках. Выпуск 1. – М.: «Музыка», 1990, с.282; (электронный ресурс) <http://library.lgaki.info:1.pdf> (дата обращения 16.11.2025).
3. Григорьев В. Ю. Сарасате // Музыкальная энциклопедия/ под ред. Ю. В. Келдыша – М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1978 – том 4, с.852-854.
4. Машкевич Э. Всё о Пабло де Сарасате. / (электронный ресурс) <https://proza.ru/2018/08/04/59> (дата обращения 09.11.2025).

5. Раабен Л. /Пабло де Сарасате / - (электронный ресурс) - <https://www.belcanto.ru/sarasate.html> (дата обращения 09.11.2025).
6. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. М-Л: Музыка; 1967, с.328.
7. Скрипичное искусство / [Электронный ресурс] - URL: <http://www.newreferat.com/ref-4146-4.html> . (Дата обращения: 12.11.2025).
8. Чеботарева Ю.В. - Проблематика исследований творчества скрипачей-виртуозов XIX века. // Культура и искусство. – 2017.- № 2, с 153-165 (электронный ресурс) https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=21651. –(дата обращения 10.11.2025).

Далишева Бану Дукеевна

*Старший преподаватель кафедры «Духовые и ударные инструменты»
Казахский национальный университет искусств имени К.Байсейітовой
Казахстан, Астана
banuflute@gmail.com*

Новый взгляд на произведения И. С. Баха для флейты

Аннотация: Статья посвящена сложному миру флейтовой музыки в творчестве Иоганна Себастьяна Баха. Благодаря тщательному изучению подлинности, хронологии и влияния, в этой статье представлен анализ произведений для флейты, уделяя особое внимание сонатам BWV 1030-1035 и партита ля минор BWV 1013. Произведения рассматриваются через призму исторических исполнительских практик, композиционных приемов и эволюционирующей роли флейты в музыке барокко. Произведения выделяются своим сложным контрапунктом и плавной интеграцией флейты, демонстрируя мастерство И.С.Баха в умении сочетать виртуозные требования с глубиной экспрессии.

Ключевые слова: Иоганн Себастьян Бах, флейта, сонаты, партита, влияние, интерпретация.

Иоганн Себастьян Бах, известный своими сочинениями в различных жанрах, также оставил заметное наследие в области флейтовой музыки. Хотя И.С.Бах, пожалуй, больше всего известен своими произведениями для органа, кантатами и оркестровыми сюитами, его вклад в репертуар флейты не менее значителен. На протяжении своей выдающейся карьеры он создавал разнообразные произведения для флейты, демонстрируя свое непревзойденное владение мелодией, гармонией и контрапунктом.

В 1963 году под руководством Ханса-Петера Шмитца были опубликованы тома в составе «Нового собрания сочинений Баха». В этой обширной коллекции, сопровождаемой важным отчетом, используются самые современные научные методы для подтверждения подлинности произведений. Среди этих подлинных произведений - партита ля минор (BWV 1013), две сонаты для флейты и basso continuo BWV 1034 ми минор и BWV 1035 Ми мажор, а также две сонаты для

флейты и harpsichord obbligato (клавесина) BWV 1030 си минор и BWV 1032 Ля мажор. Кроме того, включение трио-соната Соль мажор для двух флейт и генерал-баса BWV 1039 подчеркнуло мастерство И.С.Баха в создании сложной музыки для флейты [1].

Однако заметными упущениями в подборке Х.Шмитца являются две дополнительные сонаты для флейты и harpsichord obbligato (клавесина), а именно BWV 1020 соль минор и BWV 1031 Ми-бемоль мажор, а также трио-соната Соль мажор для флейты, скрипки и basso continuo BWV 1038, а также соната До мажор для флейты и basso continuo BWV 1033. Эти исключения были вызваны широко распространенными сомнениями в его подлинности, о чем свидетельствует заявление Фридриха Блуме.

Более того, когда Альфред Дюрр взялся за редакторскую работу по составлению этих сонат для «Беренрайтер», вместо того чтобы намеренно углубляться в спорный вопрос об аутентичности, его главной целью было осознать трудности и обогатить репертуар флейтовой музыки эпохи Баха. Публикация сборника под редакцией Х.Шмитца стала важным достижением в исследованиях, проложив путь к дальнейшему изучению и анализу баховского флейтового репертуара.

Партита ля минор (BWV 1013) – яркий пример изобретательности и разнообразия Иоганна Себастьяна Баха как композитора, демонстрирующую его способность адаптировать форму с набором танцевальных движений, обычно написанных для клавишных и струнных инструментов, к выразительному потенциалу флейты. Это произведение имеет огромное значение в творчестве композитора, отражая его глубокое понимание инструмента и его более широкие композиционные задачи. Партита ля минор, написанная в то время, когда сольный репертуар флейты был относительно небольшим, выделяется как новаторское произведение. Она демонстрирует способность И.С.Баха писать для флейты в оригинальном стиле, в полной мере используя ее тембровый диапазон и выразительный потенциал. Партита состоит из 4 частей: Аллеманда, Куранта, Сарабанда и Бурре. Каждая часть соответствует стилизованной танцевальной форме эпохи барокко, но в то же время пропитано сложностью и эмоциональной глубиной, характерными для композитора.

Соната си минор для флейты и harpsichord obbligato (BWV 1030) демонстрирует превосходное композиторское мастерство Иоганна Себастьяна Баха и является непреходящим памятником как флейтовой, так и сонатной литературе. Соната си минор состоит из трех частей: Andante, Largo e dolce, Presto. Современные преподаватели часто считают эту сонату кульминацией обучения студентов, осознавая ее техническую сложность и глубокую музыкальную глубину. Напротив, эксперты эпохи барокко воспринимают сонату си минор как «технически доступную» [2]. Обдуманый выбор И.С. Баха тональности си минор для этой сонаты свидетельствует об остром восприятии тембра инструмента. В своих кантатах И.С.Бах отдавал предпочтение выразительному звучанию си минора, часто используя его в качестве фона для пронзительных вокальных соло.

Соната Ми-бемоль мажор для флейты и harpsichord obligato (BWV 1031). Её изящная структура, сложное взаимодействие инструментов и лирическая красота отражают глубокое понимание выразительных возможностей как флейты, так и клавесина. Хотя подлинность сонаты была предметом научных споров, некоторые приписывали ее Карлу-Филиппу Эммануэлю Баху и другим современникам, произведение воплощает композиционные особенности и художественные ценности. Соната состоит из 3 частей: Allegro moderato, Siciliano и Allegro. Каждая часть демонстрирует утонченный подход к сонатной форме. Кроме того, выбор Ми-мажора для этой сонаты очень важен. Эта тональность, с ее теплой и звучной природой, обеспечивает палитру, соответствующую экспрессивной природе музыки. Для Иоганна Себастьяна Баха сочинение таких произведений для флейты и клавесина было исследованием звукового потенциала этих инструментов. Сделав клавесин равноправным партнером, Бах повысил статус обоих инструментов и получил возможность вести сложные музыкальные диалоги. Такой подход не только продемонстрировал его композиторские способности, но и способствовал эволюции сонатной формы.

Соната Ля мажор для флейты и harpsichord obbligato (BWV 1032) - важное произведение в камерном репертуаре Иоганна Себастьяна Баха. Подлинность некоторых сонат, приписываемых Баху, вызывает споры, на эта соната широко признана как подлинное произведение мастера. Соната, состоящая из 3 частей: Vivace, Largo e dolce, Allegro отличается элегантной структурой и гармоничным взаимодействием. Каждая часть подчеркивает различные аспекты композиторского гения Баха и его глубокое понимание инструмента. Эта тональность, с ее яркой природой, хорошо сочетается с выразительным тембром флейты. Тональность усиливает лирические элементы сонаты, позволяя флейте и клавесину блистать. Кроме того, соната отражает более широкие художественные ценности композитора и его стремление создавать технически сложную, глубоко выразительную музыку. Сложный контрапункт, сбалансированное взаимодействие инструментов и эмоциональная глубина являются примерами качеств, определяющих музыкальное наследие И.С.Баха.

Соната До мажор для флейты и basso continuo (BWV 1033) демонстрирует свою способность сочетать простоту с глубокой музыкальностью, хотя подлинность некоторых его сонат для флейты вызывает сомнения, BWV 1033 как правило, считается его композиционным подходом и полномасштабным примером в камерной музыке эпохи барокко. Состоящая из четырех частей: Andante, Allegro, Adagio, Menuetto I, II - эта соната демонстрирует мастерство Баха в создании контрастных произведений, которые исследуют различные настроения и технические требования, сохраняя при этом общее музыкальное повествование, элегантный и утонченный стиль структуры инструментальных произведений. Как тональность, До мажор часто является ключом к ясности звучания, что делает его идеальным выбором, призванных продемонстрировать естественный тембр флейты и ее выразительный потенциал. Использование Бахом этой тональности позволяет музыке течь естественно, подчеркивая способность флейты издавать чистый, звучный тембр. Кроме того, соната До мажор является примером более широкой художественной философии

композитора, которая стремится сбалансировать техническую сложность с глубиной выражения. В этой сонате И.С.Бах показывает, что даже в кажущихся простыми структурах, есть достаточно сложные места для творческого самовыражения и интерпретации нюансов. Такой подход характерен для композиторского стиля, где слияние формы и эмоций создает музыку непреходящей красоты и значимости.

Соната ми минор для флейты и basso continuo (BWV 1034), написанная во время пребывания в Лейпциге и отражающая его глубокое понимание музыкального потенциала и способность приносить эмоциональную глубину в камерную музыку, является свидетельством зрелого стиля композитора. Соната ми минор состоит из четырех частей: *Adagio ma non tanto*, *Allegro*, *Andante*, и *Allegro*. Эта традиционная форма «*Sonata da Chiesa*» (церковной сонаты) подчеркивает способность композитора сочетать лирическую выразительность с технической виртуозностью, предлагая флейтистам и исполнителям возможность исследовать тонкое взаимодействие мелодических и гармонических элементов. В контексте творчества Баха соната ми минор важна по нескольким причинам. Во-первых, это свидетельствует о глубоком знакомстве Баха с поперечной флейтой, которая набирала популярность в начале XVIII века. Сочиняя для этой флейты, он внес свой вклад в развитие репертуара и исследовал его выразительный потенциал. Соната также отражает понимание технических возможностей инструмента, о чем свидетельствуют резкие пассажи быстрой части и лирическая красота медленной. Кроме того, соната ми минор демонстрирует мастерство владения сонатной формой и способность придать ей эмоциональную и интеллектуальную глубину. Использование ми минора, тональности, которая часто ассоциируется с мрачными настроениями, позволяет композитору выразить широкий спектр эмоций, от острой меланхолии первой части до безграничной радости финала.

Соната Ми мажор для флейты и basso continuo (BWV 1035) - эта соната, написанная Бахом в конце творческого пути, когда он находился в Лейпциге, демонстрирует его зрелый стиль. Состоит из четырех частей: *Adagio ma non tanto*, *Allegro*, *Siciliano*, и *Allegro assai*. Каждая часть раскрывает мастерство флейты уравнивая лирическую выразительность и технические требования, а также дает представление о творческом процессе и стилистической эволюции композитора. В контексте творчества соната Ми мажор особенно важна по нескольким причинам. Во-первых, она демонстрирует исследования Баха поперечной флейты, инструмента, который становился все более популярным. Соната также отражает утонченное понимание формы и структуры. От нежного *Adagio* до энергичного *Allegro*, использование контрастных партий демонстрирует мастерство композитора в достижении баланса и развитии тем, поскольку каждая часть дополняет другую, делая произведение разнообразным и единым, демонстрируя его способность создавать целостное и динамическое повествование. Кроме того, соната демонстрирует приверженность Баха стилистическим тенденциям своего времени. Использование сицилийской танцевальной формы, популярной в эпоху барокко, и включение в сонату выразительных лирических частей сочетают традиции и инновации. Этот синтез

старых и новых элементов является важным аспектом композиторского гения, позволяя его музыке находить отклик в разных эпохах и стилях.

Трио-соната Соль мажор для флейты, скрипки и basso continuo (BWV 1038), исполняется и исследуется не так часто, как некоторые другие камерные произведения Иоганна Себастьяна Баха, особенно в контексте его исследования инструментальных сочетаний и фактур, но эта соната используется для понимания его композиционных приемов и стилистических особенностей и предпочтений. Построена в типичной форме из четырех частей: Adagio, Vivace, Largo и Presto. Соната позволяет Баху продемонстрировать разнообразие влияний и стилей, что делает его впечатляющим образцом камерной музыки в стиле барокко. Каждая часть дает представление об умении сочетать сложный контрапункт с выразительными мелодиями и эффективно сочетать звучание различных инструментов. В более широком контексте творчества композитора трио-соната содержит ценную информацию о его подходе к камерной музыке и экспериментах с различными сочетаниями инструментов. Написанная в лейпцигский период его творчества, когда он был глубоко вовлечен в создание как духовной, так и светской музыки, эта соната отражает его разнообразие и способность адаптировать свой композиционный стиль к различным контекстам и ансамблям. Сочетание флейты, скрипки и баса несколько необычно в камерной музыке. Этот выбор инструментов свидетельствует об интересе Баха к изучению уникального тонального контраста и взаимодействия между флейтой и скрипкой. Соната также демонстрирует способность создавать интеллектуально привлекательную, глубоко выразительную музыку, сочетающую технические требования с лирической красотой. Кроме того, трио-соната Соль мажор подчеркивает синтез итальянских и немецких стилистических элементов, созданных Бахом. Влияние итальянских композиторов эпохи барокко, особенно Вивальди, проявляется в энергичных и виртуозных внешних движениях, в то время как внутренние движения демонстрируют глубокую выразительность и утонченность контрапункта, характерные для музыки немецкого барокко. Это смешение стилей демонстрирует международный музыкальный кругозор Баха и его способность преодолевать границы в своем творчестве.

Произведения для флейты Иоганна Себастьяна Баха представляют собой разнообразную и богатую часть его творчества, демонстрирующую как стилистическую последовательность, так и целый ряд технических требований. Каждая соната имеет свои отличительные черты, но в них отражаются мастерство в смешении стилей, новаторский подход к инструментальному творчеству и его способность создавать технически сложные и в то же время музыкально глубокие композиции.

Сонаты для флейты Баха часто представляют собой синтез итальянских и немецких стилистических элементов. Например, соната си минор (BWV 1030) и соната Ми мажор (BWV 1035) вобрали в себя мастерские и витиеватые элементы, характерные для итальянского барокко, и особенно выделяются своими быстрыми частями. Напротив, в медленных частях этих сонат, таких как «Adagio» в си минорной и «Siciliano» в Ми-бемоль мажорной, есть глубокий и выразительный аналог, характерный для немецкого барокко.

Большинство сонат И.С.Баха для флейты построены в соответствии с традиционными 4 частями (медленно-быстро-медленно-быстро), но есть и вариации. Например, Ля мажорная соната (BWV 1032) содержит неполную 1-ю часть из-за отсутствия фрагментов рукописи, что привело к различным реконструкциям. Несмотря на такие вариации, соната в целом демонстрирует способность композитора сохранять баланс между лирическими и технологически сложными фрагментами, создавая контрастные настроения в рамках одного произведения.

Выбор тональности играет важную роль в технических требованиях к его сонатам для флейты. Например, соната ми минор (BWV 1034) и соната си минор (BWV 1030) особенно хорошо соответствуют возможностям барочной флейты, используя естественный резонанс инструмента и его аппликатуру. И наоборот, в сонате Ми мажор (BWV 1035) и трио-сонате Соль мажор (BWV 1038) представлены более сложные тональности, требующие развитой ловкости пальцев и точной интонации, особенно в высоких регистрах.

Техническая виртуозность является отличительной чертой сонат для флейты И.С. Баха. Быстрые части, такие как «Allegro assai» из BWV 1035 и «Presto» из BWV 1030, требуют от исполнителей ловкости, точности и выносливости. Кроме того, сложный контрапункт и ритмическая сложность, особенно в первых частях BWV 1030 и BWV 1035, требуют высокого уровня мастерства в интерпретации и музыкальности. Напротив, медленные части подчеркивают выразительность и тонкую фразировку. Например, «Siciliano» в BWV 1031 и «Largo e dolce» в BWV 1032 отличаются глубоким пониманием барочного стиля и эмоциональным наполнением благодаря тонким динамическим вариациям.

Изучение произведений Иоганна Себастьяна Баха для флейты демонстрирует богатую гармоническую структуру и сложный контрапункт, его исключительное мастерство в сочинении и новаторский подход к камерной музыке. Эти произведения характеризуются высокими техническими требованиями, глубиной выразительности и сложным взаимодействием инструментов, что дает исполнителю высокие навыки и глубину практики игры в стиле барокко. Предпочтение И.С.Баха определенных тональностей, свидетельствует об осознании возможностей и ограничений флейты, что еще больше подчеркивает его вдумчивый композиционный подход [3].

Подлинность и хронология этих сонат были предметом обширных научных исследований, и результаты указывают на возможную правку и более поздние реконструкции, отражающие эволюцию стиля композитора с течением времени. Таким образом, произведения для флейты И.С.Баха вносят значительный вклад в литературу. Они дают исполнителям и исследователям возможность глубоко понять его музыкальный язык и искусство камерной музыки в стиле барокко и являются непреходящим свидетельством его гениальности.

Список литературы

1. Амброуз Дж. Сонаты на флейте Баха: Недавние исследования и наблюдения исполнителя // Бах. – 1980. – С. 32-45.
2. Фрэнсис Дж. Что Бах написал для флейты и почему //Музыка и письмо. - 1950. - Т. 31. – №. 1. – С. 46-52.
3. Аддингтон С. Флейта Баха //The Musical Quarterly. – 1985. – Т. 71. – №. 3. – С. 264-280.

Алимбек Қарақат

*2 курс студенті 6B02127 «Хорды дирижерлеу» білім беру бағдарламасы
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Қазақстан, Астана
qaraqat.alimbek@mail.ru*

Қарекенова Дилара Талғатқызы

*Өнертану ғылымдарының магистрі,
«Дирижерлеу» кафедрасының оқытушысы
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Қазақстан, Астана
dilarakarekenova@gmail.com*

Қазақ хор музыкасындағы

Абай Құнанбайұлының «Көзімнің қарасы» әні

(В.Соколов, Б.Демеуов, Ғ.Берекешев өңдеулері мысалында)

Аңдатпа: Мақалада қазақ хор музыкасының дамуындағы ұлы ақын және композитор Абай Құнанбайұлының «Көзімнің қарасы» әнінің көркемдік және орындаушылық ерекшеліктері қарастырылады. Автор В.Соколов, Б.Демеуов және Ғ.Берекешевтің өңдеулерін салыстыра талдай отырып, әр нұсқаның музыкалық тілі, фактуралық құрылымы мен стильдік ерекшеліктерін анықтайды. Зерттеу барысында «Көзімнің қарасы» әнінің ұлттық интонациялық табиғатының академиялық хор мәдениетімен тоғысу үрдісі айқындалған. Мақала нәтижесінде әр өңдеудің өзіндік интерпретациялық шешімі қазақ музыка өнеріндегі халықтық және кәсіби дәстүрлердің сабақтастығын көрсететіні дәлелденеді.

Түйін сөздер: Абай Құнанбайұлы, «Көзімнің қарасы», қазақ хор музыкасы, өңдеу, интерпретация, стиль, фактура.

Қазақ хор музыкасы ұлттық мәдениетіміздің көркемдік дамуын айқындайтын маңызды салалардың бірі болып табылады. Бұл бағытта халық әндері мен халық композиторларының шығармаларын хорға лайықталып, жаңа көркемдік деңгейде жаңғыру тенденциясы ерекше мәнге ие. Солардың бірі – ұлы ақын, ағартушы Абай Құнанбайұлының «Көзімнің қарасы» әні. Терең

философиялық ой мен нәзік сезімге толы бұл шығарма әр дәуірде түрлі композиторлар мен өңдеушілердің шығармашылық ізденісіне арқау болды. В.Соколов, Б.Демеуов және Ғ.Берекешев сынды композиторлардың хорға арналған өңдеулері ұлттық интонация мен классикалық көпдауыстылықтың тоғысын көрсетіп, қазақ музыкалық өнеріндегі интерпретациялық дәстүрдің үздік үлгілерін танытады. Мақаланың мақсаты – осы өңдеулерді салыстыра талдау арқылы «Көзімнің қарасы» әнінің хор музыкасы контекстіндегі көркемдік, стильдік және орындаушылық ерекшеліктерін айқындау.

«Көзімнің қарасы» әнінің сөзі мен әуенінің авторы Абай Құнанбайұлы туралы айтатын болсақ. Ол – қазақтың ұлы ақыны, ағартушысы және ойшылы. 1845 жылы қазіргі Шығыс Қазақстан облысының Семей өңірінде дүниеге келген. Абай қазақ әдебиетінде жаңа бағыт қалыптастырып, халықтың рухани дамуына зор үлес қосты. Оның шығармалары адамгершілік, білім, еңбек және әділдік тақырыптарын қамтиды. Ақын орыс және Батыс классиктерінің еңбектерін зерттеп, қазақ халқына жаңа идеялар әкелді. Абай А.Пушкин, М.Лермонтов және В.Крылов шығармаларын қазақ тіліне аударып, ұлттық нақыштағы әуенмен әрлеген [3, 13 б.].

Абайдың ән өнеріне келімі тоқталатын болсақ, көптеген музыка зерттеушілерінің еңбектерінде жиырма беске жуық ән мақамдары сақталған делінеді. Олардың ішінде Абайдың жеке тоғанысынан туындаған авторлық әуендермен тақар, аударма арқылы өзгеріске ұшырап келген интонациялар бар. «Татьяна хаты», «Қараңғы түнде тау қалғып», «Мен көрдің ұзың қайың құлағанын» сынды танымал, халық арасында кең тараған әндері аударма әндер болып табылады. Ал осы зерттеуіміздің нысаны болып табылатын, «Көзімнің қарасы» әні Абайдың авторлық шығармасы [3, 25 б.].

«Көзімнің қарасы» әні Абайдың 1890–1891 жылдараралығында жазған лирикалық сипаттағы ән. Өлең жігіттің сүйген қызына арнаған ғашықтық романсы түрінде жазылған. Мұнда – жүрек сырын ашу, сүйіспеншілікке үміт, сүйіктісінің сұлулығын дәріптеу және оның парасатты, адамгершілік қасиеттерін жырлау болып табылады. Ақын бұл сезімдерді бейнелеу үшін ең нәзік, ең әсерлі көркем образдарды қолданады [3, 46 б.].

Әдеби сыншы, фолклорист М.Сильченконың айтуынша «Абайдың «Көзімнің қарасы» әнінде халықтық ән поэзиясының дәстүрлерін байытатын, бейнелі-стильдік метафоралардың шеберлігі орын алған». Өлең мазмұнында екі бейненің салыстырмалы қыры ашылған. Қара көзді, ұзын бұрымды, гүлдей нәзік дала аруының бейнесі, оны сүйетін, сағыныш пен күйікке түскен жігіт сипатымен қатар жүреді [2, 52 б.].

А.Жұбановтың шәкірті Г.Бисенованың зерттеуінде «Көзімнің қарасы» әнінің екі түрлі әуендік нұсқасы бар делінеді. Бұл нұсқалар бір-бірінен мүлде бөлек, дербес шығармалар іспетті. Оған себеп, шығармада үйлесім тапқан екі негізгі бейнеге сай екі түрлі мотивтің пайдаланылу мүмкіндігі. Сүйіктісінің сұлулығына тамсану және ғашықтық күйігінен туған мұң [1, 31 б.].

В.Соколовтың өңдеуіндегі «Көзімнің қарасы» хоры – кезеңдік дивизияға ұшырайтын төрт дауысты аралас хор құрамына арналып жазылған. Кеңес дәуіріндегі хор мәдениетін зерттеуге бағытталған еңбектерде XX ғасырдың 70-

ші жылдарында жазылған делінеді. В.Соколов сол кезеңде Қазақстанда жұмыс жасаған белгілі хор дирижері әрі педагог болған, сондықтан оның өңдеуі хор дирижері мамандарын дайындау сабақтарының міндетті бағдарламасы болып табылады.

Кесте 1 – В.Соколовтың өңдеуіндегі «Көзімнің қарасы» хорының құрылымы

1 шумақ	2 шумақ	3 шумақ	4шумақ
1-7 такт	8-13 такт	14-19 такт	20-26 такт
сопрано+альт	тенор+бас	сопрано+альт+тенор	толық құрам

Шығарманың тоналдығы d-moll, өлшемі 4/4. Автор бұл хорды вариациялық формада жазған, яғни негізгі тақырып төрт түрлі вариация арқылы дамиды. Шығарманың алғашқы шумағында сопрано партиясы негізгі әуенді алып жүреді, ал альт оны гармониялық тұрғыда толықтырады. Екінші шумақта тақырып тенор партиясына беріліп, бас екінші дауысты ұстанады. Сонымен қатар осы бөлімнің соңғы екі тактісінде қосылатын альт партиясының вокализы келесі бөлім сипатына алғашарт болып табылады. Үшінші шумақта негізгі тақырып тенор партиясына беріліп, сопрано мен альт партияларының синкопалық ырғақтық өрнегі шығармаға ерекше әуезді қозғалыс береді. Соңғы шумақта негізгі әуен сопрано мен тенор партиясында орындалып, альт пен бас партиялары гармониялық аккордтардан тұратын сүйемелдеуші қызметті атқарады. Сонымен қатар осы бөлімнің соңында шығарманың шарықтау шегі нақтыланып, кейін біртіндеп баяулау арқылы кеңейтілген 5/4 өлшеміне ауысу іске асады.

Әннің бастапқы бөлімі өте нәзік динамикада (pp) орындалып, баяу, лирикалық сипатта беріледі. В.Соколов Абай әуенінің ішкі нәзіктігі мен қазақы иірімдерін сақтай отырып, хорлық көпдауыстылыққа тән еуропалық жазу тәсілдерін қолданған. Әуеннің әрбір фразасы қазақ тілінің буындық және екпіндік заңдылықтарына сай жазылған. Осы арқылы композитор ұлттық интонацияны жоғалтпай, академиялық хордың дыбыстық кеңдігін көрсете алған.

Екінші және үшінші вариацияларында хордың фактурасы қоюланып, ритмдік қозғалыс белсендірек сипат алады. Әйел дауыстарында (сопрано мен альт) триоль мен синкопа элементтері байқалады, бұл музыкалық өрнекке динамикалық қозғалыс пен эмоционалды өріс береді. Ал ерлер дауыстары (тенор мен бас) негізінен гармониялық тірек қызметін атқарып, әуеннің төменгі қабатын тұрақтандырып тұрады. Үшінші вариацияда автор партитураның күрделілігін арттырып, синкопалық ырғақтар мен полифония элементтерін енгізеді. Әсіресе сопрано партиясында фразалар арасындағы кідірістер мен созылыңқы ноталар арқылы поэтикалық мәтіннің терең мағынасы ашылады. Бұл бөлімде әуен кең тынысты, кантиленді сипатта дамиды. Шығарманың соңғы (төртінші) вариациясында жалпы хор tutti (барлық дауыстармен) шарықтау шегіне жетеді. Мұнда динамика $f \rightarrow pp$ аралығында өзгереді, яғни шығарманың эмоционалдық толқыны біртіндеп бәсеңдеп, бастапқы нәзік көңіл күйге қайта оралады. Соңында хор жұмсақ *diminuendo* арқылы аяқталып, тыңдармандарда терең әсер қалдырады.

В.Соколовтың бұл өңдеуі хор орындаушылары үшін өте құнды материал саналады. Ол студенттер мен хор жетекшілеріне вариациялық форма құрылымын, полифония мен фактуралық теңгерімді үйретуде пайдалы. Автор әр дауыс тобының диапазоны мен техникалық мүмкіндігін ескере отырып жазған.

Б.Демеуов өңдеуіндегі «Көзімнің қарасы» хоры – 1980-жылдардың соңында және 1990-жылдардың басында жазылған деп есептеледі. Бұл кезеңде Б.Демеуов Қазақстандағы кәсіби музыка саласында белсенді қызмет атқарып, хор және вокалдық ансамбльдерге арналған бірқатар халық әндерін өңдегеу жұмыстарынан біраз тәжірибе жинаған болатын. Нақтырақ айтқанда, оның «Көзімнің қарасы» нұсқасы алғаш рет 1991 жылы жарық көрген хор шығармалары жинағында жарияланған. Бұл жинақ музыкалық оқу орындары мен хор ұжымдарына арналған әдістемелік репертуар ретінде пайдаланылады. Б.Демеуовтің бұл өңдеуінің басты ерекшелігі – Абайдың түпнұсқа әуенін бұзбай, оны классикалық хор мәдениетінің заңдылықтарымен ұштастыруында.

Кесте 1 – Б.Демеуовтің өңдеуіндегі «Көзімнің қарасы» хорының құрылымы

<i>Kipicne</i>	<i>1 бөлім</i>	<i>2 бөлім</i>
1-3 такт	4-10 такт	11-17 такт
Moderato → <i>poco rit.</i>	A tempo	Molto espressivo

Өңдеу d-moll тоналдығында, біртекті әйелдер хорының орындауына арналып жазылған. Формасында айқын симметриялық ерекшелік байқалады. Негізгі әуен Moderato – ұстамды темпінде басталып, кантиленді мінез сақталады. Б.Демеуов вариациялық әдісті қолданбайды, керісінше, біртұтас лирикалық баяндау стилін ұстанады. Бұл тәсіл әннің философиялық тынысын бұзбай, мәтіннің мазмұнын алдыңғы орынға қояды. Бірінші бөлімде негізгі әуен сопрано партиясында жүріп, альт партиясы сүйемелдік қызмет атқарады. Бұл – гомофонды-гармониялық фактураның классикалық үлгісі болып табылады. Екінші бөлімде (қайырма бөлімінде) фактура тығыздалып, екі дауыс бір-бірін толықтырып, аккордтық үндестікке ауысады.

Өңдеудің әуендік және интонациялық негізіне тоқталатын болсақ Б.Демеуов Абайдың түпнұсқа әуенін өзгеріссіз сақтауға тырысқан. Алайда хор мәнеріндегі жеңіл дыбыстауға қол жеткізу үшін легатолық орындау нюанстарын енгізген. Әуен диатоникалық d-moll сазында жазылғанымен, арасында f-dur және a-moll реңктер байқалады. Бұл – қазақ ән дәстүріне тән сазтық еркіндікке байланысты болуы мүмкін.

Сопрано партиясында әуен толқынды сызықпен, жұмсақ легато әдісімен берілген. Альт партиясы төменгі регистрде терциялық және кварталық қозғалыстар арқылы гармонияны ұстап тұрады. Композитор әннің бастапқы сөздерін (Көзімнің қарасы, Жылайын, жырлайын) мелизмдік және ырғақтық екпін арқылы ерекшелейді. Бұл фразаларда molto espressivo нұсқауы жазылып, эмоционалдық шарықтау нүктесіне талпыныс көрсетіледі.

Өңдеудің гармониялық тілі қарапайым, бірақ мәнерлі. T–S–D сынды негізгі аккордтардың алмасуы негізінде дамиды. Альт партиясы көбінесе параллельді терция мен сексталық қозғалысқа сүйену арқылы хор үндестігіне

жылы әрі нәзік сипат береді. Шарықтау шегінде барлық дауыстар f динамикасындағы унисонға тоқтайды. Кейін каданс (V–I) пен poco ritardando арқылы тыныш, лирикалық аяқталу жүзеге асады.

Б.Демеуовтың бұл өңдеуі басқа нұсқалардан ерекше әуезді сипатымен ерекшеленеді. Әйелдер хорының жұмсақ, нәзік дауысына ықшамдалып жасалған өңдеуде сөйлемдердің логикалық дамуы мен кантиленалық қозғалысы көрермендердің сүйіспеншілігін тудырады.

Ғ.Берекешев өңдеуіндегі «Көзімнің қарасы» хоры – композитордың Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Хор дирижерлеу» кафедрасында қызмет етіп бастаған шағында жазылған. Ғ.Берекешевтің өңдеуі қазақтың дәстүрлі әуенін академиялық хор фактурасына бейімдеудің заманауи үлгілі болып табылады. Композитор Абайдың түпнұсқалық интонациясын сақтай отырып, хордың полифониялық және гармониялық мүмкіндіктерін барынша пайдаланған.

Кесте 1 – Ғ.Берекешевтің өңдеуіндегі «Көзімнің қарасы» хорының құрылымы

1 бөлім	2 бөлім
1-16 такт	17-34 такт
сопрано+альт	толық құрам
негізгі тақырып нәзік кантиленді әуен	дамытылған қайырма кульминация және қорытынды

Шығарма төрт дауысты аралас хор құрамына арналып жазылған. Темпі – Moderato. Тоналдығы c-moll. Өлшемі – 2/4. Бұл темп пен өлшем әннің сабырлы, ойлы сипатын ашады. Ғ.Берекешев түпнұсқадағы кантиленді әуенді нәзік және ұстамды мәнермен сақтап, хордың дыбыстық біртұтастығына мән берген.

Формасы бір қарағанда қарапайым көрінгенімен, әр бөлімнің ішкі дамуы мен динамикалық контрастары шығарманың мазмұндық тереңдігін күшейтеді. Тональдік және гармониялық жоспары I – IV – V – I (тональдік тірек) айналымдары негізінде дамиды. Кей жерлерде II6, V7, IV6 аккордтары кездесіп, хор фактурасын байытады. Соңында плагалдық (IV–I) кадансты шешім арқылы аяқталады.

Мелодиялық және интонациялық құрылымына тоқталатын болсақ негізгі әуен кантиленді, вокалдық тынысы кең сопрано партиясында берілген, Альт, тенор және бас партиялары гармониялық тірек ретінде қызмет етеді.

Қорыта айтқанда, Абай Құнанбайұлының «Көзімнің қарасы» әні қазақ хор мәдениетінде өзіндік көркемдік және рухани маңызға ие туынды ретінде ерекше орын алады. В.Соколов, Б.Демеуов және Ғ.Берекешевтің хорға арналған өңдеулері арқылы бұл әннің әуендік, гармониялық және эмоционалдық табиғаты әр қырынан ашылып, ұлттық және кәсіби музыкалық дәстүрлердің өзара сабақтастығы айқын көрінеді. Әр композитордың шығармашылық шешімі – бір ғана әннің сан қырлы интерпретациясының мүмкіндігін дәлелдейді. «Көзімнің қарасы» хорлары халықтық негіз бен академиялық хормен орындау мәдениетінің тоғысында қазақ музыка өнерінің көркемдік дамуы мен жаңашылдығын паш етеді.

Әдебиеттер тізімі

1. Бисенова Г.Н. Песенное творчество Абая. – Алматы: Дайк-Пресс, 1995. – 168 с.
2. Сильченко М.С. Творческая биография Абая. – Алматы, 1957. – 90 с.
3. Шүкіман Е.Т. Абайдың музыкалық мұрасы. – Алматы: Құрмағазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы, 2022. – 248 б.

Есімкұл Інжумаржан

*I курс студенті 6B02127 «Хорды дирижерлеу» білім беру бағдарламасы
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Қазақстан, Астана
yesimkul@list.ru*

Қарекенова Дилара Талғатқызы

*Өнертану ғылымдарының магистрі
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің
«Дирижерлеу» кафедрасының оқытушысы
Қазақстан, Астана
dilarakarekenova@gmail.com*

Қазақ хор музыкасындағы Ақан сері әндері

(Е.Брусиловский, С.Мұхамеджанов және Б.Демеуов өңдеулері мысалында)

Аңдатпа: Зерттеу қазақ хор музыкасына арналған Ақан сері Қорамсаұлының әндерінің өңдеулерін талдауға бағытталған. Мақалада Е.Брусиловский, С.Мұхамеджанов және Б.Демеуовтің шығармалары мысал ретінде қарастырылып, олардың хорлық фактура мен көпдауыстылыққа әсері, ұлттық интонациялық ерекшеліктерді сақтау жолдары зерттеледі. Аталған өңдеулер қазақтың дәстүрлі ән мәдениетін кәсіби орындаушылық деңгейге көтеруге қосқан үлесін көрсетеді және қазақ хор өнерінің дамуына маңызды ықпалын ашып береді.

Түйін сөздер: Қазақ хор музыкасы, Ақан сері, халық әндері, хорлық өңдеу, көпдауысты музыка, Е.Брусиловский, С.Мұхамеджанов, Б.Демеуов, ұлттық музыкалық мұра

XX ғасырдың бірінші жартысынан бастау алған қазақ хор мәдениетінің қалыптасуы халық әндері мен халық композиторларының әндерінің хорға арналған өңдеулері негізінде жүзеге асты. Бұл үдеріс қазақтың дәстүрлі ән мәдениетін кәсіби музыкалық орындаушылық деңгейге көтеруде маңызды рөл атқарды. Е.Брусиловский, Л.Хамиди сынды кәсіби композиторлардың өңдеулері алғашқы хор ұжымдарының репертуарын қалыптастыруға бағытталған алғашқы шығармашылық ізденістердің бірі болды. Аталған композиторлардың еңбектері

ұлттық музыкалық мұраның сақталуы мен оның жаңа көркемдік формада дамуына жол ашты.

Атап айтқанда, Ақан сері Қорамсаұлының әндерінің хорға арналған өңдеулері қазақ хор мәдениетінің даму тарихында ерекше орын алады. Ақан сері шығармаларының әуездік құрылымы мен поэтикалық мазмұны олардың хорлық өңдеуге бейімделуіне қолайлы мүмкіндік берді. «Қараторғай», «Балқадиша», «Маңмаңгер» сияқты туындылардың хорлық нұсқалары ұлттық интонациялық ерекшеліктерді сақтай отырып, көпдауысты музыкалық ойлаудың талаптарына сай жаңаша өңделді.

Бұл шығармалардың хор репертуарында кеңінен орын алуы қазақтың дәстүрлі ән мұрасын кәсіби музыкалық білім мен орындаушылық тәжірибенің аясында насихаттауға ықпал етті. Нәтижесінде халықтық музыкалық дәстүр мен кәсіби хор мәдениетінің синтезі жүзеге асып, ұлттық музыкалық өнердің жаңа сапалық деңгейге көтерілуіне мүмкіндік туды.

Ақан сері Қорамсаұлы (1843–1913) – қазақтың көрнекті ақыны, әнші-композиторы, серілік дәстүрдің өкілі. Ол қазіргі Солтүстік Қазақстан облысының Айыртау ауданында дүниеге келген. Шын есімі – Ақжігіт, «Ақан сері» атауы халық берген құрметті лақап есім болып табылады. Жастайынан өнерге бейім болған Ақан сері алғаш ауыл молдасынан сауат ашып, кейін өз бетімен білімін жетілдіріп, өлең мен ән өнеріне ден қойған. Ол сұлулықты, табиғатты және өнерді қадір тұтып, серілік өмір сүрген. Ақан сері поэзия мен музыканы ұштастыра білген дарынды тұлға ретінде ел мәдениетінде ерекше орын алады. Оның өміріндегі Құлагер атты жүйрік атының қазасы шығармашылығына терең әсер етіп, поэзиясында трагедиялық сарынның күшеюіне себеп болған. Өмірінің соңғы жылдарын елден оңашаланып өткізген Ақан сері 1913 жылы қайтыс болып, туған жері Қоскөл маңына жерленген [4, 62 б.].

Ақан сері Қорамсаұлы – қазақтың ән өнерін көркемдік және мазмұндық тұрғыдан жаңа деңгейге көтерген көрнекті композитор әрі ақын. Оның шығармалары терең поэтикалық мазмұнымен, саздық байлығымен және эстетикалық үйлесімділігімен ерекшеленеді. Ақан сері шығармашылығының өзегін туған жер мен табиғатқа сүйіспеншілік, махаббат пен сұлулықты дәріптеу, адалдық пен әділеттілік идеялары құрайды. Әндерінің ішінде «Ақтоты», «Балқадиша», «Үш тоты құс», «Терқатқан» сияқты лирикалық туындылар әйел бейнесін нәзік сезіммен суреттесе, «Құлагер», «Маңмаңгер», «Сырымбет», «Көкжендет» сияқты шығармаларда ел тағдыры мен жеке бастың қайғысы көркемдік биікте өрнектеледі. Әсіресе «Құлагер» әні арқылы ақын әділетсіздік пен жан азабын терең бейнелеген. Ақан серінің мұрасы қазақ халқының рухани дүниесін, ұлттық мінезі мен көркемдік талғамын айқын танытатын мәңгілік мәдени құндылық болып табылады [8, 57 б.].

Ақан сері әндерінің алғашқы хорға арналған өңдеулерін жасаған композиторлардың ішінде Евгений Григорьевич Брусиловскийдің орны ерекше. Ол 1905 жылы 19 қарашада Мәскеу қаласында дүниеге келген. Ерте жастан музыкаға бейім болған Е.Брусиловский Ленинград музыка училищесінде, кейіннен Ленинград консерваториясында кәсіби музыкалық білім алған. Оқуды тәмамдаған соң Ресейдің түрлі өңірлерінде еңбек етіп, 1933 жылы Қазақстанға

келіп, өмірінің негізгі бөлігін осында өткізді. Композитор қазақ халқының мәдениетіне терең қызығушылық танытып, ұлттық музыка мұрасын кәсіби тұрғыда дамытуға зор үлес қосты. Ол Алматы қаласында шығармашылық және педагогикалық қызметпен айналысып, қазақ музыка өнерінің қалыптасуына айтарлықтай ықпал етті. Евгений Брусиловский 1981 жылы Алматы қаласында қайтыс болып, Қазақстан мәдениетінің тарихында көрнекті тұлға ретінде мәңгілік із қалдырды [5, 36 б.].

Е.Брусиловский – қазақтың кәсіби музыка өнерінің негізін қалаушылардың бірі әрі ұлттық музыкалық мәдениеттің дамуына зор үлес қосқан композитор. Ол қазақ халқының әндері мен күйлерін терең зерттеп, халықтық әуендерді кәсіби музыкалық шығармаларға енгізу арқылы ұлттық және еуропалық музыкалық дәстүрлердің синтезін жүзеге асырды. Композитор қазақ опера өнерінің қалыптасуында маңызды рөл атқарып, 1934 жылы жазылған «Қыз Жібек» операсы арқылы қазақ музыка тарихындағы алғашқы ұлттық операны дүниеге әкелді. Сонымен қатар ол «Жалбыр», «Ер Тарғын», «Амангелді» сияқты әйгілі опералардың авторы болып, симфониялық және вокалдық шығармалар саласында да жемісті еңбек етті. Е.Брусиловскийдің туындылары халықтың рухын, батырлық пен сұлулықты көркемдік тұрғыдан бейнелеуімен ерекшеленіп, қазақ музыкасының алтын қорына енді [5, 40 б.].

Зерттеуіміздің алғашқы нысаны болып табылатын «Қараторғай» хоры – қазақ хор музыкасының рухани қазынасына еңген шоқтығы биік шығарма. Бұл туынды терең ойлы мазмұнымен, әсерлі де сырлы әуенімен ерекшеленеді. Ән сазы адамның жүрегіне жол тауып, ел өмірінің қуанышы мен мұңын, туған жер мен табиғатқа деген нәзік іңкәр сезімді паш етеді. Шығарма адам мен табиғаттың үйлесімін, өмірге деген сүйіспеншілік пен сағыныш сезімін бейнелейді. Ән мәтініндегі қараторғай образы – еркіндіктің, нәзіктіктің әрі үміттің символы. Қараторғайдың қанат қаққан үні халықтың жанына жақын, сондықтан бұл әнде адамның ішкі толғанысы мен өмір философиясы көрініс тапқан.

«Қараторғай» әні лирикалық сипаттағы халық мұрасының озық үлгісі болып саналады. Е.Брусиловский өңдеуінде ми минор (e moll) тоналдықта жазылған. Өлшемі 4/4. Мұндай әуендік құрылым әннің мұнды, сыршыл сипатын айқындай түседі. Шығарма шумақтық формаға тәуелді қарапайым үш бөлімді формада жазылған. Кей бөлімдерінде полифониялық фуга әдістеріне тән құрылымдық және мелодиялық ерекшеліктерді қолдануға еліктеушілік байқалады, бұл шығарманың көпдауысты жүйесін байытуға бағытталған.

Кесте 1 – «Қараторғай» хорының құрылымы

1-11 такт	12-21 такт	22-32 такт
Сопрано – subject	Тенор – subject	Сопрано, бас – subject
Альт, тенор – countersubject	Альт, тенор – countermelody Бас – organ point	Альт, тенор – countersubject

Бірінші бөлімде негізгі тақырыпты сопрано дауысына берілген. Тенор мен альт партиясында туындайтын қосалқы тақырыптар негізгі тақырыпты

гармониялық тұрғыда толықтырушы қызметті атқарады. Хордың кіріспесіз, бірден тақырыптың алғашқы екі сөйлемінен басталуы шығарманың композициялық тұрғыла ойлансырылған даму жоспарын көрсетеді. Бастапқыда төмен динамикада, сабырлы, әуезді сипаттан бастау алған хор фактурасы, біртіндеп күрделену мен динамикалық даму негізінде дамиды.

Он екінші тактіден басталатын шумақтық екінші бөлімінде негізгі тақырып тенор дауысына жүктеледі. Әдемі әуезді бастаманы қалған дауыстар гармониялық сүйемелдеу негізінде дамытады. Композитор әр такт ішінде динамикалық ойынды шебер қолданған, бұл музыкалық дамуға айқын тыныс береді. Алайда, он сегізінші тактіде (шумақтың соңғы төртінші жолы) ерлер партиялары жалғыз қалып, әуенді әрі қарай жалғастырады. Осы негізгі бөлімде (шумақта) субдоминанта мен доминанта сатылары арасындағы жиі алмасу байқалады. Бұл музыкалық өрісті кеңейтіп, эмоционалдық кернеуді арттырады. Кей кездері қысқа мерзімде мажорлық параллель тональдікке (мысалы, ми минордан – соль мажорға) өту кездесіп отырады, ол шығарманың шарықтау сәтінде жарық, үмітті реңк береді.

Жиырма екінші тактіден басталатын әуеннің қайырмасы *mf* динамикасында бастау алады. Сопрано мен бас дауыстары арасында жүретін негізгі әуен полифониялық фуга әдісіне тән тақырыптың кешігіп үшінші үлеске қайта басталуын негіз еткен. Ал альт пен тенор дауыстары негізгі дауыстармен үйлесімділік өрнегін дамытып, тоналдық іргетасты тереңдетіп, субдоминанта және доминанта қызметін толықтыра түседі.

Шығарманың шарықтау шегі болып табылатын жиырма алтыншы тактіде өлшем 3/2 болып өзгеріп, жиырма жетінші тактіде қайта 4/4 өлшем бірлікке оралады. Бұл әуеннің өрісін кеңейтеді, ал соңында ән бастапқы тоналдыққа қайта оралып, тұрақтылық әсерін қалдырады.

Заманауи хор ұжымдарының репертуарында ерекше орын иеленген Ақан серінің «Балқадиша» әнінің өңдеуі Сыдық Мұхамеджановқа тиесілі. С.Мұхамеджанов (1924–1991) – қазақтың көрнекті композиторы, дирижері және қоғам қайраткері, қазақ симфониялық және вокалдық музыкасының дамуына зор үлес қосқан тұлға. Ол Қарағанды облысының Шет ауданында дүниеге келіп, музыкаға ерте жастан бейім болып, ауылдық ортада халық әндері мен күйлерін тыңдап өсті. 1950 жылы Қазақ консерваториясын бітірген соң Қазақ радиосында және Қазақтың опера және балет театрында қызмет атқарды. С.Мұхамеджанов көптеген камералық, хорлық, аспаптық және вокалдық шығармалардың авторы болып, композиторлар одағында және мәдениет саласында басшылық қызметтер атқарды. Қазақ КСР-інің халық артисі атағын алған С.Мұхамеджанов 1991 жылы Алматыда қайтыс болып, артында мол музыкалық мұра қалдырды [5, 157 б.].

С.Мұхамеджанов – қазақ кәсіби музыкасының дамуына елеулі үлес қосқан көрнекті композитор, шығармашылығы ұлттық әуендер мен заманауи музыкалық өрнектің үйлесіміне негізделген. Ол опера, симфония, хор, ән және камералық музыка жанрларында өнімді еңбек етіп, қазақтың тұңғыш заманауи операларының бірі «Айсұлу» шығармасын дүниеге әкелді, сондай-ақ «Жұмбақ қыз» және «Біздің сүйікті дәрігер» сияқты туындыларымен де танымал болды. Мұхамеджанов шығармаларында адамгершілік, махаббат, ерлік және

отансүйгіштік тақырыптары көркемдік тұрғыдан бейнеленіп, халық әндерінің интонациялық ерекшеліктері классикалық музыкалық формада шебер қолданылды. Оның әуендері кең тынысты, эмоционалды және орындаушылық шеберлікті талап ететіндіктен, композитордың музыкасы ұлттық рух пен заманауи көркемдік мәдениеттің бірлігін айқын көрсетеді, шығармашылығы бүгінгі күнге дейін қазақ музыкасының алтын қорында сақталып келеді [5, 160 б.].

«Балқадиша» – Ақан сері әндерінің ішінде кең тынысты, сырлы және мұңды туындыларының бірі болып, ғасырдан аса уақыт бойы ел аузында қалыптасқан ұлттық мұра ретінде бағаланады. С.Мұхамеджанов бұл әннің байырғы ұлттық әуенін сақтай отырып, хорлық фактураны кеңейтеді және көпдауыстылық арқылы шығарманың эмоционалдық тереңдігін арттырады. Композитор халықтық интонацияны кәсіби гармониямен үйлестіріп, әннің мазмұнын әрі байыта түскен, осылайша дәстүрлі халық музыкасының кәсіби өңдеудегі мүмкіндіктерін көрсете білді. С.Мұхамеджанов өңдеуінде әннің нәзік лирикасы мен ішкі драматизмі шебер ашылады. Сағынышқа, нәзік іңкәрлік және өмірдің өткіншілігіне толы лирикалық ән әуені – мұң мен сұлулықты ерекше үйлестіреді.

Кесте 2 – «Балқадиша» хорының құрылымы

<i>Kіріспе</i>	<i>1 шумақ</i>	<i>2 шумақ</i>	<i>3 шумақ</i>	<i>Кода</i>
1-8 такт	9-33 такт	34-65 такт	66-89 такт	90-93 такт
Andante non troppo	Andante non troppo	Andante maestoso	Andante non troppo	
d-moll	d-moll	f-moll	d-moll	d-moll

Шығарма хордың ерлер және әйелдер дауыстары арасындағы полифониялық алыс-беріс негізінде жүретін кіріспе тақырыптан басталады. Сегіз тактіден тұратын ерлер мен әйелдер дауыстарының арасында диалог T-S-T гармониялық реттік негізінде жүреді.

Тоғызыншы тактіден басталатын негізгі бөлімде тақырып тенор партиясына беріліп, бас оған терция төмен орналасқан екінші дауысты құрайды. Әйелдер партиясы (сопрано, альт) гармониялық сүйемелдеуші қызметті атқарады.

Отыз төртінші тактіден басталаын екінші бөлімде шығарма қарқыны сәл алға жылжып, тоналдық өзгереді (f-moll). Сопрано негізгі тақырыпты жүргізіп отырса, қалған дауыстар сүйемелдеуші аккордтар рөлін атқарады.

Алпыс алтыншы тактіден басталатын үшінші бөлімде бастапты тоналдыққа оралу жүреді. Негізгі тақырып бірінші шумақтағыдан тенор партиясына беріліп, бас оған терция төмен ешінді дауысты ұстанады. Тек гармониялық тұрғыда толықтырушы әйелдер партиясының ырғақтық суреті өзгеріске ұшырап (нүктесі бар төрттік және сегіздік) үздіксіз қозғалыс екпінін береді.

Қазақ хор музыкасында Ақан серінің әндері Бейімбет Кеңесбайұлы Демеуовтің өңдеулерінде жаңаша, заманауи үнге ие болып отыр. Демеуовтің

өңдеуіндегі «Балқадияша» және «Маңмаңгер» сынды әндер қазіргі хор сахнасында кеңінен орын алып, ұлттық музыкалық мұраны заманауи көпдауысты құрылыммен үйлестіре отырып, жаңа эмоционалдық және көркемдік деңгейге көтерді. Осы өңдеулер арқылы дәстүрлі халық әндерінің эстетикалық құндылығы сақталып, заманауи хорлық орындау мәдениетінде маңызды орынға ие болды.

Бейімбет Кеңесбайұлы Демеуов – белгілі қазақ дирижері, ұстаз және қоғам қайраткері. Ол 1964 жылы дүниеге келген. Музыкаға жастайынан қызығып, кәсіби білімін Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында алған. 1988–1989 жылдары Б.Байқадамов атындағы мемлекеттік хор капелласында хормейстер болып қызмет атқарған. 1993 жылдан бастап сол ұжымның көркемдік жетекшісі және бас дирижері қызметін атқарып келеді. Оның жетекшілігімен хор ұжымы көптеген республикалық және халықаралық фестивальдерге қатысып, жүлделі орындар иеленді. Б.Демеуов консерваторияда ұстаздық қызмет атқарып, көптеген жас дирижерлерді тәрбиеледі. 2007 жылы оған «доцент» ғылыми атағы берілді. Ол – «Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері» атағының иегері. Бүгінде Б.Демеуов қазақтың хор мәдениетінің дамуына зор үлес қосқан беделді өнер қайраткері болып саналады [2, 20 б.].

Б.Демеуов – қазақ хор өнерін дамытуға зор үлес қосқан танымал дирижер және өңдеуші. Ол Б.Байқадамов атындағы Мемлекеттік хор капелласында қызмет ете жүріп, шығармашылық жұмысын үздіксіз жалғастырып келеді. Оның жетекшілігімен хор ұжымы классикалық, халықтық және заманауи туындыларды жоғары деңгейде орындап жүр. Б.Демеуов қазақ композиторларының хор шығармаларын жаңаша өңдеп, кәсіби деңгейге көтерген. Ол халық әндері мен күйлерін хорға лайықтап өңдеп, ұлттық әуен мен көпдауысты хор стилін шебер үйлестірді. Б.Демеуовтің өңдеулерінде қазақ әндерінің табиғи әуезі мен ұлттық сипаты сақталып, жаңа көркемдік бояу алған. Оның өңдеулері мен орындау мәнері қазақ хор мәдениетінің кәсіби деңгейін арттырды. Б.Демеуовтің шығармашылығы мен өңдеулері бүгінде ұлттық музыка мұрасының маңызды бөлігі болып саналады [2, 22 б.].

Б.Демеуов өңдеуіндегі «Балқадияша» әні хордың толық аралас құрамына арналып жазылған туынды. Музыкалық бейнені айқындау мақсатында гомофонды-гармониялық фактура және бай тембрлік бояу қолданыс тапқан.

Кесте 3 – «Балқадияша» хорының құрылымы

<i>Kіріспе</i>	<i>1 шумақ</i>	<i>2 шумақ</i>	<i>3 шумақ</i>
1-8 такт	6-25 такт	26-44 такт	45-65 такт
Allegro moderato	Allegro moderato	Meno mosso, dolce	A tempo Espressivo Adagio
Сопрано	Тенор	Сопрано	Тенор

Шығарманың жанры – лирикалық ән. Ән кіріспе, үш шумақты және соңғы бөлімі кодадан тұрады. Фактурасы – гомофонды-гармониялық сипатта. Әннің

жалпы көңіл-күйі мұң мен сағынышқа толы. Тағдыр тәлкегіне ұшырап, сүймеген кәрі адамға ұзатылған сұлу қыздың жан қасіретін терең сезіммен бейнелейді.

Кіріспе бөлім әйелдер дауыстарының орындауына жүктелген. Такт сайын гармониялық өзгерістерге ұшырайтын секвенциялық ұсақ сегіздіктерден тұратын толқынды әуен үздіксіз қозғалыс сипатын береді. Бұл әуен шығармаға мұң мен лирикалық сезім дарытады. Динамикалық реңктердің өзгерісі де осы көңіл күйді айқындай түседі.

Кейін алтыншы тактіде дивизияға ұшыраған тенор партиясының негізгі әуені мен бас партиясының аккордтық органдық тоны бастау алады. Бұл алдыңғы әйелдер хорының тақырыбын толықтырушы жауап ретінде естіледі.

Жиырма алтыншы тактіден басталатын бөлім аралас хордың толық құрамымен орындалады. Әуен октавалық унисоннан басталып, кейін S-T аккордтарының гармониялық тарқатылуына бөлінеді. Бұл бөлімде негізгі әуенді әйелдер дауыстары жүргізеді. Әйел дауыстарының табиғатына тән жеңіл де әуезді, қалықтаған әуендік сипат осы жерде айқын сезіледі. Ал ерлер дауыстары алғашқы екі такт бойы фондық сүйемел рөлін атқарып, жалпы хордың дыбыстық өрісін тереңдетіп, дыбыстық бояуды байыта түседі.

Қырық бесінші тактіден басталатын толық емес, жоғарғы дауыстардың (сопрано, альт, тенор) орындалуындағы бөлім шығарманың шарықтау шегі болып табылады. Бұл бөлімде тенор партиясы негізгі тақырыпты орындап, әйелдер дауыстары кіріспе бөлімдегі сегіздіктермен жүретін ағынды қозғалыс тақырыбын қайтайды.

Алпысыншы тактіден басталатын шығарманың қорытынды бөлімі хордың толық құрамымен орындалады. *Pianissimo* динамикасындағы негізі тақырыптың октавалық унисонындағы *tenuto*, соңғы сөйлем дыбыстарына толық ұзақтық пен сәл екпін беру арқылы кеңейтеді. Әуен жүрісі біртіндеп баяулау арқылы тынышталады (*Adagio*).

«Маңмаңгер» әні – Ақан серінің аса танымал шығармаларының бірі. Бұл әнде сазгер өзіне серік болған Маңмаңгер атты тұлпарына деген сүйіспеншілік пен мұңды сағыныш сезімін әсерлі жеткізеді. Әннің мазмұнында адамның табиғатқа, жануарға деген ерекше құрметі мен ішкі дүниесінің терең нәзіктігі айқын көрінеді. Бұл адамның ішкі жан тебіренісін, өмірдің өткіншілігін, сүйіспеншілік пен жоғалтудың сезімін бейнелейтін лирикалық туынды. Ақан сері өз тұлпарын досындай, сырласындай көреді. Ол Маңмаңгерді ерлік пен сұлулықтың, еркіндіктің бейнесі ретінде сипаттайды. Әнде табиғат, тұлпар және адам тағдыры бір-бірімен астасып, философиялық ой тудырады [4, 65].

Б.Демеуов «Маңмаңгер» әнін өңдеу барысында Ақан серінің түпнұсқалық әуенін сақтай отырып, оны жаңа көпдауысты формада жеткізуге талпыныс жасайды. 2023 жылдың 28 қыркүйегінде жасалған өңдеу салыстырмалы түрде жаңа туынды болып табылады. Бұл өңдеу халықтық нақыш пен кәсіби музыкалық стильдің әсем тоғысын көрсетеді. Аралас хор мен жеке соло орындаушыға арналып жазылған. Өлшемі ауыспалы (4/4, 3/4, 5/4). Тоналдық d-moll.

Кіріспе	Қайырма	Шумақ	Қайырма
1-10 такт	11-16 такт	17-28 такт	29-34 такт

Шығарманың кіріспе бөлімі шабандоз сөзін суреттейтін «үи» буынындағы жылдам қарқынды тақырыптан басталады. Сопрано мен альт дауыстарының унисонда басталып, кейін екінші тактіде тенор партиясы қосылады. Кіріспе бөлім әйелдер хоры үшін *тр* тенор партиясы *рр* динамикасында бастайды. Төртінші тактіден бастап әйелдер партиясында он алтылық және сегіздік ноталардан тұратын негізгі әуен басталып, кейін ол тақырып ертер дауыстарында жалғасады. Он бірінші тактіден басталатын қайырма әуені тенор партиясына жүктелген, сопрано мен альт органдық тон, си нотасын ұстанады.

Он жетінші тактіден негізгі бөлім бастау алады. Тенор солисттің орындауындағы негізгі тақырыпты сүйемелдеуші аралас хордың толық құрамы баяу әрі толқынды ырғақтағы тұлпардың маң-маң басқан жүрісін дәл жеткізеді. Бұл қозғалыс сағыныш пен тыныштықтың символы. Әуеннің өрісі кең, диапазоны шамамен октава мен кварта аралығында. Кей тұстарда хор партиясында өзара жаңғырысу әдісін қолданылып, тұлпардың алыстағы үніне еліктеу жасайды.

Әрі қарай әуен бірін-бірі толықтырып жақсы қарқынды қозғалыс сипатын игереді. Осы тұстарда өлшемдер жиі өзгере бастайды. Ортаңғы бөлімде *crescendo* арқылы сезімдік ширығу байқалады. Шарықтау сәтінде хордың барлық партиясы бірігіп, тұлпардың еркін шабысы пен иесінің сағынышын бейнелейді. Соңында динамика қайта бәсеңдеп, *diminuendo* арқылы сабырлы күйге оралады. Шығарманың соңы *poco rit* темпінде орындалып аяқталады.

Б.Демеуовтың «Маңмаңгер» әніне жасаған өңдеуі – Ақан серінің туындысына жаңа өмір сыйлаған көркем музыкалық нұсқа. Ол халықтың саздың табиғи әуезін сақтай отырып, кәсіби хор мәдениетінің элементтерін еңгізген. Хор орындауында бұл ән тек тұлпарға арналған жоқтау емес, адам мен табиғаттың, еркіндік пен сағыныштың, өнер мен рухтың бірлігін иемденгендей. Бұл шығарма қазақ ән өнерінің асқақ үлгісі, ал Б.Демеуовтің өңдеуі оны жаңа буынға жақындатқан музыкалық жаңғырудың жарқын мысалы.

Қортынды. Негізгі Ақан сері түпнұсқасында терең драмалық мазмұндағы «Қараторғай», «Балқадиша», «Маңмаңгер» әндері ғасырлар бойы халық арасында әсем әуені мен кең тынысты көлемділігінің арқасында ерекше танымалдылыққа ие болған. Е.Брусиловский, С.Мұхамеджанов және Б.Демеуовтың жаңа оқылуында бұл әндер қазақ хор сахнасына жолдама алды. Қазіргі таңда бұл шығарма еліміздің бетке ұстар хор ұжымдарының негізгі репертуарында басты орын алып, кәсіби хор дирижерлар мамандарын дайындаудың міндетті бағдарламасына енген.

Әдебиеттер тізімі

1. Алданазарова Б. Краткий курс лекций по казахской хоровой литературе. – Алматы: Классик, 1995. – 164 б.

2. Алибекова Б.Э. Казахская государственная хоровая капелла им. Б.Байкадамова: Традиции и современность // Музыкальная жизнь. – М., 2011. – № 4. – С. 20-22.

3. Ахметова М. Традиции казахской песенной культуры. – Алма-Ата: Наука, 1984. – 113 б.

4. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 440 б.

5. Жұмақова Ү., Кетегенова Н. Қазақстың музфыкалық әдебиеті 1920-1980. – Алматы, 2000. – 273 б.

6. Канетов О.А. К истории возникновения и развития казахского хорового искусства. – Кызылорда: Кызылординский государственный университет им. Коркыт ата, 2001. – 22 с.

7. Колесникова И.В. Казахская хоровая литература. – Караганда: Альманахъ, 2020. – 77 с.

8. Кузембай С., Егінбаева Т. Қазақ музыкасының тарихынан дәрістер. – Астана, 2011. – 525 б.

Сағымбек Аязжан

*2 курс студенті 6B02127 «Хорды дирижерлеу» білім беру бағдарламасы
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Қазақстан, Астана
ayazhan.sagymbek@inbox.ru*

Қарекенова Дилара талғатқызы

*Өнертану ғылымдарының магистрі,
«Дирижерлеу» кафедрасының оқытушысы
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Қазақстан, Астана
dilarakarekenova@gmail.com*

**В.А.Моцарттың «Реквием» туындысы
Қазақ ұлттық өнер университетінің
Орган залы сахнасында
(құрылымдық және орындаушылық талдау)**

Аңдатпа: Бұл мақалада В.А.Моцарттың «Реквием» туындысының құрылымдық және орындаушылық ерекшеліктері Қазақ ұлттық өнер университетінің Орган залы сахнасында қойылған нұсқасы негізінде талданады. Автор шығарманың драматургиялық желісін, бөлімдер арасындағы эмоционалдық шиеленіс пен көркемдік тұтастықты айқындауға бағытталған. Зерттеу барысында дирижер А.Мұхитдинов интерпретациясының көркемдік шешімдері мен орындаушылардың кәсіби деңгейі қарастырылып, классикалық мұраның заманауи сахналық оқылымы сипатталады. Мақалада «Реквиемнің» рухани-философиялық мазмұны мен оның қазақ хор мәдениетіндегі мәні ашылады.

Түйін сөздер: В.А.Моцарт, Реквием, орындаушылық интерпретация, құрылымдық талдау, музыкалық драматургия, хор мәдениеті.

В.А.Моцарттың «Реквием» шығармасы – әлемдік музыка тарихындағы ең терең рухани және көркемдік мәнге ие туындылардың бірі. Композитордың соңғы еңбегі саналған бұл шығармада өмір мен өлім, сенім мен күмән, жарық пен түнек арасындағы мәңгілік философиялық қарама-қайшылықтар көрініс табады. Астана қаласы Қазақ Ұлттық Өнер Университетінің Орган залы сахнасында қойылған «Реквием» – классикалық мұраны заманауи интерпретацияда жаңаша ұсынған көркемдік құбылыс болып табылады. Мақаланың мақсаты – осы қойылымның құрылымдық ерекшеліктері мен орындаушылық қырларын талдап, музыкалық драматургия мен сахналық шешім арасындағы үйлесімділікті анықтау.

Вольфганг Амадей Моцарт XVIII ғасырда өмір сүрген австриялық композитор және виртуоз музыкант. Оның қаламынан 600 жуық түрлі жанрдағы шығармалары шыққан (симфониялар, опералар, концерттер). Композитордың хор шығармашылығына месса, литания, оффертория, мотеттер, кантаталар, ораториялар және басқа да шығармалар кіреді. Сонымен қатар композитордың көрнекті туындылары қатарына «Сиқырлы флейта», «Фигароның үйлену тойы», «Дон Жуан» операларының хор сахналарын қосуға болады.

В.А.Моцарттың «Реквием» шығармасы классикалық музыканың шыңы айналған туынды. Оны композитор өмірінің соңғы күндерінде жазып, бітірмей қайтыс болды. Кейін оны шәкірті әрі көмекшісі Франц Ксавер Зюссмайр аяқтаған болатын.

«Реквием» құрылымы мен орындаушылық аспектілері қырынан ерекше қызығушылық тудыарлық туынды. Бұл шығарма тек техникалық жағынан ғана емес, сондай-ақ эмоциялық тереңдігімен таңқалдырады.

Музыка зерттеушілерінің арасында В.А.Моцарт «Requiem aeternam» және «Kyrie» бөлімдерін толық жазып үлгерген делінеді. Толық оркестрлік партитура мен хор дауыстары автордың жеке композиторлық стилін көрсетеді. Сонымен қатар қолжазба түрінде қалдырылған «Dies irae», «Tuba mirum», «Rex tremendae», «Recordare» және «Confutatis» бөлімдерінің ноталары қалғандығы белгілі. Ал «Lacrimosa» бөлімінің алғашқы сегіз тактісі ғана жазылып, аяқталмай қалған. Алайда автордың жоспарлаған композициялық құрылымындағы шынайы драмалық негізі мен эмоциялық шиеленіс қарқынының даму бағыты сақталған.

«Реквием» шығармасының құрылымдық ерекшелігіне келіп тоқталатын болсақ, бұл туынды симфониялық оркестр, орган, аралас хор және төрт (сопрано, меццо, тенор, бас) солисттің орындауына арналып жазылған.

Кесте 1 – «Requiem» туындысының құрылымы

	Бөлім атауы	Драматургиялық қызметі	Тоналдық	Темп	Өлшем
1	«Requiem»	Экспозиция	d-moll	Adagio	4\4
2	«Dies irae»		d-moll	Allegro assai	4\4

3	«Tuba mirum»	Шиеленісу	g-moll	Andante	4\4
4	«Rex tremendae»		g-moll	Grave	4\4
5	«Recordare»	Шарықтау шегі	d-moll	Andante	3\4
6	«Confutatis»		a-moll	Andante	4\4
7	«Lacrymosa»		d-moll	Larghetto	12\8
8	«Domine Jesu»		g-moll	Andante	4\4
9	«Hostias»	Шешуші кезең	c-moll	Larghetto	3\4
10	«Sanctus»		D-dur	Adagio	4\4
11	«Benedictus»		g-moll	Andante	4\4
12	«Agnus Dei»		d-moll	Larghetto	3\4

«Реквием» шығармасының драматургиялық экспозициясын құрайтын алғашқы бөлім, екі тақырыптық бөлімшеден тұрады. Алғашық «Requiem aeternam» тақырыбы баяу, мұнды хор мен оркестрдің жан тыныштығын сұрау дұғасы. Терең қайғы сипаттағы әуен алдымен оркестрде, содан кейін хор партияларында орындалады. Қайғылы көңіл-күй d-moll тоналдығында жүреді. Екінші «Kyrie».тақырыбы полифониялық қосарларған фуга әдісінде жазылған. Фуганың екі тақырыбы өзара қарама-қайшылық тудыру арқылы дамиды. Бұл бөлім күрделі динамикалық даму негізінде асқан эмоционалды қарқын береді. Бұл бөлім музыкалық шиеленістің бастамасы, келесі тақырыптың алғышарты.

«Реквием» шығармасының драматургиялық шиеленісуі «Dies irae», «Tuba mirum», «Rex tremendae» және «Recordare» бөлімдерінде іске асады. Музыкалық драманың күрт шиеленісуі, яғни қорқыныш пен үрей сезімінің күшеюі артады. Бұл бөлімдерде өлім тақырыбының түрлі бейнеленуі орын алады.

«Dies irae» (Қаһар күні) – бұл бөлімде әдеттегідей өлімнің қорқынышты қыры көрсетіліп, мәңгілік және қаһарлы сот күні суреттеледі. Музыка үдемелі, қуатты, терең драмалық. Хордың кең тынысты жартылық ұзақтықтағы ноталарын оркестр партиясының ұсақ он алтылықтардан тұратын пульсациясы толықтырып тұрады.

«Tuba mirum» (Таңғажайып труба) – өлгендер қайта тіріледі деген бейнелеу. Осы бөлімде оркестрдің күшті дауысы мен солисттер тақырыбы ерекше ауыспалы динамика арқылы дамиды. Басында әр солисттің жеке-жеке орындауында жүретін тақырып (бас, тенор, альт, сопрано), кейін толық солисттер құрамының салтанатты туттиімен аяқтайды.

«Rex tremendae» (Қорқынышты даңқ патшасы) – құдайдың ұлылығы мен әдемі айбаттылығы туралы бөлім. Бұл бөлімде жанның рухани азабы мен құдай алдындағы ұлықтылықтың шиеленісуі байқалады. Хор партиясында кездесетін аккордтық және полифониялық әдістердің күрделі үйлесімі орындаушылық қиындықтар тудырады.

«Recordare» (Еске алу) – оркестр мен төрт солистің орындауына арналып жазылған бөлім. Andante темпіндегі бөлім мадақтау мен кешірім сұрау дұғасы болып табылады.

«Реквием» шығармасының драматургиялық шарықтау шегі болып табылатын «Confutatis» мен «Lacrimosa» бөлімдері шығарманың ең эмоционалды кезеңін құрайды. Бұл бөлімдерде оркестр мен хор өте жоғары динамикалық деңгейде орындайды, тыңдаушының жүрегіне тікелей әсер етеді. Бұл бөлімдер өмірдің соңғы сәтін, сондай-ақ жанның ауыр жағдайын көрсетеді.

«Confutatis» (Үкім алғандар) – жанның жақсы мен жаман істері есептелетін бөлі. Қайғы мен үміт арасындағы қақтығыс ерлер дауысындағы негізгі тақырып (subject) және әйелдер дауысындағы жауап тақырыбының (contersubject) диалогы негізінде дамиды.

«Lacrimosa» (Көз жас күні) – В.А.Моцарттың аяқталмаған бөлімі болғанымен, ерекше эмоционалдылығымен есте қалады. Трагедияның ең күшті сәті Largo темпіндегі d-moll негізінде бейнеленген. Бұл бөлімдегі 12/8 өлшемдік пульсацияның баяу екпіні орындаушылық тұрғыда ауырлық сезімін тудырады.

«Domine Jesu» (Жаратқан ием, Иса) – Andante темпіндегі көлемді шарықтау бөлімі. Симфониялық оркестр мен аралас хордың толық құрамына арналып жазылған. Бұл бөлімде құдайға жалбарынып, күнәнің кешірілуі сұралады.

«Реквием» шығармасының драматургиялық шешуші кезеңін құрайты «Hostias», «Agnus Dei», «Benedictus» және «Sanctus» бөлімдері қорытындылаушы қызметті атқарады.

Орындаушылық тұрғыда В.А.Моцарттың «Реквиемі» туындысы өте күрделі шығарма болып табылады. Жұмыс барысы жоғары деңгейдегі шеберлік пен өзара үйлесімділікті талап етеді.

Мұхитдинов Абзал Мирасбекұлның интерпретациясына келіп тоқталатын болсақ, концертке дайындық жұмысы барысында дирижер шығарманың мазмұнына ерекше көңіл аударды. Шығарманы талдау барысында дирижер «композитор өмірінің эпилогі» түсінігін жеткізуге талпынды. Оның пікірінше, композитор бұл туындыны өмір мен өлімнің шекарасында жазған. Сондықтан әрбір нотасында адамның соңғы сәттеріндегі сезім мен мәңгілікті түсіну философиясы негізге алынған. Дирижер «Реквием» арқылы тыңдарманды тек музыканы тыңдауға емес, өмірдің мәні жайында ойлануға шақырады.

Маэстро Моцарт музыкасының табиғатында мұң мен үміт, қайғы мен рухани тазару қатар жүретінін атап өтеді. Оның интерпретациясында «Реквием» тек азалы шығарма емес, ол – адам жанының мойындауы мен ішкі сұхбаты, кешірім мен тыныштыққа ұмтылуы. Эмоциялық шиеленіс пен оның көркемдік бейнеленуі мәселесіне келіп тоқталатын болсақ, жан тебіренерлік сағыныш пен шексіз уайымның үндестігі бөлімдер арасындағы қарама-қайшылық (контраст) негізінде көрініс тапқан. Осы сезімдерді жеткізу мақсатында әрбір бөлімнің динамикалық және темптік қатынасына ерекше мән беріледі. Хор мен оркестрдің партиялары бір-бірін толықтырып, біртұтас мазмұнды сурет қалыптастырады.

А.Мұхитдиновтың интерпретациясында орындау интонациялық дәлдігімен қатар рухани күштің басым болуын талап етті. Әрбір дыбыс тірі,

фразалар мағыналы және тыңдарманның жүрегіне жеткізуге талпыныс жасалды. Абзал Мирасбекұлының айтуы бойынша, «Реквием» тек өткеннің мұрасы емес, ол бүгінгі күнде орындалуға тұрарлық асыл қазына. Оның ойынша, дирижёрдың міндеті – партитураның дәлдігін сақтай отырып, тыңдарманға таңдау еркіндігін беру, яғни әр адам өз жүрегімен ести алатындай мүмкіндік жасау. Сондықтан А.Мұхитдинов нұсқасындағы «Реквием» интерпретациясы дәстүрлі орындаудан рухани мәтіннің заманауи оқылуы сипатына жақын.

Қорыта айтқанда, В.А.Моцарттың «Реквием» туындысы Қазақ Ұлттық Өнер Университетінің Орган залы сахнасында жоғары кәсіби деңгейде орындалды. Рухани келісім күні қарсаңында орындалған шығарма әлем классикасының қазақ хор мәдениетінің орындаушылық практикасындағы маңызын көрсетті. Туындының құрылымдық тұтастығы, орындаушылық құрамның көркемдік шеберлігі мен хор, оркестр үйлесімі туындының рухани қуатын күшейтіп, оның философиялық және эстетикалық мазмұнын айқындай түсті. Бұл концерт Моцарт музыкасының өміршеңдігін, сонымен қатар қазақ кәсіби сахна өнерінің жоғары орындаушылық мәдениетін дәлелдеген айтулы көркем оқиға болды.

Әдебиеттер тізімі

1. Wolff C. Mozart's Requiem: Historical and Analytical Studies. – University of California Press, 1988. – 276 p.
2. Keefe S. Mozart's Requiem: Reception, Work, Completion. – Cambridge University Press, 2012. – 112 p.

Тұрсын Тұмар

*1 курс студенті, 6B02127 «Хорды дирижерлеу» білім беру бағдарламасы
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Қазақстан, Астана
tumartursin@icloud.com*

Қарекенова Дилара Талғатқызы

*Өнертану ғылымдарының магистрі,
«Дирижерлеу» кафедрасының оқытушысы
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Қазақстан, Астана
dilarakarekenova@gmail.com*

М.Сағатовтың хор өңдеу ерекшеліктері

(«Шилі өзен», «Той бастар» және «Домбыраға қол соқпа» шығармалары мысалында)

Аңдатпа: Бұл мақалада М.Сағатовтың хор өңдеулерінің ерекшеліктері зерттелген. Зерттеу нысаны ретінде «Шилі өзен», «Той бастар» және

«Домбыраға қол соқпа» шығармалары алынған. Мақалада композитордың музыкалық тілін, гармониялық шешімдерін, ырғақтық және полифониялық құрылымдарын талдау жүргізілген. Хор фактурасы, орындаушылық талаптар, ұлттық халық музыкасы элементтері мен заманауи хор мәдениетін үйлестіру тәсілдері қарастырылған. Зерттеу М.Сағатовтың шығармашылығы арқылы қазақ хор өнеріндегі ерекшеліктерді айқындауға мүмкіндік береді.

Түйін сөздер: М.Сағатов, хор, хор өңдеуі, халық әні, полифония, орындаушылық ерекшеліктер.

Композитор М.Сағатовтың шығармашылық жолы 1960-шы жылдардағы аласапыран – қазақ мәдениетіндегі шығармашылық өрлеу жылдарында, жас қазақ композиторлық мектебінің бой көтеріп, әлемдік музыка мәдениетін байытқан жылдары басталды. М.Сағатовтың қазақ хор мәдениетіне қосқан үлесі авторлық хор туындыларында пайдаланылған заманауи хор жазу ерекшелігімен қатар, халық әндері мен халық композиторлары әндерінің хорға арналған өңдеулері негізінде қалыптасты. Қазақтың халық әндері «Шилі өзен» (1977), «Той бастар» (1981) мен Абай Құнанбайұлының «Домбыраға қол соқпа» (1981) әнінің өңдеулері заманауи хор ұжымдарының тұрақты репертуарына енген туындылар қатарынан.

М.Сағатов 1939 жылы Батыс Қазақстан облысы, Жәнібек ауданы, Ұзынкөл ауылында 2 қаңтарда дүниеге келген. Кеңестік және қазақстандық сазгер, Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткері, Қазақстанның халық әртісі. К.Байсейітова атындағы республикалық музыка мектебінің флейта класында музыкалық білімін бастаған. 1963 жылы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясын (профессор В.Великановтың композиция класы бойынша) бітірген. 1963-1974 жылдары М.Сағатов Қазақ радиосы музыкалық редакциясының редакторы, бас редакторы, директоры қызметтерін атқарды. 1974-1986 жылдары ол Қазақстан Мәдениет министрлігі жанындағы репертуарлық-редакциялық бөлімнің музыка жөніндегі аға редакторы болды. 1974 жылдан ол Құрманғазы атындағы Алматы консерваториясында педагогтік қызметті қатар атқарды [1, 172 б.].

М.Сағатовтың шығармашылық жолы студенттік кезден бастау алған. Хор шығармашылығына қатысты зерттеулерде 1976 жылы жазылған «Жайлауда» хор поэмасы алғашқы туындысы ретінде көрсетіледі. Сонымен қатар композитордың «Дала мен гүл» (1987) және «Тоғай» (1989) атты хор поэмалары белгілі. Көрнекті ақын М.Мақатаевтың сөзіне жазылған «Наурыз айы келгенде» (1992), «Жартастар» (1993), «Таң алдында» (1994) және «Қайырлы таң» (2000) хор шығармаларын заманауи хор ұжымдарының репертуарынан байқауға болады. Ал Қ.Мырзалиев өлеңдеріне жазылған «Еркелер мен серкелер» (1992), «Күн» (1988) және «Қыз ұзату» (1994) хор туындылары хор дирижерларын дайындауға бағытталған міндетті бағдарламаға енген [3, 202 б.].

Бүгінгі зерттеуіміздің нысаны болып табылатын «Шилі өзен» хоры – қазақ халық әнінің негізінде жазылған хорға арналған шығарма. М.Сағатов бұл өңдеуін 1977 жылы Қазақ радиосы музыкалық редакциясының директоры қызметін атқару барысында жазған. Шығарманың негізгі идеясы – табиғат көрінісі мен

жастық шақтың әсем сәттерін, махаббат пен сағыныш сезімін сипаттау. Әннің поэтикалық мазмұны Шилі өзенінің жағасындағы сәттерді еске түсіре отырып, туған жерге деген сағынышты жеткізеді.

Музыкалық тілінде шығарма лирикалық сипатқа ие, бірақ ішкі драматургиясы жағынан терең эмоциялық бояуларға толы. Сөз бен музыка үндесіп, орындалу барысында хор ұжымынан ерекше көркемдік және динамикалық дәлдік талап етеді. Шығармада кәсіби сипат беретін, түрлі полифониялық элементтер, контрапункт, имитациялық техника қолданысы кездеседі. Формасы бойынша «Шилі өзен» хоры репризасы бар қарапайым үш бөлімде формада жазылған.

Кесте 1 – «Шилі өзен» хорының құрылымы

Кіріспе	1 шумақ	2 шумақ	Кода
1-10 такт	11-30 такт	31-57 такт	58-67 такт

Алғашқы қазақ хор өңдеулерінде екі такттен құралған кіріспе, М.Сағатов нұсқасында көлемді кеңейтілген формаға ие болған. G-dur тоналдықтың T-D аралық алмасуынан тұратын кіріспе тақырыбы негізгі d-moll тоналдыққа дайындық қызметін атқарады.

Он бірінші тактіден басталатын негізгі бөлімде ән тақырыбы тенор солистке берілген. Мелодиялық желі жайлы, әуен біртіндеп дамиды. Фактурасы қарапайым, тенор партиясы тақырыбы мен әйелдер хорының аккордтық сүйемелдеуінен тұрады. Түпнұсқада қайталама қос жол формасындағы әуен бұл бөлімде қысқартылған түрде берілген.

Отыз бірінші тактіден басталтын екінші бөлім – әуендік және динамикалық даму эпизоды. Негізгі тақырып сопрано партиясына жүктеліп, альт партиясында синкопалық ырғақ негізіндегі әуен қозғалысқа жетелейді. Ал ерлер партиясы аккортарды органдық тон негізінде жалғайды. Біртіндеп дамитын динамикалық және ырғақтық шиеленіс шығарманың шарықтау шегіне жеткізеді. Оған қайталама қос жол формасындағы репризаның кеңейтілген түрі ықпал етеді.

Елу жетінші тактіден басталатын қорытынды бөлім кіріспенің өзгеріссіз қайталануы. Тек бұл жолы әуен біртіндеп баяулау негізіндегі тұжырымдаушы сипатта.

Аралас хордың әр партиясында кездесетін орындаушылық ерекшеліктер мен қиындықтарға келіп тоқталатын болсақ, ол тікелей партиялардың ауыспалы қызметіне тәуелді. Алғашқы екі бөлімде әйелдер хоры гомофонды-гармониялық негізді ұстанады. Кейін қарқынды даму бөлімінде олар негізгі тақырып пен оны дамытушы ырғақтық соғыс (пульсация) қызметін атқарады. Ал ерлер хоры сол қарқынды дамуды демеуші сүйемелдеу ретінде көрініс тапқан.

Орындау барысында кездесетін техникалық қиындықтарға келіп тоқталатын болсақ, интонация тазалығы мен ішкі ырғақтық қозғалыс басты орында. Хор а'capella (сүйемелдеусіз) орындалатындықтан, интонациялық тұрақтылықты сақтау ерекше дайындық пен орындаушылық шеберлікті талап етеді. Негізгі тақырыптағы бір үлеске жинақталған үш дыбыс теңдігі (триоль)

мен алыт партиясындағы синкопалық ырғақтық өрнек орындаушылық дәлдікті талап етеді.

Композитордың өңдеу барысында пайдаланған музыкалық бейнелеу құралдарын қарастыратын болсақ, гармониялық шешімдер кешенінің сан қилы қыры байқалады. Шығармада диатоникалық аккордтар, модуляциялық ауытқулар мен өтпелі гармониялар кездеседі. Әуен қазақ халық музыкасына тән пентатоникалық құрылымдарға сүйенеді. Лирикалық сипаты мен интервалдық құрылымы ұлттық нақышты айқын жеткізеді.

М.Сағатовтың «Домбыраға қол соқпа» шығармасы – қазақтың классикалық поэзиясы мен кәсіби хор музыкасын ұштастырған көркем туынды. Шығарма Абай Құнанбайұлының аттас өлеңі негізінде жазылған. Бұл өлеңінде ақын халықтың рухани құндылығын, оның ішінде домбыра мен әннің қасиетті күшін дәріптеп, оны тұрпайы әрекеттен, мәнсіз ойыннан қорғауды мақсат тұтады [4, 17 б.]. М.Сағатов бұл идеяны музыкалық тілмен терең жеткізе отырып, хор арқылы ұлттық үн мен философиялық ойды біріктірген. Шығарманың негізгі мазмұны – қасиетті өнерге деген құрмет, ал басты кейіпкер – домбыра, қазақтың ұлттық рухының символы.

Шығарма еркін үш бөлімді формада жазылған. *Andante sostenuto* – баяу, салмақты кіріспе. Мұнда Абайдың ойы біртіндеп ашыла бастайды. Алғашқы фразалар домбыра үніне еліктеген ырғақтар мен дыбыс толқындарын еске түсіреді. *Piu mosso* – ортаңғы бөлім. Бұл жерде баритон партиясы жеке шығып, лирикалық, назды әуенмен басты идеяны жеткізеді: «Домбыраға қол соқпа...» деген үндеу философиялық мәнге ие болады. *Tempo I* (қайталау) – соңғы бөлім. Қайтадан хордың толық құрамы *tutti*-ге оралады. Мұнда бұрынғы материал дамып, шарықтау шегіне жетеді. Қорытындыда тыныштық пен сабыр арқылы философиялық ой тиянақты қойылады.

Жалпы форма жағынан шығарма речитативтік элементтерге, имитациялық хор өрімдеріне және аккордтық (гомофонды) құрылымдарға сүйенеді. Тональдық негізі – минорлық ладқа жақын, бірақ қазақтың дәстүрлі дыбыс қатарлары (пентатоника) кеңінен пайдаланылған. Мысалы, кейбір жерлерде домбыраның қоңыр үніне тән секунда және кварта интервалдары басым. Мелодияның басты интонациясы – домбыра қағысының еліктемесі, яғни ырғақтық қайталау («дам, дам, дам...») арқылы шертпе және төкпе дәстүрінің бейнесін береді. М.Сағатов ладтық құрылымда қазақ фольклорының ладтық бояуын сақтап, хор фактурасында еуропалық көпдауыстылықты шебер үйлестірген.

Шығармада ырғақ – ең маңызды көркемдік құралдардың бірі. Алғашқы «Дам, дам, дам» дыбыстары домбыра қағысын имитациялайды. Бұл тәсіл бүкіл шығарманың динамикасын және тембрлік бейнесін анықтайды. Фактурасы көбіне гомофонды-гармониялық, яғни барлық дауыс бір бағытта қозғалады. Бірақ кейбір тұстарда, әсіресе ортаңғы бөлімде, полифониялық элементтер (жекелеген дауыстардың өзара еліктесуі) көрінеді. Бас партиясы көбіне тұрақты негіз қызметін атқарады, ал сопрано мен алыт партиялары мелодиялық өрнек береді.

Орындаушылық ерекшеліктері тұрғысынан туындының *a' capella* құрамға арналып жазылғандығы бірінші орынға шығады. Интонациялық дәлдік пен

ансамбльдік тұтастықты сақтау орындаушылардан асқан шеберлікті талап етеді. Домбыра үніне еліктеу барысында пайдаланылатын дыбыс жұмсақтығы мен мәнерлігі партия ініндегі тембрлік бірлікті басты орынға қояды. Баритон солистің тақырыбын сүйемелдеу барысындағы хор динамикасының нәзік тепе-теңдігі екінші жоспардағы маңыздылыққа ие. Мәтіннің әрбір буынын анық және табиғи айтылуымен түсіндірілетін «қазақы» мәнер мен фразалық тыныс алу орындаушылардан ансамбльдік үйлесімді талап етеді. Шығарма мәтінде шоғырланған эмоциялық сезімдер кешені хор мүшелеріне мәтіннің астарлы мәнін түсініп, сөз бен әуеннің философиялық байланысын сезінуін қажет етеді.

М.Сағатовтың «Тойбастар» хоры – қазақтың дәстүрлі салт-жоралғы әні негізінде өңделген хор шығармасы. Әдетте үлкен жиын тойдың бастамасында орындалатын ән, жақсылық пен ізгі тілек, елге ынтымақ тілеу мазмұнын ұстанады. Автор осы өңдеуінде халықтық интонация мен еуропалық формаларды шебер үйлестірген. Шығарманың рухы шат, көтеріңкі, қуаныш пен жарқын көңіл күйге толы [2, 55 б.].

Шығарма шамамен үш бөлімді куплеттік формаға негізделген. Кіріспе (Allegro) – «Хай ли лэй» сияқты буындардан құралған вокализ арқылы басталады. Бұл бөлім жарқын, көңілді, ритмдік серпінді береді. Домбыра қағысын еске түсіретін ырғақпен басталып, тойдың басталғанын айғақтайды. Негізгі бөлім (1-2 шұмақ) – мәтінді айқын жеткізу арқылы тыңдаушыға халықтық тілектер, той тілеулері беріледі. Хор бірде унисонда, бірде аккордтық қозғалыспен әннің кендігін ашады. Қорытынды бөлім – «Той бастар» деген қуатты аккордпен аяқталады. Бұл кульминация хордың қуатты дыбыс көлеміне жететін сәт. Соңғы аккордта (rit.) арқылы тойдың көркем нүктесі қойылады.

Шығарма мажорлық сазға құрылған, бұл – оның жарқын, мерекелік сипатын айқындайды. Негізгі тональдік – до мажор (C-dur) немесе соған жақын ладтық жүйе. Интонациялық тұрғыдан М.Сағатов халықтық ән дәстүріне тән пентатоникалық (5 дыбысты) құрылымды сақтаған. Әуеннің секірмелі қозғалыстары, терция мен кварта интервалдары жиі қолданылады. «Хай ли лэй» сияқты вокализ буындары – ойын-сауық әндеріне тән формула, олар шығарманың ұлттық бояуын күшейтеді. Ырғақтық құрылым өте серпінді. Бұл – қазақ би әуендеріне тән ырғақ. Бірінші жолдардағы ырғақ домбыра қағысын еске салады, әсіресе паузалар және синкопа элементтері әнге серпін береді. Фактурасы негізінен гомофонды-гармониялық, яғни барлық дауыстар бір бағытта қозғалып, мәтінді бірдей айтады. Бірақ кей тұстарда имитациялық кіші фрагменттер бар, олар қозғалысқа динамикалық даму береді. Бас партиясы негізінен тұрақты аккордтық сүйемел рөлін атқарады, сопрано мен альт партиялары – әуендік жетекші, тенор – аралық байланыс элементі ретінде гармониялық толықтықты қамтамасыз етеді.

Орындаушылық ерекшеліктері. «Тойбастар» – хор орындаушылары үшін техникалық тұрғыдан аса күрделі емес, бірақ эмоциялық қуатты қажет ететін шығарма. Негізгі орындаушылық талаптар: темп пен ырғақтың айқындығы. Allegro қарқыны дәл және тұрақты болуы тиіс.. Барлық партиялар динамикалық тепе-теңдікте біркелкі естіледі. «Хай ли лэй» бөліктерінде дыбыс таза әрі көңілді шығуы керек. Сөздер анық, ашық айтылуы қажет («Той», «бастар», «қуаныш»,

т.б.). Хордың дыбысы жарқын, бірақ дөрекі емес, дауыс сапасы «ашық қазақы үнге» ұқсас болуы тиіс. Әр партияның ритмдік үйлесімі мен фраза соңындағы тыныс үйлесімі ансамбльдік тұрғыда өте маңызды.

Осылайша, М.Сағатовтың хор өңдеулері заманауи хор ұжымдарының репертуарына қосуға лайықты үлгілер дей аламыз. Бұл туындылар қазақтың халық музыкасын хор өнері арқылы дәріптеуге зор үлес қосады. Орындаушыларға музыкалық есту, дауысты үйлестіру, вокал техникасын жетілдіруге көмектеседі. Полифония элементтерін игеру, интонация таза орындау және динамикалық дамудың қарқынын сезіну орындаушылардың хор шеберлігін арттыруға жағдай жасайды.

Қорытындылай келе, М.Сағатовтың хор өңдеулеріне тән бірнеше ерекшеліктердің анықталғандығын байқауға болады. Біріншіден, композитор өз өңдеулерінде қазақ халық әндерінің ауыспалы өлшем ерекшелігін сақтауға тырысқан. Екіншіден, 3/8 («Той бастар»), 3/4 («Шилі өзен»), 6/8 («Домбыра қол соқпа») сынды үштік өлшем ерекшеліктерін жие пайдалану тенденциясы байқалады. Үшіншіден, дәстүрлі кварта-квинталық гармониялар өтпелі секундалық диссонанстармен алмасу негізіндегі даму жие қолданыс тапқан. Төртіншіден, синкопалық ырғақты өрнектер композициялық даму құралы ретінде пайдалану жие кездеседі. Бесіншіден, әннің негізгі әуенінен ерекше авторлық мотивтен тұратын үлкен көлемді кіріспе бөлімі шығарманың басында және соңында пайдаланылады.

Әдебиеттер тізімі

1. Бағысбек Қ.Б. Қазақстан композиторлары. Композиторы Қазақстанның: анықтамалық. – Алматы, 2011. – 216 б.
2. Балабеков Е.Б. Қазақтың музыкалық фольклоры: болмысы, өзіндік ерекшелігі, тәрбиелік мазмұны мен заманауи өміршеңдігі. – Алматы: Издат Маркет, 2006. – 160 б.
3. Кетегенова Н.С. Композитор Мансур Сағатов: сборник статей и жизни и творчестве. – Алматы, 2002. – 209 с.
4. Шүкіман Е.Т. Абайдың музыкалық мұрасы. – Алматы: Құрмағазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы, 2022. – 248 б.

Нұрсұлтан А.Е.

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің ұстазы

Қазанғап Тілепбергенұлы «Әлима қыз», атты әні күйі тарихи-этнографиялық негізі мен көркемдік ерекшелігі

Аңдатпа: Бұл зерттеуде Қазанғап дәуірімен байланысты «Әлима қыз» туралы аңыздық сюжет пен сол оқиға негізінде қалыптасқан музыкалық-фольклорлық мұра талданады. Материалда Әлиманың әлеуметтік салт-дәстүрге негізделген тағдыры, әкенің теріс батасы, сүйгенінен ажырау және

жат жерге ұзатылу сияқты оқиғалар оның шығарып айтқан ән мәтінінде көркем поэтикалық түрде бейнеленетіні көрсетіледі. Құдабай және Арыстан жыраулар жеткізген нұсқалар салыстырыла қарастырылып, шығарманың эмоционалдық құрылымы, поэтикалық символдары мен тарихи-этнографиялық мазмұны анықталады. Зерттеу нәтижесінде «Әлима қыздың әні» қазақтың дәстүрлі қоғамындағы қыз тағдыры, әдет-ғұрып жүйесі және музыкалық фольклордың көркемдік табиғатын танытатын құнды дерек ретінде сипатталады.

Тірек сөздер: Қазанғап «Әлима», Ақжелең, домбыра.

«Әлима қыздың әні». (1879-1897) Қазанғаптың заманында Әлима деген сұлу қыз болыпты. Қабақ руынан, Қабақтың Жарасы. Кезінде Қабақ руының ескі салтымен бесіктегі Әлиманы Қоңыраттың жігітімен атастырыпты. Әлима қыз жиырмаға келем дегенше, атастырған Қоңыраттың жігіті алпысқа келіпті. Алпыстағы шалды қыз менсінбей, өз қатарындағы Мырзақұл деген жас жігітпен қашамын деп атқа қонады. Алайда, жастарды Қабылдың жігіттері ұстап алып, қыздың әкесі теріс батасын береді.

Сонда Әлима «Құдай бар, әруақ бар, теріс батадан қорқамын» деп кері қайтқан екен. Көп ұзамай шалға тиеді. Әлима қыз Қоңырат еліне барып, өз сүйген жігітіне қосыла алмай арманда қалып, зарлана осы әнді айтқан екен:

Жер көшсе, мінуші едім ақбоз атты.
Әсем деп тұмар тағып – кесте орамал.
Аққудай көл шайқаған Әлима едім,
Бақ қылып Қоңыратқа кім ұзатты?

Бір жылдың аясында сүмбіледей,
Құмарған сүмбілені кім біледі-ей?
Ат жетпес, адам жетпес жерге кеттім,
Осыдан ақсақ-тоқсақ кім біледі?

Ауылын Қарқараның қапа қылдым.
Ақ көйлек тілге қойған тамағым-ай.
Аққудай көл шайқаған Әлима едім,
Қор қылды-ау Қоңыраттың шабағына.

Малға жай айналасы көкке терек,
Баяғы үзілгендей ақ түйменің.
Тірідей ата-енеден айрылған соң,
Ойына не түспейді қыз мұңлықтың?

Ойтеке-ау, сен аржақта, мен бер жақта,
Ай-күнін ойлаушы еді мал шарбақта.
Басқаның ауырғаны қосылады,
Екеуміз қосыламыз қай уақытта?

Дүние өтерінді біле алмадым,
Білгендер айтыушы еді-оу, тіл алмадым.
Көңіліне ата-анамның қараймын деп,
Құрбымен күліп-ойнап жүре алмадым.

Жер көшкенде жүруші едім қараменен.
Зер салып тігуші едім қамаламен.
Көргендер «Әлима қыз, қарағым» деуші еді,
Сәлем айт елде қалған ағаларға.

Бастаған көп түйені қызыл нарша,
Бауы бар бешпентімнің қиған барша.
Есіме бауырларым сен түскенде,
Жылаймын отыра қалып балаларша.

Құдықтан екі-ай шелек су ала кел,
Біреуін, біреуінен кем ала кел.
Есіме туған жерім түскен кезде,
Үгілеп екі иықтан дем аламын.

Көшкенде жылқы айдаймын баламенен,
Бітеді шапан сұлу шалбарменен.
Тымағын тасбақадай тырыстырып,
Құдай-ау, маған неге шал бергенін?

Астыма мінгенім-ей қақпан шығар.
Мінезі жалғаншының қаққан шығар.
Құдайым, жаман шалға қосты қайтіп,
Жәрбиіп жапалақтай жатқан шығар.

Жылқыдай ұстатпайды торғыл тайым.
Сықпытын көрмеймісің біздің байдың.
Құдайдан алсам тілеп өлер еді-ау,
Өмірі ұзақ болып осындайдың.

Тебетей қызыл мақпал қырын кидім.
Әкемнің қырын тұрып жүгін үйдім.
Әкеме қыз да болсам, ұлдай едім,
Әкемнің ұзатарын биыл білдім.

Ауылымыз Жіңішкеден көшкен шығар,
Төрт түлік Жыландыға толған шығар.
Әйтекем, Бойтекеңді сағынғанда, бір келмеді,
Кеуілі Қабекеңнің-оу қалған шығар.

Бұл әнді орындаған – Құдабай жырау. Белгілі күйші Бақыт Басығараевтың айтуынша, – Әлима қыздың әні жайлы.

Бәкір Тәжібаевтың 1985 жылы «Жұлдыз» журналында жария көрген көлемді алты беттік «Ару Әлима» атты деректі әңгімесін келтіретін болсақ:

Шалқар өңіріндегі Әлима мұрасын білетіндер, Ахмедиев Тіркесті, Оразбай Әділбаевты, Қаракесек Әбуді және Әбдіқызы Мәрзия. Бұлардың айтуынша: «Есіме сен түскенде беу сүйгенім» емес, «беу ағаке». Біздіңше де ол замандағы қыздың осылай деп айтуының ықтималдығы көп. Б.Тәжібаевта:

Құдықтан екі шелек су аламын,

Екеуін бір-бірімен тең аламын, - делінген. Сексендегі Әбу ақсақал: «Екеуін бір-бірінен кем аламын», - дейді.

Осы түрі дұрыс деген тұжырымға келдік, өйткені сүйген адамына қосыла алмай қайғы шеккен, өз ойы сан тарапқа бөлінген адамның ойынан жаңылысуы заңды. Әрине, Әлима өзінің ойынан жаңылысу арқылы кешкен азабының салдарын көрсетіп отыр.

Б.Тәжібаев ұсынған өлең шумағында:

Малға жай айналасы «Көк жиденің»,
Ата-анам жасымнан-ақ көп биледің.
Енді-енді қыршын, жасқа келгенімде,
Баяны болмады ғой дүниенің, -деген шумақ
Шалқар ауданының «Шалқар» газетінде:
Малға жай айналасы «Көкжиденің»,
Ата-анам жастайымнан көп биледің.
Қыз болып азғана күн көрген дәурен,
Баяны болғаны жоқ боқ дүниенің, -
деп берілген.

Ұлы құм бойындағы «Көкжиде», «Жыланды» елді мекендері мен Қоңырат елінің арасы біраз жер. Кемінде бір апта жүретін жол. Ерке өскен Әлима сол жерлерді өлеңге қосқан:

Түйесі Кірекештің қатар-қатар,
Мен кеттім Қоңыратқа етіп сапар.
Әншейін жалғаншы сөз айтпау керек,
Өркім де тұз айдаған дәмін татар.

Тақалып түймелерім тамағыма,
Зер салдым сол күндері балағыма,
Елімде көл шайқаған Әлима едім.
Қор болдым Қоңыраттың шабағына.

Қызы ем жалғаншының біле алмадым,
Тіріде білгендерге ере алмадым.
Кеуіліне Қапекеннің келеді-ау деп,
Құрбыммен өзім теңдес жүре алмадым.

Астыма мінген атым – Аспанкерім,
Болмады бұл дүниеде азған жерім.
Ас жетпес, адам жетпес жерге беріп,
Бар ма екен Қапекеңе жазған жерім?

Әлима қыз Қоңырат еліне барған соң өз сүйгеніне қосыла алмай, күйзеліске түседі. Сол кезеңде ол жеке басының мұң-зарын өлең арқылы өрнектеп, кейін «Әлима қыздың әні» деп танылған. Әннің сөзінде туған жерден жырақ кеткен қыздың тағдырға мойынсұнуы, өз ата-анасына деген өкініші, сүйген жарымен қосыла алмаған мұңы мен ішкі ойы көрініс табады.

Бұл шығарманың таралуында Құдабай жыраудың орындаушылық дәстүрі айрықша рөл атқарған.

Осы оқиға Құдабай жыраудың жүрегіне әсер етіп, ол Әлимаға арналған жоқтау әнін шығарады. Жоқтауда Әлима қыздың жеке өміріндегі трагедия, ата-анасынан көрген салқындық, жат жерге ұзатылғаннан кейінгі өмірі көркем поэтикалық формада өрнектелген.

Қазанғап «Әлима қыздың әні»

1. Ладтық құрылымы.

Күй дорий пентатоникасына сүйенеді (мысалы: g-a-b-d-e-g'), кейде гексатоникалық элементтер қосылады.

Модальдық ауысулар фразалардың эмоционалды шиеленісін күшейтеді:

Бастапқы фраза – тұрақты дорий

Ортаңғы бөлім – рентатоникалық шағын ауысулар

Соңғы фраза – ладтық шешім (тональдық тұрақтылық)

2. Мелодиялық өрім

Мелодия терме және қос бұрау техникасына сүйенеді, кейде секіртпелі өрнектер кездеседі.

Негізгі мотивтер қайталанатын:

Мотив А – «Әлима» сөзіне сәйкес жоғары өрілген, терме арқылы безендірілген мотив

Мотив В – «қыздың мұңы» фразасына сәйкес төмендеу мотив

Мотивтердің қайталануы әннің драмалық құрылымын қалыптастырады.

Негізгі мелодиялық мысал (ноталық үлгі, домбыра дауысы үшін)

G4 – A4 – B4 – D5 – B4 – A4 – G4 (Мотив А)

G4 – E4 – D4 – B3 – C4 – D4 – G4 (Мотив В)

Мұндағы G4 – домбыраның негізгі регистрі, фразалар терме стильінде орындалады.

3. Ритм және ырғақ

Әнде еркін ырғақтық құрылым бар, фразалардың ұзақтығы мәтіннің мазмұнына сай өзгереді.

Негізгі ырғақтық үлгі (қарапайым көрініс):

| ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ |

| G4 A4 B4 D5 | B4 A4 G4 - |

4. Орындаушылық ерекшеліктер

Терме стилиндегі – мелодияны безендіру және эмоциялық өрлеу үшін қолданылады.

5. Қорытынды:

«Әлима қыздың әні» күйі мелодиялық, ладтық және ырғақтық жағынан дәстүрлі қазақ музыкасының мәдениетіне тән.

Негізгі мотивтер қайталануы, терме стилинде модальдық ауысулар күйдің эмоционалды драмасын толық ашады.

Күй мәтіні мен музыкалық өрімнің үйлесімі арқылы Қазанғап Әлиманың мұңын, сүйіспеншілігін және әлеуметтік қысымды музыкалық тілде жеткізген.

Әлиманың елге деген сағынышы

Орташа



Ас-пан-да бір жұл-дыз бар ей Те-мір қа-зық, Бә-ге-ден ат ке-ле-ді А -
- ау бау-рын жа- зып. Ке-ше-гі ел-ден кет-кен ау
Ә-ли- ма қы-зың, Жі-бер-ді ту-ған жер-ге оу ө-лең жа - зып о - ей.

Әдебиеттер тізімі

1. Амантай Шотов. Әлиманың әнін шығарған Арыстан ба? // Ақтөбе газеті. – 2005. – 23 қаңтар.
2. Есқазы Сапин. Әлиманың әні // Коммунизм жолы газеті. – 1974. – 14 қазан.
3. Қарайдар мен Қызылгүл : ноғай жырлары / құраст. Р. Бердібаев. – Алматы, 1989.
4. «Шалқар» газеті. – 2018. – 4 қыркүйек ; «Ана тілі» газеті. – № 50 (1464). – 6–12 желтоқсан. – Ақын Әлима.
5. Тәжібаев Б. Ару Әлима // Жұлдыз. – 1985. – № 5.
6. Тіркес Ахмедиев. Әлиманың әнін шығарған – Әлима // Шежірелі өлке. – 2006. – 9 қараша.
7. Шалқарлық зейнеткер Әділбаев Оразбайдан жазып алынды. – 1999 ж.

Токмурзиева Динара Каирбеккызы
Докторант 3-го года обучения
Преподаватель кафедры «Специальное фортепиано»
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Казахстан, Алматы
ditokmyrza@gmail.com

Фортепианные циклы казахстанских композиторов: генезис и основные этапы развития

Аннотация: Статья посвящена эволюции фортепианного цикла в казахстанской композиторской школе и представляет первое комплексное исследование данного жанра в аспекте исторической перспективы. На основе анализа музыкальных произведений, источниковедческих данных и существующей научной литературы рассматриваются ключевые этапы развития фортепианной цикличности в Казахстане с 1920-х годов до начала XXI века. Показано, что ранний этап характеризуется обращением к народному материалу и простым формам объединения миниатюр, тогда как в 1950–1970-е годы цикл закрепляется как устойчивый тип композиционного мышления, усложняется его драматургия и расширяется жанровый спектр. В 1980–1990-е годы фортепианный цикл становится формой индивидуального авторского высказывания, усиливаются концептуальность и междисциплинарность программных решений. С 2000-х годов наблюдается количественный спад обращений к жанру при сохранении и углублении концептуальных тенденций позднего XX века. Сделан вывод о последовательной трансформации фортепианного цикла – от простых собраний пьес к многообразной системе форм с устойчивыми композиционными и художественными принципами.

Ключевые слова: фортепианный цикл; казахстанская фортепианная музыка; национальный стиль; цикличность; казахстанская композиторская школа; фортепианные циклы композиторов Казахстана.

В широком перечне жанровых и структурных разновидностей современной фортепианной музыки, которая представлена миниатюрами, фантазиями, сонатами, сюитами, полифоническими циклами, фортепианными концертами и другими жанрами, особое место отведено фортепианным циклам. Занимая промежуточное положение между произведениями крупной формы и миниатюрами, фортепианные циклы представлены в казахстанском музыкальном искусстве не одним десятком образцов.

Как известно, становление казахстанской композиторской школы происходило в русле западноевропейской и русской музыкальной традиции, что во многом обусловило выбор жанрово-стилевых и формообразующих моделей. Вместе с тем, по мере развития национального композиторского творчества всё более отчётливо проявлялись индивидуальные особенности, характерные именно для казахстанской музыки. В этом контексте фортепианный цикл представляется одной из наиболее показательных областей, где ясно

прослеживаются процессы трансформации и творческого переосмысления западных музыкальных форм и жанров.

В центре внимания данной статьи находится процесс эволюции фортепианного цикла в казахстанской фортепианной школе, позволяющий выявить особенности его становления и дальнейшего развития. Цель статьи – проанализировать ведущие тенденции этого процесса, опираясь на выделенные исторические этапы развития жанра.

Методологическую основу исследования составляют общенаучные и специальные музыковедческие подходы и методы, в том числе исторический и системный подходы, методы обобщения и сравнения. Важную роль в изучении вопроса сыграл источниковедческий анализ, использованный при формировании хронологически упорядоченного списка фортепианных циклов казахстанских композиторов на основе информации из доступных научных источников, архивных материалов и библиотечных каталогов. Музыковедческие методы структурного анализа формы и целостного анализа музыкальных произведений позволили глубже осмыслить изменения, происходящие в композиторском мышлении в исторической динамике и уточнить характер эволюции фортепианного цикла.

Следует отметить, что вопрос эволюции фортепианного цикла в казахстанской музыке разработан в научной литературе фрагментарно, главным образом в контексте более общих исследований о национальной композиторской школе. К таким работам относится, например, монография У. Джумаковой [3], труды Н. Кетегеновой и А. Нусуповой [11], диссертации В. Недлиной [16] и Т. Харламовой [20]. Целенаправленно пути развития фортепианной музыки Казахстана были рассмотрены в трудах А. Досаевой [4], А. Мухитовой [14], М. Сапиевой [1], в которых авторы раскрывают исторические и стилистические особенности фортепианных произведений, написанных отечественными композиторами на протяжении столетнего периода ее существования. Отдельные казахстанские фортепианные циклы были предметом исследования как в статьях советского времени (В. Ибраева [8], Д. Камалиева [10], С. Мулдашева [13] и др.), так и в более современных работах (А. Калкина [9], М. Останькович [17], Э. Алмаханова [1], Р. Байкенова [2], Ж. Сайын-Тулубаева [18]). Вместе с тем, в перечисленных исследованиях фортепианные циклы, как правило, рассматриваются фрагментарно – либо в связи с творчеством отдельных композиторов, либо в рамках более широкого обзора фортепианного репертуара. Эволюция фортепианного цикла, прослеженная от его генезиса до современного состояния, не становилась предметом комплексного исследования.

Начало создания национального фортепианного репертуара в Казахстане приходится на 20–30-е годы XX века, когда в стране зарождается новая, европейская по своей сути система организации музыкальной культуры. С точки зрения освоения новых для национальной аудитории музыкальных форм и жанров, путь развития фортепианной музыки в Казахстане можно охарактеризовать как процесс постепенного усложнения внутренней структуры музыкальных произведений, движение от фортепианной миниатюры к освоению произведений с более сложной и развитой формой. С точки же зрения

музыкального содержания можно говорить о процессе постепенного снижения в академической музыке опоры на традиционное народное и устно-профессиональное творчество. Ранее «неавторский материал народно-национального происхождения в качестве основы тематизма был характерен для большинства казахстанских композиторов» [3, с. 143], теперь же «национальные стилевые признаки» проявляются «в фактурных, синтаксических и композиционных элементах» [3, с. 157].

Аналогичные процессы происходили и в других республиках бывшего СССР, где зарождение «молодых национальных композиторских школ» (определение Марины Дрожжиной [5]) сопровождалось формированием разножанрового музыкального репертуара для различных европейских музыкальных инструментов и инструментальных составов. И традиционная музыка в этих процессах становилась тем живым материалом, через который композиторы находили собственный интонационный язык, стиль, постепенно выстраивая профессиональную традицию.

Через погружение в народное творчество пришел к своим фортепианным обработкам и Александр Затаевич, пять серий «Казахских песен (киргизских) в форме миниатюр на народные темы, для фортепиано в 2 руки» (1925–1928) которого стали важной предпосылкой формирования фортепианного цикла в профессиональной музыке Казахстана. Показательна в этом отношении общая концепция затаевичевских серий с включением в них тетрадей, в которых намечаются черты циклического мышления. Автор тщательно отбирает песни по региональному принципу, который является основополагающим в том числе и для его музыкально-этнографических сборников «1000 песен казахского фольклора» [6], «500 казахских песен и кюев» [7]. С учетом этого же критерия он распределяет свои обработанные песни по тетрадам, входящим в серии.

Сам этот факт демонстрирует наличие в творческом подходе А. Затаевича установки на циклический результат как «осознанной автором ситуации создания нового художественного целого через соотнесенность ряда других входящих в него художественных целых» [12, с. 22]. То есть, на уровне идеи великий ученый-этнограф мыслил свои тетради и серии циклами. Это подтверждается трактовкой структуры первой серии «Казахских песен», где присутствует внутреннее развитие музыкального материала и тема песни «Ақ теңіз», использованная в первом номере, возвращается в последнем номере, но уже в переработанном виде. Кроме того, внутри отдельных тетрадей выявляются определенные закономерности организации тонального плана, обеспечивающие им локальную завершенность и функционал микроциклов как части большого макроцикла. В то же время, отсутствие единой линии драматургического развития и некая структурная рыхлость общей формы не позволяют рассматривать «Казахские песни в форме миниатюр» А. Затаевича в качестве полноценного фортепианного цикла. Более точным будет определение его как сборника с чертами цикличности на макро- и микроуровнях, в связи с наличием концептуального авторского замысла, проявляющегося в структуре серий в целом, и в процессе упорядочивания номеров внутри каждой отдельно взятой тетради.

Целенаправленная задача по созданию фортепианных циклов в Казахстане была решена в творчестве представителей первого поколения казахстанских композиторов, так называемых «аксакалов» по периодизации У. Джумаковой [3, с. 54]. Уже в творчестве Л. Хамиди («Пьесы на деревенские мотивы», 1925; «Танцевальная сюита» в четырех частях, 1929), Е. Брусиловского («Две прелюдии», 1926), А. Жубанова («Десять таджикских танцев, 1944; «Восемь казахских танцев», 1945), а также К. Кужамьярова («Шесть маленьких прелюдий для фортепиано», 1937; «Три вальса», 1938) и их современников обращение к циклу предстает в виде устойчивой формы работы с национальным материалом³.

Для первого этапа (1920–1940-е годы) характерна относительная немногочисленность произведений (на сегодняшний день известно о девяти циклах). В ранних циклах прослеживается активное обращение композиторов к казахскому и центральноазиатскому фольклору, которое реализуется в простых жанровых формах – циклах прелюдий, вальсов, небольших сюитах. Объединяющим фактором выступает, прежде всего, общность источника тематизма и его народно-национальная природа. В большинстве циклов данного периода народные истоки музыкального материала прямо обозначены уже в заголовках, что связано с характерной для того времени установкой на интеграцию фольклора в сферу профессиональной музыки и его включение в европейскую жанровую систему. Внутреннее устройство этих циклов не отличается сложностью: их драматургия строится вокруг контраста темпов и типов движения при отсутствии развернутого интонационного развития.

С другой стороны, уже к концу данного этапа намечается тенденция к усложнению музыкального языка и расширению круга используемых жанров. В 1947 году Б. Ерзакович пишет цикл «Три фуги на казахские народные темы», являющийся первым опытом обращения к полифоническому письму в рамках фортепианной композиторской школы Казахстана. Здесь задача освоения национального материала сочетается с опорой на барочную жанровую традицию, что говорит о композиторской интенции к интеграции фольклора в более сложные формообразующие модели.

Таким образом, уже в пределах раннего этапа проявляются две взаимосвязанные тенденции. С одной стороны, закрепление простых циклов миниатюр как базовой формы освоения фольклорного материала, с другой – появление попыток полифонического осмысления народных интонаций, которые подготовили появление полифонических циклов с яркой учебной направленностью в следующий период. Вместе с тем, если рассматривать ранние опусы с точки зрения критериев цикличности, становится очевидно, что принципы циклизации на данном этапе находятся еще в стадии формирования. Объединение частей происходит преимущественно по внешним признакам, таким как жанровое единообразие (танцы, прелюдии, пьесы) и общий источник тематизма. Такие характеристики цикличности, как, например, сквозная драматургическая линия развития, система интонационных и тематических

³ Следует отметить, что К. Кужамьяров по периодизации У. Джумаковой относится к следующему поколению – «отцов», однако в начале творческого пути им были написаны два фортепианных цикла, в связи с чем представляется целесообразным его упоминание в этом ряду.

«перекличек» или структурированность при выборе тонального плана цикла носят лишь эпизодический характер. Иными словами, в 1920–1940-е годы фортепианные циклы уже формально появляются, однако циклизация в них реализуется преимущественно на уровне авторской интенции к объединению, а также жанровой и тематической общности, тогда как базовое представление о цикле как о целостной многочастной форме с определенной внутренней логикой развертывания будет складываться лишь в последующие десятилетия.

Следующий этап в развитии фортепианного цикла приходится на 1950–1970-е годы, совпадающий по времени с поздним творчеством «аксакалов» и активным становлением композиторов следующего поколения. Для этого этапа характерно расширение фортепианной цикличности как в количественном, так и в качественном отношении: увеличивается число произведений, усложняются их форма и содержание. Цикл перестает быть редким экспериментом и закрепляется в практике сочинительства как одна из устойчивых композиционных моделей. Для произведений этого этапа по-прежнему характерна опора на народный тематизм, однако национальный материал все чаще раскрывается через индивидуализированную авторскую работу с интонацией, фактурой и формой.

Во второй половине 1950-х годов полифоническая линия, наметившаяся в конце предыдущего этапа, получает активное развитие. Появляются «Три двухголосные инвенции» Е. Брусиловского (1956), «Пять прелюдий и фуг на казахские народные темы» Г. Гризбила (1957), «Пятнадцать полифонических пьес для фортепиано» В. Великанова (1958). Одновременно усиливается и педагогическая функция циклов. Возникает целый пласт опусов, ориентированных на детскую и юношескую аудиторию, в том числе многочисленные детские альбомы и циклы миниатюр – «Детская фортепианная сюита “Балалар”» Б. Жуманиязова (1959), «Маленький музыкант» Б. Ерзаковича (1960), «Циклы детских песен» Л. Хамиди (1964) и О. Гейльфуса (1966), «Альбом для юношества из одиннадцати пьес» А. Романова (1968), «Детский альбом для фортепиано» В. Миненко (1969), «Школьные годы» А. Исаковой (1975) и др.

Наряду с количественным ростом корпуса произведений существенно расширяется и спектр используемых жанровых моделей. Композиторы осваивают новые для казахстанской практики типы циклов – циклы мимолетностей, циклы вариаций. При этом сохраняется активность обращения к сюите, нередко обладающей программным заголовком. Достаточно указать «Сюиту» А. Исаковой (1960), «Сюиту “Зайсан”» Г. Гризбила (1961), «Сюита “Юность”» К. Кумысбекова (1963), «Сюиту “Жолда”⁴» Ж. Дастенова (1966) и др. В конце 60-х годов прошлого века появляется и первый крупный цикл прелюдий – «24 прелюдии» А. Исаковой (1968).

Важной особенностью данного этапа становится усложнение программного содержания циклов. Происходит переход от описательной программности, связанной с конкретными жизненными зарисовками, к обобщенной, нередко абстрактной образной сфере. При этом характер

⁴ В переводе – «В пути».

программности заметно эволюционирует даже в пределах одного периода. Так, в написанном в 1955 году цикле К. Кужамьярова «Пять пьес для фортепиано» заголовки номеров («Весна идет», «Последний снег», «Дождик», «Весенняя песня», «Солнечный день») отсылают к конкретным, легко визуализируемым природным зарисовкам. Уже в более позднем цикле того же автора «Четыре пьесы для фортепиано» (1977) появляются качественно иные заголовки – «Лирика», «Раздумье», «Взволнованность», «Радость», в которых фиксируются уже не внешние картины, а обобщенные эмоциональные состояния. Показателен в этом отношении также цикл «Символы» В. Новикова (1966), состоящий из шести фортепианных пьес: 1. «Зов», 2. «Луч», 3. «Время», 4. «Образ», 5. «Маска», 6. «Шаги».

На фоне этих процессов существенно меняется и музыкальный язык произведений данного этапа. У. Джумакова обозначает вторую половину обозначенного периода как «синтаксический уровень осмысления национального стиля – наиболее активный этап поиска своеобразия» [3, с. 157]. В сравнении с ранним этапом, где доминировала относительно простая гомофонно-гармоническая фактура, а тематизм нередко строился на прямом цитировании народных мелодий, в произведениях 1950–1970-х годов все отчетливее проявляется авторская стилевая специфика.

Следующий этап в развитии фортепианного цикла приходится на 1980–1990-е годы. Ведущую тенденцию этого периода можно охарактеризовать как процесс его индивидуализации и концептуализации. При сохранении педагогической линии, цикл все больше превращается в форму авторского высказывания: усложняется его внутренняя драматургия, усиливается роль сквозных интонационных и фактурных связей между частями. Примерами таких произведений являются циклы А. Романова «Моей маме» (1979), «Моему отцу» (1983), «Приношение к портрету Баха» (1985), «Листая семейный альбом» (1988), а также «Картины древнего города» Ж. Дастенова (1987). Показателен в этом отношении и цикл Б. Аманжолы «Боз інген» (1987), в котором сквозной темой-ядром, объединяющей цикл, выступает традиционный казахский свадебный цикл. В данном опусе фрагменты свадьбы рассредоточены внутри цикла и формируют макроцикл, который связывает отдельные фрагменты в целостную музыкальную композицию. В целом, усиливается концептуальная составляющая циклов. В уже упомянутом цикле А. Романова «Листая семейный альбом» в циклообразовании участвуют уже не привычные миниатюры, а фотографии, каждая из которых превращается в самостоятельный музыкальный образ. Тем самым композитор фактически формирует один из первых в казахстанской музыке вариантов цикла-каталога, где произведение строится как последовательность музыкальных «экспонатов». Появляются произведения, программность которых приобретает междисциплинарный характер, связывая музыкальный цикл с другими видами искусства – живописью («Эскизы» Т. Мухамеджанова, 1986; «Эстампы» О. Несипханова, 1986; «Фортепианные эскизы» Т. Кажгалиева, 1989) и литературой («Пушкинские строки» М. Романовой-Останькович, 1997).

С начала 2000-х годов начинается новый этап развития фортепианного цикла в Казахстане, границы которого пока остаются открытыми. На уровне статистической картины в академическом композиторском творчестве очевиден определенный спад интереса к фортепианному циклу: количество циклов 2000–2020-х годов существенно уступает как 1950–1970-м, так и 1980–1990-м годам. При этом, по своим художественным характеристикам большинство циклов данного периода развивает тенденции, сложившиеся в 1980–1990-е годы, и не демонстрирует качественно новых особенностей. В этом плане можно говорить лишь об усилении концептуального начала в произведениях «Альбом памяти» А. Романова (2005) и «Триптих (эзотерический)» Б. Баяхунова (2006), которые строятся как целостные авторские высказывания, выражающие философское осмысление окружающей действительности.

В творчестве композиторов-современников продолжает развиваться линия диалога музыки с литературой, что отражено, в частности, в циклах «Сказки Пушкина» Д. Останьковича (2008), «Сонеты» М. Романовой-Останькович (2008), «Винни-Пух и его друзья» Д. Бержапракова (2011). Эпизодически встречаются и попытки обновления цикла, однако они осуществляются, по сути, в русле уже сложившегося полифонического подхода, как, например, в «Полифонических конструкциях» М. Романовой-Останькович (2007). Наряду с этим ряд композиторов продолжает обращаться к устойчивым романтическим образцам (циклы ноктюрнов, вальсов и полонезов Н. Нуридина, 2007) или к каноническим моделям жанра, таким как «Времена года» (цикл Д. Мусахан, 2007). Последним опубликованным циклом на сегодняшний день являются «Фортепианные миниатюры “Джайляу”» М. Романовой-Останькович (2017). Очевидно, что и после этой даты создавались новые произведения, однако неплановность их публикации и отсутствие систематизированных каталогов затрудняют их точный учет.

Причины обозначенного спада носят комплексный характер и выходят за пределы собственно фортепианного искусства. У. Джумакова, анализируя творчество третьего поколения композиторов, отмечает «угасание активности композиторского творчества», связывая этот процесс не со снижением его значимости, а с исчерпыванием художественных задач предыдущей эпохи и потребностью в их обновлении в изменившейся художественно-эстетической ситуации [3, с. 57]. Исследователь Т. Харламова связывает «спад творческой активности композиторов, который проявился в численном сокращении произведений во всех жанрах» [20, с. 74] с наступлением конца тысячелетия, распадом СССР и в целом с «неоднозначным социально-психологическим климатом в обществе» [20, с. 74].

В начале XXI века эта тенденция проявляется в том, что композиторская школа Казахстана утрачивает прежнюю целостность как историко-стилевая общность, поскольку часть композиторов смещает центр своей деятельности в сторону коммерческих жанров и медиапространства. Вероятно, спаду также способствует и институциональный фактор: в действующих образовательных программах музыкальных ВУЗов фортепианный цикл не представлен в виде обязательного задания для студентов-композиторов, что естественным образом

ведет к снижению количества новых опусов. В результате, этап с 2000-х годов характеризуется не столько появлением принципиально новых типов цикла, сколько редуцированием числа обращений к жанру при сохранении и точечном углублении концептуальных поисков, начатых во второй половине и конце XX века. При этом, анализируя циклические произведения казахстанских авторов рубежа XX–XXI веков, исследователь В. Недлина приходит к выводу, что «камерно-инструментальные циклы представляются одной из самых универсальных, наднациональных по содержанию областей творчества» [15, с. 81].

Подводя итоги исследования, отметим, что процесс эволюции фортепианного цикла в казахстанской композиторской школе предстает как движение от простого объединения миниатюр на основе национального материала (1920–1940-е) к устойчивой и многовариантной системе. В 1950–1970-е годы цикл закрепляется в качестве одной из ведущих форм фортепианного репертуара – расширяется их жанровый спектр, формируется крупный пласт детских и учебных опусов, усложняются программность и музыкальный язык, национальные признаки все больше переходят из категории цитирования к оригинальному тематизму. В 1980–1990-е годы на первый план выходят индивидуализированные и концептуально выстроенные циклы, в которых усиливаются связи между частями и диалоги между различными видами искусств. Наконец, с 2000-х годов при общем количественном спаде обращений к фортепианным циклам, в них еще больше усиливается концептуальное начало, при этом надо отметить, что циклы этого периода скорее развивают тенденции, сложившиеся в предыдущих этапах, нежели открывают принципиально новые типы цикличности.

Список литературы

1. Алмаханова Э. Современный национальный концертный репертуар для фортепиано в Казахстане на примере произведений Г. Жубановой // Музыказнание: история и современность глазами молодых ученых. Сборник материалов V Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 65-летию Новосибирской консерватории. Новосибирск, 2021. С.3–12.
2. Байкенова Р. Исполнительский анализ пьес казахстанских композиторов // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание. Сборник статей и материалов. Челябинск, 2021. С.75–77.
3. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант, 2003. – 232 с.
4. Досаева А. Казахская фортепианная музыка. – Алма-Ата, 1991. – 208 с.
5. Дрожжина М. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Дисс. ... канд.иск. Новосибирск, 2005. – 346 с.
6. Затаевич А.В. 1000 песен и кюев казахского народа. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 496 с.

7. Затаевич А.В. 500 песен и кюев казахского народа. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 378 с.
8. Ибраева В. Прелюдия и фуга ре минор Б. Аманжолова // Фортепианная музыка Казахстана. Сборник статей. Алма-Ата, 1987. С.108–119.
9. Калкина А. Детский цикл «Винни Пух и его друзья» Данияра Бержапракова // Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Вып. 4 (13). Алматы, 2016. С.71–76.
10. Камалиева Д. Особенности фортепианного изложения в «Казахских танцах» А. Жубанова и некоторые вопросы их исполнения // Фортепианная музыка Казахстана. Сборник статей. Алма-Ата, 1987. С.23–32.
11. Кетегенова Н., Нусупова А. Композиторы Казахстана. Творческие портреты. – Алматы: АО «Алматы–Болашак», 2012–2017. Т. 1–3.
12. Ляпина Л. Жанровая специфика литературного цикла как проблема исторической поэзии // Проблемы исторической поэтики. Вып. 1. Петрозаводск, 1990. С.22–30.
13. Мулдашева С. Шесть таджикских танцев А. Жубанова // Фортепианная музыка Казахстана. Сборник статей. Алма-Ата, 1987. С.33–44.
14. Мухитова А. Фортепианное искусство Казахстана второй половины XX века. Дисс. ...канд.иск. Алматы, 2009.
15. Недлина В. Циклы сюитного типа в системе камерных инструментальных жанров казахстанской музыки на рубеже XX–XXI столетий // Фундаментальные и прикладные исследования музыки в XXI веке. Материалы международной научно-практической конференции. Алматы, 2016. С.79–82.
16. Недлина В. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий. Дисс. ...канд.иск. Москва, 2017. – 344 с.
17. Останькович М. Полифонический цикл «Приношение к портрету Баха» казахстанского композитора Александра Романова // Мир культуры: искусство, наука, образование. Сборник научных статей Челябинск, 2021. С.93–97.
18. Сайын-Тулубаева Ж. Особенности циклов миниатюр и малых форм в творчестве Айды Исаковой // Всероссийский форум студентов и учащихся – 2023. Сборник статей Всероссийской научно-практической конференции. Петрозаводск, 2023. С.73–81.
19. Сапиева М. Фортепианная музыка композиторов Казахстана на рубеже XX–XXI вв. (1980–2014 гг.). Учебное пособие. – Костанай: Типография КГПИ, 2017. – 125 с.
20. Харламова Т. Стилиевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана. Дисс.канд.иск. Уфа, 2019. – 234 с.

Аубакирова Дильназ Аркатқызы
«Музыкалық орындаушылық және педагогика» I курс магистранты
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі: Сметова Алмагуль Амантаевна
ҚазҰӨУ профессоры, педагогика ғылымының кандидаты
osanova.dilnaz@bk.ru

Астана композиторларының қазіргі заманғы вокалдық-хорлық білім беру контексіндегі шығармашылығы

Аңдатпа: Бұл мақалада вокалдық-хор білім берудің дамуы тұрғысынан қазіргі заманғы Астана композиторларының шығармашылық мұрасы қарастырылады. Олардың көркемдік стилінің ерекшеліктеріне, жанрлық әртүрлілігіне және қазіргі заманғы білім беру репертуарының қалыптасуына әсеріне ерекше назар аударылады. Балалар, жасөспірімдер және студенттік хорларға арналған шығармалар талданып, олардың педагогикалық құндылығы мен әдіснамалық маңыздылығы ашылады. Мақалада Астана композиторларының қазақ музыкасының дәстүрлі элементтерін заманауи композициялық тәсілдермен үйлестіре отырып, ұлттық вокалдық және хор мәдениетінің жаңғыруына елеулі үлес қосып жатқаны көрсетілген.

Түйін сөздер: Астаналық композиторлар, заманауи вокалдық-хор репертуары, музыкалық білім беру, мектеп хоры, вокалдық-хор тәрбиесі.

Қазақстандағы заманауи вокалдық және хорлық білім беру белсенді мәдени алмасу, цифрландыру және ұлттық көркемдік саясаттың жаңаруы аясында дамып келеді. Бұл үдерісте инновациялық музыкалық ойдың орталығына және дәстүр мен қазіргі заманның өзара әрекеттесу зертханасына айналған Астана қаласының композиторларының шығармашылығы маңызды рөл атқарады. Астаналық композиторлардың хорға арналған шығармалары білім беру және концерттік ансамбльдер үшін өзекті репертуарды құрайды, ұлттық музыкалық тілдің дамуына және жаңа буын орындаушыларын даярлауға үлес қосады.

Астаналық композиторлардың шығармашылығы елорданың мәдени кеңістігін, заманауи көркемдік үрдістерді және ұлттық ерекшелікті көрсететін маңызды рөл атқарады. Астаналық композиторлардың музыкалық шығармалары жанрлық әртүрлілігімен және балалар мен жасөспірімдер үшін қолжетімділігімен ерекшеленеді, бұл оларды вокалдық және хорлық білім беру үшін маңызды ресурсқа айналдырады.

Қазақстан астанасы жаңа композиция мектебінің даму орталығына айналды. Мұндағы шығармалардың ішінде классикалық музыкаға да, вокалдық және хор өнерінің заманауи түрлеріне де бағытталған композиторлар бар. Астаналық композиция мектебі келесілермен сипатталады:

- Ұлттық интонациялар мен заманауи гармоникалық тілдердің синтезі;
- Білім беру және балалар хорларына баса назар аудару;
- Қолжетімді, бірақ көркемдік тұрғыдан бай репертуар құру;

- Астанадағы кәсіби хор топтарымен өзара әрекеттесу.

Төмендегі композиторлар астананың қазіргі заманғы музыкалық мәдениетіне елеулі үлес қосты:

Серікжан Әбдінұров – қазақстандық композитор, Қазақстан Композиторлар Одағының төрағасы, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген өнер қайраткері және Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің композиция кафедрасының профессоры [1].

Серікжан Әбдінұровтың шығармашылығында 300-ден астам вокалдық, симфониялық, камералық және оркестрлік шығармалар бар. Оның ең танымал шығармаларының қатарында хор концерттері, кантаталары, поэмалары, аралас, әйелдер және балалар хорларына арналған шығармалар, сондай-ақ симфониялық және оркестрлік партитуралар бар. Ол жастармен белсенді жұмыс істейді, балаларға музыка жазады және балалар репертуарын жасау ерекше жауапкершілікті қажет ететінін атап өтеді [2].

Әліби Әбдінұров – қазақстандық композитор, дирижер және музыкатанушы, өнер тарихы ғылымдарының кандидаты, Қазақстан Композиторлар одағының мүшесі, «Серпер» жастар сыйлығының лауреаты және «Дарын» мемлекеттік жастар сыйлығының лауреаты.

Ол Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясын композиция және оркестрлік-симфониялық дирижер мамандықтары бойынша бітірген. Ол Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің композиция кафедрасының доценті.

Ол «Сәкен» (2023) операсының және «Қыпшақ қызы-аппақ» операсының (С.Қ. Әбдінұровпен бірлесіп) авторы. Ол вокалдық және аспаптық ансамбльдерге, камералық вокалдық ансамбльдерге, әндерге, романстарға, көптеген фортепианолық шығармаларға, циклдерге және т.б. арналған 50-ден астам шығарманың авторы [6].

Әбдінұров ағайындыларының шығармашылығы қазақ музыкалық мәдениетінің ұлттық дәстүрлерін заманауи композициялық техникамен үйлестіреді. Әбдінұров ағайындылары фольклорлық, тарихи және мәдени мотивтерді заманауи дыбыспен біріктіру арқылы қазіргі заманғы қазақ музыкасын дамытуға тырысады. [2].

Айсұлу Тани – Қазақ ұлттық хореография академиясының (Астана) композиторы, оқытушысы және PhD докторанты. Ол 2013 жылдан бері Қазақстан Композиторлар одағының мүшесі және Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің академиялық кафедра меңгерушісі. Ол көптеген шығармалардың авторы, соның ішінде эстрадалық әндер, вокалдық және хорлық музыка, камералық-аспаптық шығармалар, бір актілі «Жұмбақтас» балеті, «Қыз-Жібек» жаңа қойылымына музыка (2013 жылы Астанадағы Қ.Қуанышпаев атындағы қазақ драма театрында тұсаукесері өтті) және 2018 жылы Астанада тұсаукесері өткен «Даладағы би қаласы» балаларға арналған ертегі балетінің музыкасы. Ол «Қазақстан» телеарнасының «Ұлы дал ұлағаты» деректі фильм сериясына және «Балапан» арнасындағы «Үйрен де жирен» бағдарламасына музыка жазды [5].

Ол шамамен 300 музыкалық шығарма жасады, оның 200-ден астамы вокалдық және хорлық шығармалар. Айслу Тани балаларға арналған «Өмір гүлі», «Отан-Ана, Жер-Бесік», «Астанаға арна» және т.б. ән жинақтарын шығарды.

Дмитрий Останкович – композитор, оқытушы және музыкатану және фортепиано факультетінің деканы. Ол әртүрлі жанрдағы симфониялық, камералық аспаптық және вокалдық шығармалардың авторы. Оның шығармашылығында шығыс және батыс мәдениетінің ерекшеліктері синтезделген. Туған жері белорус, ол Қазақстанда туып-өскен, онда музыкалық білім алған және қазақ халық және кәсіби музыкасының дәстүрлерін сіңірген. Оның көптеген музыкалық тақырыптары көбінесе заманауи композициялық техниканы қолдана отырып жасалған қазақ халық әндері мен күйлеріне негізделген. Оның шығармашылық портфолиосында сонымен қатар қазақ тіліндегі көптеген әндер бар: «Отан» (майдангер Е. Әукебаевтың өлеңдеріне негізделген), «Өскеменім – Өскен елім», «Қазақстан – Мекенім» (С. Камаеваның өлеңдеріне негізделген) және «Менің Қазақстаным» (К. Сариннің өлеңдеріне негізделген). Д. Останковичтің жанрлық қызығушылықтарының аясы өте кең; хор және вокалдық жанрлар оның шығармашылығында жетекші орын алады. Бұл жанрда келесі шығармалар жазылған: Г. Кружковтың өлеңдеріне негізделген балаларға арналған бес ән, О. Постниковтың өлеңдеріне негізделген тенорға арналған «Торғай» лирикалық поэмасы, балалар дауысы, балалар хоры, аралас хор және симфониялық оркестр, жапон ақындарының өлеңдеріне негізделген баритонға арналған үш романс, фортепиано сүйемелдеуімен А. Ахматованың аралас хорға арналған екі поэмасы, О. Григорьевтің өлеңдеріне негізделген балаларға арналған әндер, О. Постниковтың өлеңдеріне негізделген вокалдық цикл, В. Пахомовтың өлеңдеріне негізделген «Арман», жеке орындаушы және хорға арналған а капелла, В. Высоцкийдің өлеңдеріне негізделген «Махаббат балладасы», хорға арналған а капелла, Л. Галицкаяның өлеңдеріне негізделген әндер циклі: «Дала гүлі», «Арал», «Менің Отанымның ардагерлері» және т.б. [4].

Ляззат Жуманова – композитор, скрипкашы, теориялық пәндер мұғалімі, музыка және қоғам қайраткері, Қазақстан Композиторлар одағының мүшесі. Оның шығармашылық ұмтылыстарының жан-жақтылығы оның әртүрлі жанрдағы (фортепиано, симфониялық, вокалдық және камералық-аспаптық шығармалар) көптеген шығармалар жазуына ықпал етті, бұл шығармалар қазақстандық музыкалық өнердің дамуына айтарлықтай үлес қосты. Л. Жұманованың шығармашылығының ерекшелігі - оның өткен дәстүрлерге адалдығында, көптеген композиторлар жақында бұл дәстүрлерден бас тартып, заманауи музыканы қабылдағанына қарамастан, классикалық формаларға бет бұруында. Оның шығармаларының көпшілігі лирикалық және драмалық сипатта. Әртүрлі аспаптарға - үрмелі аспаптарға, ішекті аспаптарға арналған аспаптық музыкаға көп көңіл бөлінеді, олардың көпшілігі байқауларда, әртүрлі концерттерде және т.б. орындалады. Балаларға арналған музыка да көрнекті орын алады: балаларға арналған фортепиано циклі, балалар әндері, хор шығармалары және т.б. [7].

Шолпан Қорғанбек – ҚР Білім беру саласындағы ерекше еңбегі үшін «Білім беру ісінің құрметті қызметкері», Мәдениет қайраткері, Қазақстан Музыка Қайраткерлері Одағының мүшесі, Қазақстан композиторлар одағының мүшесі.

Республикалық «Елім менің», Ұлттық «Астана-Бәйтерек», «Тәуелсіздік толғауы», «Елдің ері – Бауыржан» атты байқаулардың лауреаты.

Шолпан Қорғанбек автор 30 песен, среди которых «Әуен», «Батыр баба», «Өлқиса-Аманат», «Елім-ай!», «Шаттан, Елім!», «Сазды әлем», «Бала бақыты» и другие [8].

Кунимгуль Борамбаева – Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің музыкалық орындаушылық және педагогика кафедрасының аға оқытушысы. Қазақстан Республикасының білім беру саласының құрметті қызметкері, Қазақстан Республикасының құрметті білім беру мекемесі.

Басылған оқу-әдістемелік басылымдары: «Кең далам» (Кең далам) – хорға арналған қазақ халық әндерінің түпнұсқалық өңдеулерінің жинағы. «Бала бақыты» (Ш.Қорғанбекпен бірлесіп жазған балаларға арналған түпнұсқалық әндер жинағы. «Қорға арналған халық әндері мен халық композиторларының әндерінің өнерлері» – «Менің өлкем» – балалар әндері мен сүйемелдеуімен жазылған қазақ хор шығармаларының жинағы, балаларға арналған «Сазды әлем» (2015), «Шаттан елім!» (2013) әндер жинағының құрастырушысы [6].

Астаналық композиторлардың шығармалары жоғары білім беру және педагогикалық әлеуетке ие:

- студенттердің ән айту шеберлігін дамытуға ықпал етеді;
- олар музыкалық және эстетикалық талғамды дамытады;
- олар ұлттық дәстүрлер мен заманауи мәдени процестерді бейнелейді;
- олар бастауыш және жоғары сынып оқушыларының хорларымен жұмыс істеуге жарамды.

Астана композиторлары балалар дауыстары, әуенді материалдар және заманауи, бірақ күрделі емес гармониялар үшін ыңғайлы диапазонды пайдаланады. Бұл олардың шығармаларын бастауыш және одан жоғары сынып оқушыларына, вокалдық ансамбльдерге және мектеп хорларына пайдалануға мүмкіндік береді.

Заманауи репертуармен жұмыс істеу болашақ музыка мұғалімдерінің құзыреттілігін дамытуға көмектеседі: тиісті репертуарды таңдау, заманауи оқыту технологияларын қолдану, әртүрлі жас деңгейлеріндегі хорлармен жұмыс істеу және оқушылардың мәдени сәйкестігін қалыптастыру мүмкіндігі.

Астана композиторларының шығармашылығы қазіргі заманғы вокалдық және хорлық білім беруде маңызды орын алады. Олардың шығармалары көркемдік құндылықты, қолжетімділікті және ұлттық ерекшелікті біріктіреді, бұл оларды мектеп хорларын дамыту және болашақ музыка мұғалімдерін даярлау үшін тиімді құрал етеді. Астана композиторларының репертуарын оқу процесіне енгізу музыкалық білім беруді жаңартуға және студенттер арасында заманауи музыкалық мәдениетті дамытуға ықпал етеді.

Астананың вокалдық және хорлық өнерінің қазіргі дамуы көбінесе композиторлар мен Астананың білім беру және шығармашылық мекемелері арасындағы белсенді ынтымақтастықпен анықталады. Қалада балалар музыка

мектептері, студиялар, хорлар және шығармашылық ансамбльдер бар, олар өз репертуарларына заманауи композиторлардың шығармаларын үнемі енгізеді. Бұл жанды өзара әрекеттесу жаңа шығармалар нота жинақтарымен шектелмей, бірден өз орындаушыларын табатын бірегей «музыкалық экожүйені» жасайды.

Маңызды аспект - Астана композиторлары балалар мен жасөспірімдердің ерекше қабылдауын терең түсінеді. Олардың шығармаларында көбінесе бейнелілік, әуендік айқындық және эмоционалды ашықтық – оқушыларға тек техникалық тұрғыдан ғана емес, сонымен қатар музыкамен жеке қарым-қатынас орнатуға көмектесетін қасиеттер бейнеленген. Мұндай шығармалар арқылы мектеп оқушылары ұлттық мәдениетпен мұражай экспонаты ретінде емес, тірі және жаңаратын құбылыс ретінде танысады.

Сонымен қатар, композиторлардың шығармашылығы педагогикадағы әдіснамалық тәсілдердің кеңеюіне ықпал етеді. Көптеген шығармалар белсенді оқыту әдістерін: драматизацияларды, аралас қозғалыстарды, шығармашылық тапсырмаларды және импровизацияны қолдануға мүмкіндік береді. Бұл хор сабақтарын балалар тек музыканы орындап қана қоймай, сонымен қатар оны сезінетін зерттеу кеңістігіне айналдырады. Сондай-ақ, қазіргі Астана композиторлары хор миниатюралары жанрына – мектеп ансамбльдері үшін өте қолайлы қысқа, бірақ мағыналы шығармаларға көбірек көңіл бөліп жатқанын атап өткен жөн. Мұндай шығармалар мұғалімдерге барлық кезеңдерде көркемдік құндылықты сақтай отырып, қарапайымнан күрделіге дейінгі репертуар құруға мүмкіндік береді.

Осылайша, Астана композиторларының шығармашылығы Қазақстанның музыкалық мәдениетінің жалпы құрылымын толықтырып қана қоймай, сонымен қатар мектеп вокалдық және хор білімін дамытудың қозғаушы күшіне айналады. Олардың жұмыстары дәстүр мен қазіргі заман, кәсіби мамандардың көркемдік әлемі мен болашақ орындаушылардың дамуы арасындағы көпір қызметін атқарады.

Әдебиеттер тізімі

1. Абдинуров А.К. Творческий облик Серикжана Абдинурова Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы), сборник, посвященный 60-летию Казахской Национальной консерватории имени Курмангазы. – Алматы: Өнер, 2005. – 496с.
2. Әбдинуров С., Ақтомпышқызы. Айдидарлым. Әндер мен романстар. / Құрастырушы – Тіленшиева Р.Р.– Астана, 2014 – 81б.
3. Бодарева Г.В. «Дмитрий Останькович». «Қазақстан композиторлар» - «Композиторы Казахстана», Творческие портреты (на казахском и русском языках). Том второй – «Алматы – Болашақ», 2017. – С. 521.
4. Исаев Б., Сметова А. Камерно-вокальное творчество Серикжана Абдинурова. Материалы Вузовской научно – практической конференции «Культура и искусство: творчество и исследования молодых», - Астана, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой, 2015, С. 193-200.

5. Adyrna.kz. Шолпан Корганбек посвятила кюй великому поэту, философу-гуманисту, композитору Абаю Кунанбаеву (видео) // Национальный портал “Адырна”. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://adyrna.kz/ru/post/1000537> Адырна

6. Altyn Art Magazine. Artist – Aisulu Tani // artmirai.wixsite.com/altynartmagazine. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://artmirai.wixsite.com/altynartmagazine/artist-aisulu-tani> ArtMirai

7. Centrasia.org. Person // ЦентрАзия – база персоналий Центральной Азии. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://centrasia.org/person> Центральная Азия

8. KazNUI.edu.kz. Faculty / Казахский национальный университет искусств // Официальный сайт Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой – информация о факультетах и преподавателях. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kaznui.edu.kz/dbs/faculty/> kaznui.edu.kz

Какиева Айнұр Қабылқаирқызы

Мукашева Асель Оразқызы

*Преподаватели КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств
имени народных артистов братьев Абдуллиных»*

Управления образования Восточно-Казахстанской области

ВКО, г. Усть-Каменогорск

kakieva1971@mail.ru

asel84mukash@mail.ru

Региональная музыкальная культура как фактор формирования национального самосознания студентов: опыт Восточного Казахстана

Аннотация: Исследование представляет учебно-методическое пособие, основанное на 15 произведениях современных композиторов Восточного Казахстана – преподавателей и выпускников Восточно-Казахстанского училища искусств. Пособие направлено на развитие интереса студентов к национальной музыкальной культуре, их профессиональных и творческих способностей. Сборник прошёл апробацию в учебных заведениях и подтвердил эффективность интеграции регионального музыкального материала в систему музыкального образования.

Ключевые слова: оркестровая партитура, региональный компонент, творческое развитие, патриотическое воспитание.

Современное музыкальное образование требует постоянного обновления и систематизации учебного материала в соответствии с актуальными художественными и педагогическими тенденциями. Одной из значимых проблем является ограниченность репертуара, отражающего региональные особенности музыкальной культуры, что сужает возможности формирования у студентов

национального самосознания и интереса к отечественному музыкальному наследию.

В этой связи одним из приоритетных направлений развития музыкального образования выступает интеграция в учебный процесс произведений современных региональных композиторов. Это способствует не только расширению учебного репертуара и обогащению национально-культурного содержания, но и формированию у обучающихся целостного восприятия музыкального искусства Казахстана как неотъемлемой части мировой культурной традиции.

Целью представленного исследования является разработка и внедрение учебно-методического пособия, основанного на произведениях современных региональных авторов для дисциплин «Оркестровый класс», «Дирижирование», «Работа с оркестром» и «Сольное пение».

Для достижения поставленной цели были определены следующие задачи:

- выявить потребность в обновлении репертуара музыкальных учебных заведений произведениями региональных композиторов;
- систематизировать партитуры авторских произведений для оркестра казахских народных инструментов;
- определить методические подходы к внедрению регионального музыкального материала в образовательный процесс;
- апробировать эффективность созданного пособия в практике музыкального обучения.

Новизна работы заключается в том, что впервые произведена систематизация партитур произведений региональных композиторов Восточного Казахстана, написанных специально для оркестра казахских народных инструментов, и на этой основе создано учебно-методическое пособие, рекомендованное областным экспертным советом к использованию в образовательных учреждениях области.

Пособие «ШҚО Білім басқармасының «Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер атындағы Шығыс Қазақстан өнер училищесі» КМҚК оқытушылары мен түлектерінің авторлық шығармаларының партитуралары (ШҚ өнер училищесінің 70 жылдық мерейтойына, ШҚ өнер оқытушылары мен түлектерінің авторлық шығармаларын «Біртұтас тәрбие» бағдарламасы аясында насихаттауға арналады)» посвящено популяризации авторских произведений в рамках программы «Единое воспитание» и направлено на развитие у студентов способности осознавать закономерности региональной музыкальной культуры, укреплять духовно-нравственные ценности и формировать национальное самосознание.

Теоретическая значимость работы состоит в обосновании роли регионального компонента в современном музыкальном образовании как средства формирования культурной идентичности и духовно-нравственных ориентиров личности.

Практическая значимость работы заключается в возможности применения разработанного пособия в учебной деятельности музыкальных колледжей и творческих коллективов. Его использование способствует развитию творческого

потенциала студентов, повышению интереса к исполнительской практике и совершенствованию методики преподавания оркестровых дисциплин.

В результате проведенной работы впервые создан и апробирован сборник, включающий 15 произведений шести композиторов нашего региона – выпускников Восточно-Казахстанского училища искусств: А.О. Какиева, О.Ю. Юлтыевой, Б.Н. Жумабековой, Е.Б. Какежанова, С.Б. Степуриной (Апасовой) и других. Для удобства руководителей оркестров внедрены QR-коды, обеспечивающие доступ к партиям отдельных инструментов.

Апробация показала, что использование данного пособия в образовательном процессе:

- усиливает мотивацию студентов к обучению и исполнительской практике;
- способствует развитию музыкально-художественного мышления и эстетического вкуса;
- формирует чувство национальной гордости и уважения к культурному наследию;
- улучшает качество подготовки дирижёров и исполнителей.

Разработка и внедрение учебно-методического пособия, основанного на произведениях региональных композиторов, представляет собой значимый вклад в развитие отечественного музыкального образования. Данный опыт может быть рекомендован к тиражированию и использованию в других регионах Казахстана с целью расширения регионального компонента в музыкальном образовании.

Созданный сборник может служить ценным методическим ресурсом для преподавателей музыкальных дисциплин, руководителей оркестров и студентов, осваивающих исполнительские и дирижёрские навыки, способствуя укреплению духовно-нравственных и национальных ценностей, а также повышению качества музыкального образования в целом.

Список литературы

1. «ШҚО Білім басқармасының «Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер атындағы Шығыс Қазақстан өнер училищесі» КМҚК оқытушылары мен түлектерінің авторлық шығармаларының партитуралары (ШҚ өнер училищесінің 70 жылдық мерейтойына, ШҚ өнер оқытушылары мен түлектерінің авторлық шығармаларын «Біртұтас тәрбие» бағдарламасы аясында насихаттауға арналады)»

**«Биржан и Сара» М.Тулебаева
в постановке театра «Астана Опера» (2018 г.)**

Аннотация: В статье рассматриваются современные редакции оперы «Биржан и Сара» М.Тулебаева, отражающие развитие музыкального текста произведения в новых постановках. Необходимость новой музыкальной редакции обусловлена современными художественно-эстетическими запросами общества. В постановке 2018 г. театра «Астана Опера» музыкальный текст оперы был дополнен произведениями других авторов, что позволило создать драматургически убедительное завершение финала. Введение в научный обиход знаний о новых постановках и редакциях расширяет представление о сценической жизни оперы «Биржан и Сара» М.Тулебаева в музыкальной культуре Казахстана.

Ключевые слова: опера, композитор, музыкальное искусство, постановка, редакция.

В современной культуре Казахстана опера находится в центре внимания профессиональных музыкантов, режиссеров, организаторов театрального дела и любителей музыки. Как достижение высокого элитарного искусства она имеет особое значение в художественном воспитании. Кроме огромных возможностей эстетического воздействия, опера выступает в качестве объединяющей силы во взаимосвязях различных культур, расширяющей национальные границы. За все время своего существования казахская опера прошла большой и сложный путь развития (1934–2021).

Три казахстанских оперных театра («Астана Опера», ГТОБ им.Абая, Шымкентский театр оперы и балета) осуществляют новые постановки, проводятся оперные фестивали («Опералия» 2017) и конкурсы (им. Б.Тулегеновой, им. К.Байсеитовой), казахстанские музыканты сотрудничают с зарубежными вокалистами, режиссерами, сценографами, дирижерами, художниками и т.д. Сформировалась новая плеяда оперных звезд, обладающих непревзойденным вокальным и сценическим мастерством: С.Байгожин, С.Ахметова, Д.Хамзина, А.Капонова, А.Ниязова, А.Жылтырков, М.Байнешов, М.Чотабаев, Е.Чайников, Т.Галеев и др.

Из казахских опер в классический оперный репертуар вошли «Кыз-Жибек» Е.Брусиловского (1934), «Абай» А.Жубанова и Л.Хамиди (1944) и «Биржан и Сара» М.Тулебаева (1946) [1]. За небольшой период деятельности театра «Астана Опера» осуществлены постановки всех трех опер. К международной презентации и открытию театра в 2013 году была поставлена опера «Биржан и

Сара», в связи со 100-летием композитора (режиссер Ю.И. Александров, Россия). В 2015 году театр «Астана Опера» предложил новое прочтение оперы «Абай» А.Жубанова и Л.Хамиди (режиссеры Андреа Чиньи и Джанкарло дель Монако, Италия). В 2018 году состоялась премьера оперы «Кыз-Жибек» Е.Брусилковского в редакции А.Мухитдинова (режиссер М.А.Панджавидзе, Белоруссия). Все эти постановки показывают возрастающую роль режиссерского театра, которая позволяет дать новую жизнь операм, в соответствии с запросами современной культуры и оперного слушателя.

Обозначенная тенденция создания оперы как коллективного творения проявилась в новой постановке оперы М.Тулбаева «Биржан и Сара», осуществленной в 2018 году. Здесь, по сравнению с историческими постановками, музыкальная часть оперы отличается от оригинала композитора и представляет собой новую редакцию произведения. По мнению автора этой редакции, дирижера-постановщика А.Мухитдинова, «для оперы «Биржан – Сара» назрела необходимость нового сценического решения» [2].

Цель доклада состоит в том, чтобы на основе сравнения изданного клавира (1983 г.) с неизданной рукописью (2018 г.) показать изменения музыкального текста в новой постановке.

В музыковедческой литературе исследованы различные аспекты драматургии оперы «Биржан и Сара», ее музыкальный язык, особенности использования народных песен (Л.Гончарова, Н.Кетегенова, Т.Джумалиева). В критической литературе опера «Биржан и Сара» показана как одно из важных событий казахской культуры [3]. Авторские редакции оперы рассмотрены в работах Н.Кетегеновой [4]. Вопросы современных постановок оперы «Биржан и Сара» в отечественном музыковедении ставились, но многие вопросы отношения редакторов к оригинальному музыкальному тексту остаются привлекательными для исследования.

Новую постановку «Биржан и Сара» М.Тулбаева невозможно рассматривать вне общей картины ее жизни на театральной сцене. Премьера оперы состоялась 7 ноября 1946 года, после которой она постоянно была в репертуаре ГТОБ им. Абая. В 1958 году с показа на сцене Большого театра в дни Декады казахского искусства в Москве (6 декабря) начинается международная жизнь оперы. За этим последовал успех в Берлине и Дрездене (1986). В 2013-14 годы творение М.Тулбаева в переводе на турецкий язык прозвучало в Самсуне, Стамбуле, Бурсе, Эскишехире и Анкаре. Важным для коллектива театра «Астана Опера» было исполнение в 2014 году в Мариинском театре Санкт-Петербурга. Постановка оперы вне академической оперной сцены состоялась в 2018 году в знаменитом курортном заповеднике Бурабай Центрального Казахстана история из жизни великих казахских акынов Биржана и Сары была развернута под открытым небом в природном ландшафте – на поляне Абылай Хана.

Редакция музыкального текста оперы, осуществленная дирижером-постановщиком А.Мухитдиновым, является следствием режиссерского решения спектакля (А.Маемиров, М.Панджавидзе). В новой постановке развитие драмы ведет к финалу, в котором появляется развернутая хоровая сцена: народ оплакивает смерть главного героя.

Сравнение изданного клавира 1983 года [5, 6, 7] и неизданной партитуры 2018 года [8] показало, что купюр в новой редакции нет, однако добавляется новый материал. Начинается опера с торжественного двукратного проведения темы Биржана «Арқаның ардагері Біржан-салмын» в партии валторн, тромбонов и литавр, которого не было в оригинальной версии оперы. Данный раздел, созданный А.Мухитдиновым, привносит ощущение стилистической инородности, так как нигде в опере мы больше не услышим торжественных тем в партии валторн и литавр. Схожий фанфарный четырехтакт А.Мухитдинов использовал также в другой постановке – опере «Кыз-Жибек», перед началом 2 действия, что является нарушением принципа художественной уникальности музыкального произведения.

Пример № 1

Тематические изменения произошли во вступлении ко II действию: оно состоит из пяти разделов, которые тематически не связаны между собой и чередуются наподобие попсури. В новой редакции первый раздел вступления основан на теме Сары из I действия «Қоянды жәрменкесі думандаттық», которая повторяется у разных инструментов и варьируется в тембровом оформлении по типу вариаций на *soprano ostinato*.

По сравнению со вступлением изданного клавира (65 т.), новое вступление превышает его в два с половиной раза (146т.). Значительное расширение А.Мухитдинов обосновал практическими задачами: возникла потребность в дополнительном времени для смены декораций между первым и вторым действиями.

К перестановкам в новой редакции можно отнести перемещение «Сцены Алтынай и Биржана» из II действия в IV-ое. Данная перестановка позволила сделать II действие более динамичным, так как эта сцена затягивает лирическую линию II действия и ослабляет драматическое напряжение. Еще одним новым разделом является вступление к III действию, основанное на теме из крайних частей Поэмы для скрипки самого автора. В оригинале оперы М.Тулбаев начинает действие со свадебного хора. В мизансцене под звуки скрипичной поэмы Сара пытается убежать от ненавистного жениха, но ее ловят и насильно

увозят. Через элегичную Поэму зрителю удастся почувствовать состояние главной героини во время сцены свадьбы с нелюбимым женихом, которая разворачивается в III действии. Поэму для скрипки использовали в качестве вступления еще в премьерной постановке «Астана Опера» в 2013 году.

В редакции 1958 года драматургически неубедительной оставалась развязка драмы и решение финала, несоразмерного сценам айтыса и свадьбы первого и второго действий. Сразу после суда, Биржана избивали плетью и он умирал на руках матери. Мать исполняла сольное Жоктау (песня-оплакивание). Затем опера внезапно завершалась. В постановке 2013 года после сцены смерти режиссер Александров ввел любовный дуэт «воскресшего» Биржана и Сары как прославление идей любви и творчества. Сам дуэт заимствовался из второй картины первого действия. И только в новой постановке режиссеры-постановщики пришли к идее создания нового финала, для которого был создан новый музыкальный материал.

В постановке 2018 года как оплакивание смерти Сары звучит домбровый кюй А.Хасенова «Қоңыр», который переключает внимание с оркестрового звучания европейских инструментов на сольное звучание национального тембра, с сюжетного плана на философский. По мнению автора рецензии на данную постановку У.Джумаковой, «символ казахского искусства и смысл жизни Биржана переданы одним из гениальных кюев – «Қоңыркүй» А.Хасенова. Домбра здесь полностью отдана во власть тембра «қоңыр» и передает вечное ощущение кротости, сдержанности человеческих страстей перед всеобъемлющей силой жизни и смерти» [3].

Пример №2

ҚОҢЫР

ӘБІКЕН ХАСЕНОВ
Орындаушы Әбікен Хасенов

Сабырлы, терең оймен

1

Еще одним новым эпизодом является заключительный хор А.Мухитдинова-Е.Даутова на основе песни Биржана «Теміртас» в акапельном исполнении. Данная песня родилась у Биржан-сала в связи со смертью сына и в данной опере становится продолжением оплакивания Сары, но уже в партии народа. Звучание хора – это то, чего не было в прежних редакциях, в которых народ оставался безучастным зрителем происходящего. Данный хор логически

завершает сцену смерти и позволяет прочувствовать этот момент более проникновенно.

Также, как и в редакции 2013 года, в постановке 2018 года возникает режиссерское «послесловие». Под звуки торжественного хора на тему «Арқаның ардагері Біржан-салмын» главные герои появляются в центре сцены надвигающемся вверх постаменте как символы искусства и любви. Песня Биржана в хоровом исполнении воспринимается как гимн творчеству, а главные герои и народ объединяются в прославлении вечных ценностей.

Музыкальные эпизоды в виде домбрового кюя и двух хоровых эпизодов расширяют финал оперы на семь минут. В постановке 2013 года (реж. Ю. Александров) финал завершался любовным дуэтом Биржана и Сары из II действия, в котором преобладала «лирическая нота». Завершение финала хором народа придает финалу масштабность и эпический размах.

Выводы. В постановке оперы «Биржан и Сара» осуществленной творческим коллективом театра «Астана Опера» в 2018 г., представлено новое понимание музыкально-драматического спектакля.

В новых редакциях опер «Кыз-Жибек» Е.Брусиловского (2017) и «Биржан и Сара» М.Тулбаева (2018) дирижер-постановщик А.Мухитдинов создал несколько новых музыкальных номеров, которые изменили музыкальный материал в количественном и качественном отношении. Изменения музыкального текста в истории постановок характерна для многих оперных произведений и обусловлена развивающейся музыкальной средой (расцвет режиссерского театра и исполнительства) и обновлением общественного запроса (идеи, вкусы и тенденции в развитии культуры).

Для оперного искусства внедрение идей режиссеров и дирижеров является формой проявления коллективного творчества. Коллективное творение является главной характеристикой оперы как синтетического по своей природе жанра. Бытие сценического произведения в реальной культуре, воплощенного в постановках, рождает новый взгляд и прочтение, что нередко оборачивается созданием новых редакций. Так, в новой редакции оперы Е.Брусиловского «Кыз-Жибек» автор редакции А.Мухитдинов вводит более двух тысяч тактов нового музыкального материала, которые создают впечатление стилистической неоднородности. В редакции оперы «Биржан и Сара» обновление А.Мухитдиновым музыкального текста не нарушает стилистического единства оперы и создает убедительное решение драматургически слабых мест авторского оригинала.

Список литературы

1. Джумакова У. Оперное искусство Казахстана в пространстве мировой музыкальной культуры // Материалы международной научно-практической конференции «Искусство и культура XXI века: традиции и современность», 4–5 ноября. – Астана, 2013: в 2 т. – Астана : Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой, 2014. – Т. 1. – С. 35–42.

2. Джумакова У. «Биржан-Сара» – образец национального искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kazpravda.kz/fresh/view/birzhan--sara--obrazets-natsionalnogo-iskusstva>

3. Жемчужина казахской оперы «Биржан – Сара» М. Тулебаева возвращается на сцену «Астана Опера» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.zakon.kz/4913183-.html>

4. Кетегенова Н. О трех редакциях оперы «Биржан и Сара» // Славный сын песенного края. Композитор Муқан Тулебаев. – А., 1999. – С. 43–47.

5. Тулебаев М. «Биржан и Сара» : клавир. – М., 1959. – 260 с.

6. Тулебаев М. «Биржан и Сара» : клавир. – А., 1983. – 281 с.

7. Тулебаев М. «Биржан и Сара» : клавир. – А., 2009. – 290 с.

8. Тулебаев М. «Биржан и Сара»: партитура : рукопись. – Астана, 2018. – 560 с.

9. Тулебаев М. «Биржан и Сара». Постановка «Астана Опера», 2013 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=LR0V80FzAB0&t=2558s>

10. Тулебаев М. «Биржан и Сара». Постановка «Астана Опера», 2018 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=cC1YBZNsuI8&t=12s>

Тоқтаған Айтолқын Айтжанқызы

Оқытушы, PhD

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Қазақстан, Астана

Талдау – терең түсінуге бастайтын жол:

**И. И. Земцовский идеялары аясындағы қазақ күйін
интерпретациялық талдау**

Аңдатпа: Мақалада музыкалық талдау мәселесі И. И. Земцовскийдің «Анализ, или Апология любви» атты мақаласындағы тұжырымдар негізінде қазақтың күйін терең түсіну жолы қайта пайымдалады. Талдау формалды құрылымдарды айқындау әдісі ретінде емес, көркем тұтастықты терең түсінуге бағытталған интерпретациялық үдеріс ретінде қарастырылады. Осы әдіснамалық ұстаным қазақтың дәстүрлі күй өнерін талдау барысында сыналады. Күйдің ауызша дәстүрге, интонациялық ойлауға және орындаушылыққа негізделген табиғаты формалистік аналитикалық үлгілердің шектеулігін айқын көрсетеді. Құрманғазы, Дәулеткерей, Тәттімбет күйлеріне жасалған талдау мысалдары арқылы И. Земцовскийдің интерпретациялық талдауының қазақ күйін зерттеудегі ғылыми тиімділігі дәлелденеді. Сонымен қатар батыс-еуропалық музыкалық-аналитикалық дәстүрмен салыстырмалы пайымдау жасалып, әртүрлі мәдени кеңістіктегі талдау ұғымының айырмашылықтары көрсетіледі.

Түйін сөздер: музыкалық талдау, И. И. Земцовский, қазақ күйі, интонация, ауызша дәстүр, интерпретация, музыкалық түсіну.

Қазіргі күйтану ғылымында күй талдау мәселесі академиялық ортада оның формалық, ладтық, ырғақтық және композициялық заңдылықтарын айқындаумен байланыстырылып келді. Мұндай ұстаным, негізінен жазбаша музыка материалында қалыптасып, музыкалық шығарманы салыстырмалы түрде тұрақты мәтін ретінде қарастыруға негізделеді. Алайда ауызша дәстүр аясында өмір сүретін музыкалық мәдениеттерге жүгінгенде, мұндай аналитикалық тәсілдің әдіснамалық шектеулері айқын сезіледі. Дәстүрлі орындау мен ойлауға сүйенетін қазақ күйі өз табиғатына сай өзгеше талдау түрін қажет етеді. Осы тұрғыда И. И. Земцовскийдің «Анализ, или Апология любви» [1, 416-441] атты мақаласында ұсынылған тұжырымдамасы айрықша мәнге ие. Ғалым талдауды бейтарап үрдіс ретінде емес, зерттеушінің күйдің болмысына бірге қатысуы, «рухани серік» ретінде қарастырады. И. Земцовский үшін талдау – түсінуге бастар жол, ол зерттеушіден бірқатар өзіндік жауапкершілікті талап етеді. Оның пайымдауынша, музыканы түсіну тек форманы сипаттаумен шектелмейді. Ол ішкі мағынаға, көркемдік тұтастыққа және орындаушылық сезімге негізделуі тиіс.

Біздің ойымызша, ауызша музыкалық дәстүр үшін мұндай ұстанымның маңызы ерекше. Мұнда шығарма біржола бекітілген нота түрінде емес, әр орындау сәтінде қайта жаңғырып отыратын процесс ретінде өмір сүреді. Сондықтан талдау «не естіледі?» деген сұрақтан гөрі «қалай және не үшін естіледі?» деген мәселеге бағытталуы тиіс. И. Земцовский ұсынған «тыңдай білу» мен музыканың «ішіне ену» қағидасына негізделген талдау тәсілі музыкалық туындыны қатып қалған құрылым емес, тірі көркем процесс ретінде тануға мүмкіндік береді. Бұл көзқарас қазақ күйінің табиғатымен толық үндеседі.

Қазақ күйі – тек музыкалық форма ғана емес, дыбыс арқылы ойлайтын, әңгімелесетін ерекше көркемдік сана түрі. Мұнда интонация мән-мағынаның негізгі тасымалдаушысы ретінде қызмет етеді. Күйдің шартты формалық құрылымы (басталу, даму, шарықтау, аяқталу) оның көркем мазмұнын толық ашып бере алмайды деп есептейміз. Негізгі мән интонациялық қозғалыстың бағыттылығында, ішкі даму мен қайтуы логикасында, сондай-ақ орындаушылық белгі арқылы қалыптасатын мағыналық ой жатыр. Дәл осы қырлар формалды-структуралық талдау шеңберінде көбіне елеусіз қалады.

Бұл тұрғыда Құрманғазының «Сарыарқа» [2, 189-192 б.] күйі айрықша назар аударады. Формалық сипаттама деңгейінде мұнда екпіндегі негізді өзгеше көзқараспен қарауға болады. Әрине, оны интервалдық, не фактуралық негізге сала аламыз. Алайда мұндай сипаттама күйдің көркем болмысын толық ашпайды деп айтуға негіз бар. Осындай терең талдау «Сарыарқадағы» интонациялық қозғалыстың жай ғана тақырыптық дамуға емес, кеңістік, еркіндік, рухани серпіліс образын қалыптастыруға бағытталғанын аңғартады. Бұл образ күйді тыңдау барысында ғана қабылданып, айқындалады.

Интерпретациялық талдаудың маңызы Дәулеткерейдің «Жігер» [3, 7-8 б.] күйін қарастыруда да анық байқалады. Формалды тұрғыдан алғанда, бұл күйді

тұрақты, ішкі ырғақты импульсі бар және салыстырмалы түрде бірнеше буыны бар құрылымға негізделген шығарма ретінде сипаттауға болады. Алайда мұқият тыңдау барысында форманың негізгі тірегі буын емес, қайта-қайта оралып отыратын интонациялық белгі екені анықталады. Бас буын мен саға арасындағы күйдің дамуы қозғалыс пен ішкі «тежеу» арқылы көрінетін бұл интонация жинақылықты, сабырлы қуатты, ішкі беріктікті білдіреді. Мұнда форма дамуы материалды көбейту арқылы емес, бір интонациялық мағынаны тереңдету арқылы жүзеге асады. Мұндай логика формалды талдау шеңберінде көмескі қалса, интерпретациялық ниетпен қайта тыңдауда айқын көрінеді.

Осыған ұқсас құбылысты Тәттімбеттің «Саржайлау» [4, 67-71 б.] күйінен де байқауға болады. Мұнда форма оқиғалық драматургияға емес, күйдің ішкі ахуалына негізделген. Негізгі буынның қайталаулары қарапайым сипатқа ие емес, әр жолы мағыналық реңкті сәл өзгертіп, бір-екі дыбыс (қағыс) өзгерісі бар қозғалыс әсерін тудырады. Терең талдау нәтижесінде бұл «сабырлы сөйлеу – толқи әңгімелеу – қайта сабырлыққа оралу» түріндегі ішкі драматургия айқындалады. Бұл құрылым дәстүрлі аналитикалық схемаларда көрінбегенімен, күйдің көркем мәнін түсінуде шешуші рөл атқарады.

Қазақ күйінде оның дамуы бір бағытта ілгері жылжитын форма ретінде емес, ішкі қайтулар мен байланыстар арқылы қалыптасатын ағын (күй ағыны) ретінде қарауға болады. Бір иірімнің немесе бір сарынның не буын жай ғана формалық қайталау емес, алдыңғы күйге (күйдің буынына) қайта оралу, оны басқа ішкі халде қайта бастан кешу болып қабылданады. Сондықтан күйді талдауда өлшем мен ырғақтан гөрі, осы ішкі қозғалыстың қалай тоқтап, қалай қайта жүретіні, қалай созылып, қалай түйінделетіні маңыздырақ деп қарауға болады. Мұндай есту форманы емес, күйдің тыңдаушымен бірге қалай тыныстайтынын аңғаруға мүмкіндік береді.

И. Земцовский идеялары аясында орындаушы факторына да ерекше мән беріледі. Қазақ күйі орындаушылық дәстүрден ажырамайтын құбылыс болғандықтан, талдау міндетті түрде орындаушылық тәжірибеге сүйенеді. Күйдің интонациялық тілін меңгермеген талдаушы сыртқы сипаттамамен шектеліп қалу қаупіне ұрынады. Мәселен, Құрманғазының «Адай» [5, 50 б.] күйінің түрлі орындаушылық нұсқаларын салыстыру форма динамикасының темп, қағыс, екпіндерге байланысты өзгеріп отыратынын көрсетеді. Земцовский тұжырымдамасында мұндай көпнұсқалылық форма ерекшелігі емес, керісінше оның адам жанынан шыққан музыкалық шығарманың көрінісі ретінде қабылданады. Бұл жағдайда талдау бір ғана «дұрыс» нұсқаны іздеуге емес, шығарманың мағыналық мүмкіндіктер аясын айқындауға бағытталады.

Осы тұста батыс-еуропалық музыкалық дәстүрмен салыстыру белгілі бір дәрежеде әдістемелік айқындық береді. Мәселен, Бахтың полифониялық шығармаларында немесе Бетховеннің симфониялық формаларында музыкалық даму айқын құрылымдық логикаға бағынады. Мұнда талдаушы форманы «сырттан» бақылап, оның заңдылықтарын жүйелеуге ұмтылады. Ал күй өнерінде мұндай сырттай бақылау жеткіліксіз, себебі күйдің мағынасы тек дыбыстық құрылымда емес, орындаушы мен тыңдаушы арасындағы қатынаста қалыптасады. Земцовскийдің әдіснамалық ұстанымы дәл осы айырмашылықты

ғылыми тұрғыдан негіздейді. Ол талдауды абстрактілі схемаларға емес, тірі музыкалық тәжірибеге сүйендіреді. Бұл тұрғыдан алғанда, интерпретациялық талдау – субъективті әсерлер жиынтығы емес, керісінше, сол мәдениетті түсінген тәжірибеге негізделген ғылыми пайымдау формасы.

Осылайша И. И. Земцовский идеяларын қазақ күйін талдауға қолдану аналитикалық қызметтің түпкі мақсатын қайта қарауға мүмкіндік береді. Талдау енді шығарманы бөлшектеу құралы емес, оның ішкі мәніне жетудің жолы ретінде көрінеді. Ол зерттеушіден тыңдау мәдениетін, тәжірибе және дәстүрлі орындауды түсіну әрі онымен «ішкі сұхбатқа» дайын болуды талап етеді. Қазақ күйі бұл тұрғыда айрықша үлгі болып табылып, ғалымның айтар сөзін түсінуге таптырмас мысал деп қарауға болады. Сондықтан И. Земцовскийдің интерпретациялық қатысуға негізделген талдау тұжырымдамасы ауызша музыкалық мәдениеттерді зерттеуде жоғары әдіснамалық тиімділік танытып, қазіргі күйтану ғылымның таным көкжиегін кеңейтеді.

Әдебиеттер тізімі

1. Ахмедияров Қ. Дәулеткерей. Жігер. – Алматы, 1995. – 96 б.
2. Земцовский И. Антропология музыкального существования: книга об универсалии. – СПб., 2023. – 528 с.
3. Тоқтаған А. Дина Нұрпейісова орындауындағы Құрманғазының «Адай» күйі // Дина Нұрпейісованың 160 жылдығына арналған «XX ғасырдағы дәстүрлі мәдениет мұрасы» халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының жинағы. – Алматы: Құрманғазы ат. ҚҰК, 2021. – 250 б.
4. Тоқтаған А., Әбуғазы М. Құрманғазы. Күйлер. – Алматы, 2005. – 216 б.
5. Тоқтаған А., Әбуғазы М. Тәттімбет және Арқа күйлері. – Алматы, 2005. – 184 б.



*Өнер және білім: тұлғаның интеллектуалдық
және шығармашылық әлеуетін қалыптастыру*

*Искусство и образование: формирование
интеллектуального и креативного потенциала
личности*

*Art and education: the formation
of intellectual and creative potential
personalities*



Жұманова Елжана Қалқақызы
Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
ГКП на ПХВ «Детская музыкальная школа
№ 2 имени Розы Баглановой» акимата города Астаны
Казахстан, Астана
eljano4ka@mail.ru

Совершенствование процесса обучения ритмическому сольфеджио в ДМШ и ДШИ

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы совершенствования процесса обучения сольфеджио в детских музыкальных школах и школах искусств, где работа ведётся непосредственно с детьми разных возрастных групп. В условиях современного музыкального образования особое значение приобретает поиск эффективных методик, способных не только формировать у учащихся базовые навыки музыкальной грамотности, но и поддерживать высокий уровень мотивации, интереса и самостоятельности. Центральным элементом исследования является использование сборника ритмических упражнений Жумановой Л.А. [1, с.2], который служит практической основой для формирования чувства ритма и метрической устойчивости у детей. В работе анализируются традиционные подходы к преподаванию сольфеджио, выявляются их сильные стороны и ограничения, а также предлагаются инновационные технологии обучения, включая интерактивные диктанты, цифровые метрономы и тренажёры, визуализацию нотного текста, коллективное сочинение мелодий и игровые формы работы. Практическая апробация методики в ДМШ и ДШИ показала рост успеваемости, повышение интереса к занятиям и развитие творческого мышления у детей, что подтверждает её эффективность именно в системе дополнительного музыкального образования.

Ключевые слова: ритмическое сольфеджио, ДМШ, ДШИ, музыкальное образование, упражнения Жумановой Л.А., цифровые технологии, мотивация учащихся.

Современное музыкальное образование в системе дополнительного обучения сталкивается с необходимостью обновления методик преподавания сольфеджио. Традиционные формы работы, такие как чтение нот с листа, ритмические диктанты и устные упражнения, остаются важными, но часто воспринимаются учащимися как сухие и формальные, что снижает мотивацию. В условиях цифровизации образования актуальным становится поиск новых подходов, которые позволят сделать процесс обучения более увлекательным и результативным. Особое значение приобретает развитие чувства ритма, так как именно ритмическая организация является основой музыкальной грамотности и исполнительской практики. Использование сборника ритмических упражнений Жумановой Л.А. в сочетании с современными цифровыми средствами позволяет систематизировать обучение, придать ему практическую направленность и

развить самостоятельность учащихся. Подобный подход согласуется с выводами исследователей, подчёркивающих необходимость интеграции национальной музыкальной культуры в процесс обучения сольфеджио, что обеспечивает формирование музыкального мышления и культурной идентичности.

Актуальность исследования определяется необходимостью обновления методик преподавания сольфеджио в детских музыкальных школах и школах искусств. В условиях цифровизации образования особое значение приобретает поиск подходов, способных повысить мотивацию учащихся, развить устойчивое чувство ритма и интегрировать национальную музыкальную культуру в процесс обучения. Традиционные формы преподавания сольфеджио и их адаптация к современным условиям рассматриваются Орловой [2, с.45]. Проблема усвоения ритма остаётся одной из наиболее сложных в музыкальной педагогике: традиционные формы работы часто воспринимаются формально и не обеспечивают достаточной вовлечённости детей. В то же время развитие ритмического слуха и метрической организации является ключевым условием музыкальной грамотности и исполнительской практики, что делает поиск инновационных методик особенно актуальным для системы дополнительного музыкального образования. Подобный подход согласуется с выводами Касымовой А., которая подчёркивает необходимость интеграции национальной музыкальной культуры в процесс обучения сольфеджио [3, с.34].

Теоретические основы обучения сольфеджио

В мировой практике ритм традиционно осваивается через двигательные и слуховые упражнения: хлопки, шаги, речитатив, использование метронома, запись диктантов и дирижирование простых размеров. Эти методы закреплены в известных педагогических системах – *The Kodály Method* Золтана Кодая, *Orff Schulwerk* Карла Орфа, эвритмике Эмиля Жака-Далькроза и *Music Learning Theory* Эдвина Гордона. Например, Метод Кодая [4, с.27] акцентирует внимание на развитии слуха и ритма через пение и сольмизацию. Игровые и коллективные формы обучения, предложенные Орфом [5, с.54], способствуют развитию чувства ритма и творческой активности. Теория музыкального обучения Гордона [6, р.88] показывает, что развитие ритма связано с когнитивными процессами и формированием внутреннего слуха. Эти методы позволяют формировать метроритмические навыки и развивать внутренний слух, но имеют ограничения: учащиеся часто выполняют задания механически, без внутреннего ощущения ритма; возникают трудности при освоении синкоп, пунктиров, триолей и полиритмии; однообразные формы работы снижают мотивацию. Именно эти проблемы решаются в пособии Жумановой Л.А. [1, с.2], где работа с ритмом строится поэтапно: сначала систематическая отработка моделей, затем их соединение с мелодией, основанной на произведениях казахстанских композиторов. Такой подход формирует устойчивое чувство ритма и делает обучение более приближённым к реальной музыкальной практике.

Принципы современной методики

Современные тенденции музыкального образования в Казахстане, включая сочетание традиций и инноваций, подробно рассматриваются Тлеубаевой [7, с.78]. Современная методика преподавания ритмического сольфеджио строится

на интеграции традиций и инноваций. Сохраняются проверенные временем формы работы, но они дополняются новыми средствами: цифровыми тренажёрами, мультимедийными приложениями, визуализацией ритмических структур и игровыми технологиями. В основе методики лежит деятельностный подход, когда ученик активно действует, импровизирует и сочиняет собственные ритмические рисунки. Использование мультимедийных технологий и цифровых средств в музыкальном образовании подробно описано в работах Беспаловой [8, с.45]. Важным принципом является вариативность и индивидуализация обучения: задания подбираются с учётом возраста и уровня подготовки. Методика опирается на межпредметные связи, интегрируя ритм с инструментальными и вокальными занятиями, хоровой практикой и музыкальной литературой. Особое значение имеет принцип наглядности и мультимедийности, который делает восприятие ритма более доступным. Методика направлена на развитие творческой активности и сотрудничества, а также на формирование цифровой компетентности учащихся.

Методика применения технологий

Интерактивные упражнения усиливают обратную связь и снимают страх перед ошибкой. Ритмические диктанты можно давать в цифровых платформах, где ученик воспроизводит рисунок, а система фиксирует точность попадания в доли. Цифровые метрономы и тренажёры поддерживают точный пульс, варьируют акценты и позволяют моделировать сложные метры. Визуализация нотного текста делает ритм «видимым» и снижает когнитивную нагрузку, а игровые форматы превращают тренировку в увлекательный процесс. Важным элементом является мотивация: мини-челленджи, система баллов прогресса и публичные результаты усиливают вовлечённость. Рекомендации по организации урока предполагают последовательное сочетание разминки, основного блока, закрепления и рефлексии, а также интеграцию ритма с мелодией казахстанских композиторов. Проблема мотивации и воспитательного аспекта обучения подчёркивалась Сухомлинским [9, с.101], который связывал успех образования с эмоциональной вовлечённостью детей.

Рекомендации по организации урока с технологиями в ДМШ и ДШИ (90 минут)

Этап	Время	Содержание	Связь с пособием
Разминка I	10 мин	Пульс, простые фигуры под метроном, игра «стоп-ритм»	Раздел 1: закрепление базовых ритмических моделей
Основной блок I	20 мин	Интерактивные диктанты, визуализация ритма (четверти, восьмые, синкопы, триоли)	Раздел 1: систематическая проработка ритма
Закрепление I	10 мин	Ритмический оркестр, эстафета длительностей	Раздел 1: коллективная работа с ритмом
Рефлексия I	5 мин	Обсуждение трудностей, постановка задач	Переход к разделу 2

Разминка II	5 мин	Повторение пульса, смена темпа	Подготовка к интеграции ритма с мелодией
Основной блок II	20 мин	Соединение ритма с мелодией казахстанских композиторов; работа с синкопами, пунктиром, полиритмией	Раздел 2: ритм + мелодия
Закрепление II	15 мин	Ансамбль: часть группы держит ритм, другая исполняет мелодию; мини-проект	Раздел 2: творческая интеграция
Рефлексия II	5 мин	Разбор мини-проектов, самооценка, план домашней работы	Итоговый вывод

Домашняя поддержка

Формат	Время	Содержание	Связь с пособием
Ежедневно	10–15 мин	Работа с метрономом, 2–3 интерактивных задания, запись упражнения	Раздел 1: закрепление ритма
Раз в неделю	—	Мини-проект: воспроизведение ритма в сочетании с мелодией казахстанского композитора, запись и показ на уроке	Раздел 2: интеграция ритма и мелодии

Практическая апробация

Практическая апробация занятий по ритмическому сольфеджио в ДМШ и ДШИ проводилась на основе пособия Жумановой Л.А. [1, с.2], что позволило систематизировать работу с ритмом. На протяжении нескольких лет данная методика применялась автором в учебном процессе при работе с учащимися разных возрастных групп – от младших до старших классов.

Занятия строились на основе упражнений из пособия, дополненных цифровыми средствами: метроном-приложением, ритмическими тренажёрами и интерактивными диктантами. Практическая апробация проходила в два этапа:

Этап I (раздел 1 пособия): систематическая проработка ритмических моделей – от простых длительностей и размеров до синкоп, триолей и полиритмии. Акцент делался на формирование устойчивого чувства пульса, точность ритмического чтения и запись диктантов.

Этап II (раздел 2 пособия): соединение ритма с мелодией на основе произведений казахстанских композиторов. Учащиеся учились синхронизировать ритмические рисунки с мелодической линией, что усилило художественную выразительность, развило музыкальное мышление и приобщило их к национальной культуре.

Такой подход позволил повысить точность ритмического чтения и записи диктантов, развить чувство пульса и метрической организации, стимулировать творческую активность через импровизацию, укрепить мотивацию благодаря игровым и мультимедийным формам, а также сделать занятия более доступными для детей с разными особенностями восприятия.

Контроль и оценивание

Проверка знаний строится на сочетании традиционных и инновационных форм. Письменные диктанты, чтение с листа и устные упражнения сохраняют свою ценность, но дополняются интерактивными диктантами, тренажёрами, мультимедийной визуализацией и игровыми форматами. Критерии оценивания дифференцируются по двум этапам: сначала проверяется чистая ритмика, затем её интеграция с мелодией и художественным контекстом. Таким образом, контроль позволяет оценить не только точность воспроизведения, но и выразительность исполнения, творческую активность и культурную вовлечённость.

Анализ и результаты исследования

Как отмечал Асафьев [10, с.52], ритм является движущей силой музыкальной формы, а его освоение в педагогике напрямую связано с развитием музыкального мышления. Сравнение традиционного и инновационного подхода показывает, что классические формы работы сохраняют свою ценность, но их эффективность возрастает при дополнении современными средствами. Поэтапное освоение ритмического материала позволяет закрепить чувство пульса и метрической организации, развить музыкальное мышление и национально-культурную идентичность. Использование цифровых технологий значительно повысило точность ритмического чтения, укрепило мотивацию и стимулировало творческую активность. Практическая апробация показала, что учащиеся стали увереннее работать с ритмом и мелодией, что соответствует концепции Edwin Gordon о развитии музыкального мышления через практическую деятельность и внутренний слух.

Проведённое исследование подтверждает, что ритмическое сольфеджио является ключевым компонентом музыкальной грамотности и практики. Традиционные методы сохраняют свою значимость, но их эффективность возрастает при дополнении инновационными средствами, которые делают процесс обучения более увлекательным и доступным. Поэтапное освоение ритма и его интеграция с мелодией создают условия для формирования устойчивого чувства пульса, развития музыкального мышления и воспитания творческой активности. Перспективы развития методики связаны с расширением репертуара мелодий, созданием цифровых платформ и внедрением коллективных проектов. В дальнейшем она может быть применена не только в системе дополнительного музыкального образования, но и в среднем и высшем музыкальном обучении, включая инклюзивные практики.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 52 с.
2. Беспалова Н. В. Инновационные технологии в музыкальном образовании. – М.: Академия, 2012. – 45 с.
3. Жуманова Л. А. Ритмические упражнения для ДМШ и ДШИ. – Семей: Интеллект, 2012. – 2 с.

4. Касымова А. Методика преподавания сольфеджио в условиях национальной музыкальной культуры. – Алматы: Казахский национальный педагогический университет, 2018. – 34 с.
5. Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям. – М.: Просвещение, 1979. – 101 с.
6. Тлеубаева Г. Музыкальное образование в Казахстане: традиции и инновации. – Астана: ЕНУ им. Л. Н. Гумилёва, 2020. – 78 с.
7. Gordon E. Music Learning Theory. – Chicago: GIA Publications, 1997. – 88 p.
8. Kodály Z. The Kodály Method. – London: Boosey & Hawkes, 1974. – 27 p.
9. Orff C. Schulwerk: Music for Children. – Mainz: Schott Music, 1963. – 54 p.
10. Орлова Л. В. Методика преподавания сольфеджио. – М.: Музыка, 2005. – 45 с.

Латышова Лариса Викторовна

Отличник культуры

Почётный работник образования Республики Казахстан

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Казахстан, Астана

Планирование и конструирование урока фортепиано на нейропедагогической основе

Аннотация: Статья посвящена практическому применению достижений нейропедагогики в планировании и конструировании индивидуального урока фортепиано: даются рекомендации по планированию макро-, мезо- и микроциклов, описывается структура урока, методы и приёмы обучения в фортепианном классе. Материал предназначен преподавателям фортепиано, желающим значительно ускорить прогресс обучающихся, снизить их утомляемость и повысить внутреннюю мотивацию, опираясь на современные данные о работе мозга.

Ключевые слова: нейропедагогика, фортепиано, планирование урока, конструирование урока.

Традиционная педагогика музыкально-исполнительской деятельности опирается на опыт выдающихся мастеров и проверенные временем методики. В середине прошлого века А.Д. Алексеев писал об обучении игре на фортепиано: «Интересны эксперименты, показавшие, что традиционные представления о специфике мышления детей в условиях нашего времени нуждаются в корректировании, что век технической революции, нарастающий поток информативного материала и явления акселерации требуют обновления методов преподавания» [1, с. 43]. Достижения нейронауки последних десятилетий позволили глубже понять сам процесс обучения и раскрыть, как именно функционирует мозг во время игры на фортепиано. Актуальными стали вопросы

планирования и конструирования урока фортепиано на нейропедагогической основе.

Нейропедагогика - молодая междисциплинарная область, объединяющая нейробиологию, когнитивную психологию и педагогику. Её ключевая задача - переход от интуитивных методов преподавания к стратегиям, основанным на доказательных данных о том, как мозг воспринимает, запоминает и адаптируется. Игра на фортепиано - это уникальный «тренажёр» для мозга. «Самая высокая степень мозговой активности зафиксирована у музыкантов, которые играют по нотам... Лобные доли, премоторные и моторные отделы коры головного мозга, базальные ганглии и мозжечок - все эти зоны активны во время выполнения моторных программ, таких, как нажатие нужных клавиш и, соответственно, исполнение музыкального произведения» [2, с. 152]. Обучение игре на фортепиано предполагает активизацию различных зон мозга: моторной коры, слуховых центров, зон, связанных с вниманием, памятью и эмоциональной регуляцией. Такой комплексный процесс способствует развитию нейропластичности - способности мозга формировать новые нейронные связи и изменяться в любом возрасте.

Нейропедагогический подход к планированию и конструированию урока фортепиано с учетом пластичности мозга позволяет не только обучать пианистов исполнительской технике, но и эффективно развивать их когнитивные способности, ускоряя и углубляя процесс усвоения учебного материала. К нейропедагогическим принципам планирования урока можно отнести следующие:

1. Дифференциация и индивидуальный подход на основе наблюдения за когнитивными особенностями ученика. Каждый мозг уникален: один ученик лучше воспринимает слуховую информацию, другой - визуальную. «Связь между мозговым сигналом и его выполнением существует, но она не прямая. Скорость прохождения сигнала и точность его выполнения зависит от многих факторов. Для музыкантов это, в первую очередь, врожденные задатки (скорость нейронных связей), входящие в систему технических, или координационных способностей, а также натренированность процесса передачи импульсов» [5, с. 178-179]. Преподаватель должен адаптировать методы и учебные материалы к потребностям, стилю обучения и когнитивным особенностям каждого ученика. Это предполагает гибкость, творческий подход и использование разнообразных воздействий, основанных на особенностях образовательных стратегий обучения лево- и правополушарных людей [4]. С их учетом корректируется темп обучения, подбираются репертуар и упражнения, которые максимально соответствуют способностям и интересам ученика, что позволяет достигать максимальных результатов в обучении.

2. Мультисенсорная интеграция. Мозг усваивает информацию более эффективно тогда, когда она сочетает слуховые, моторные, кинестетические, зрительные, эмоциональные анализаторы. Ученик визуализирует структуру произведения, описывает свои ощущения при игре, использует жесты для выражения музыкальных фраз. Это формирует мультимодальные нейронные связи, делая обучение более эффективным и прочным. На уроке важно задействовать все эти

каналы: связывать звук с нотным текстом, моторно-двигательными, тактильными ощущениями и эмоциональным восприятием.

3. Дробление информации (Chunking) предполагает постепенность и дозировку нагрузки с опорой на нейропластичность мозга и предотвращение когнитивного перенапряжения. Произведение разбивается на небольшие, легко усваиваемые фрагменты - фразы, мотивы, гармонические обороты. Эти фрагменты затем интегрируются в более крупные музыкальные структуры, обеспечивая постепенное и последовательное усвоение материала. Такой подход соответствует принципам работы кратковременной памяти и облегчает переход информации в долгосрочную память. Мозг лучше усваивает небольшие порции материала, так как это снижает нагрузку на рабочую память. Попытка освоить сложный пассаж целиком приводит к перегрузке, поэтому сложные фрагменты нужно делить на управляемые сегменты, доводить их до автоматизма и лишь затем объединять в целое.

4. Чередование видов деятельности для поддержания концентрации внимания.

5. Мгновенная обратная связь: мозг быстрее корректирует ошибку, если получает точную и мгновенную обратную связь с преподавателем в виде похвалы, корректировки, звукового или визуального сигнала. Ошибки рассматриваются не как неудачи, а как источник ценной информации для корректировки обучения. Обратная связь должна быть конкретной, понятной и направленной на понимание причин ошибки, а не на простое ее исправление. Важно развивать у ученика навыки самокоррекции и метакогнитивного мышления - способности осознавать и контролировать собственные мыслительные процессы.

6. Нейропластичность и «дофаминовая петля». Мозг меняется в ответ на целенаправленную практику: чем точнее и осмысленнее практика, тем эффективнее формируются новые синапсы в моторной коре, слуховой коре и префронтальной коре. Активация лимбической системы резко повышает консолидацию памяти. Игра на фортепиано стимулирует выработку дофамина - гормона удовольствия и мотивации. Важно создавать ситуации успеха, чтобы ученик регулярно ощущал прогресс. «Дофаминовая петля» – это механизм, при котором мозг получает сигнал вознаграждения (выброс дофамина) и закрепляет поведение, вызывающее этот сигнал. Похвала и позитивное подкрепление усиливают эмоциональную вовлеченность, мотивацию и закрепляют материал.

7. Интервальное повторение и сон: распределённая во времени практика (spaced repetition) и полноценный сон после урока критически важны для перехода навыка из кратковременной памяти в долговременную. Закрепление материала происходит с использованием метода интервальных повторений, когда интервалы между повторениями постепенно увеличиваются. Активное припоминание – самостоятельное воспроизведение материала из памяти является мощным инструментом для укрепления нейронных связей и улучшения долговременной памяти.

В традиционной методической литературе по обучению игре на фортепиано транслируется синтез системного метода и творческого начала [1, с. 43]. Работа над фортепианным произведением состоит из таких этапов, как: ознакомление и продумывание исполнительской концепции; разбор нотного

текста и тщательная работа над исполнительской техникой; подготовка к публичному выступлению.

Нейропедагогика рассматривает обучение не как линейный процесс, а как многоуровневую систему, в которой каждый уровень соответствует определённым механизмам памяти, мотивации и нейропластичности. Правильно выстроенная иерархия циклов позволяет мозгу ученика работать в оптимальном режиме: без перегрузки рабочей памяти, с постоянным дофаминовым подкреплением и с чередованием фаз нагрузки и восстановления. В планировании учебного процесса нейропедагогика требует системного подхода. В этой связи целесообразно заимствовать из спортивной педагогики в фортепианное обучение концепцию планирования тренировочного процесса Л.П.Матвеева, где обозначены такие этапы работы, как:

1. Макроцикл (несколько месяцев) – когда поставлена одна крупная цель по изучению, например, произведения, подготовке к концерту или экзамену. Это самый крупный блок, который задаёт смысл всей работе на ближайшие месяцы. За это время в моторной и слуховой коре успевают сформироваться устойчивые нейронные связи, а дофаминовая система поддерживает высокий уровень мотивации.
2. Мезоцикл (несколько недель) – это «кирпичик» макроцикла, когда происходит освоение отдельных частей музыкального произведения и работа над исполнительской техникой;
3. Микроцикл (несколько дней) – самая мелкая единица планирования, содержащая 3 - 4 задачи. Ученик и учитель чётко знают, что именно будет сделано за несколько дней.

Преимущества такой трёхуровневой системы:

Ученик всегда знает свои учебные задачи. Мозг получает регулярные дофаминовые «всплески» от достижения мини-целей. Преподаватель может гибко корректировать план: если мезоцикл не освоен - добавляем ещё один, не разрушая макроцикл. Происходит естественное внедрение принципа интервального повторения (spaced repetition): материал прошлых мезоциклов регулярно возвращается в микроциклы. Такая стратегия обучения предполагает повторение информации через постепенно увеличивающиеся промежутки времени для её надёжного переноса в долговременную память и преодоления естественного процесса забывания.

Рассмотрим структуру фортепианного урока, выстроенного на принципах нейропедагогики (таблица 1). Она представляет собой систему, ориентированную на оптимизацию когнитивных процессов и эмоционального вовлечения ученика в мир музыки:

1. Подготовительный этап - архитектура нейронной активации и мотивационного старта. Это «разогрев» мозга, он нацелен на создание оптимального нейронного состояния, необходимого для эффективного усвоения знаний и развития музыкальных навыков.
2. Основной этап – погружение в музыкальный контекст и нейронная консолидация. Центральная часть урока посвящена активной работе с музыкальным материалом и формированию устойчивых нейронных связей.

3. Заключительный этап направлен на закрепление полученных знаний и навыков, а также на формирование осознанного отношения к процессу обучения. Активное суммирование и выделение ключевых моментов: ученик кратко пересказывает изученный материал, анализирует свой прогресс, отмечает сильные и слабые стороны, делится своими ощущениями и эмоциями от урока, формулирует основные выводы и определяет дальнейшие шаги для самостоятельной работы. Это способствует рефлексии, развитию самосознания и эмоциональной регуляции, формирует позитивное отношение к музыке и обучению.

Таблица 1: Пример структуры урока фортепиано

№	Этап	Время (мин)	Нейропедагогическое обоснование	Примеры заданий
	ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ			
1	Приветствие и «разогрев мозга»	3	Активация дофамина, создание позитивного эмоционального фона	Ритмические задания, дыхательная гимнастика, нейрогимнастика
2	Физиологический и слуховой разогрев	5	Разогрев моторной коры и слухового внимания	Упражнения на клавиатуре без звука (кинестетика), затем со звуком
	ОСНОВНОЙ			
3	Новый материал	15	Максимальная концентрация рабочей памяти	Работа над произведениями, анализ и коррекция движений, разбор нового произведения с мультисенсорными подсказками
4	Технический блок (гаммы, арпеджио, упражнения)	5	Формирование моторных навыков пианистической беглости	3-5 упражнений в быстром темпе с метрономом
	ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ			
5	Практика материала предыдущего урока	15	Распределённое повторение, укрепление долговременной памяти	Работа над совершенствованием ранее выученных произведений или их фрагментов
6	Импровизация	1	Активация префронтальной коры, развитие креативности и эмоционального интеллекта	Импровизация на одну из эмоций (например, радость, грусть, гнев, спокойствие или удивление), которая отражает выбранное чувство. Музыкальный материал должен рождаться спонтанно, без предварительной подготовки.
7	Подведение итогов и домашнее задание	1	Закрепление в эпизодической памяти, формирование	Рефлексия, обсуждение ощущений, мыслей, трудностей, запись в дневник конкретных заданий

		чёткого плана на неделю	

Традиционно планирование учебного содержания урока рекомендуется проводить по двум линиям: «с одной стороны - по линии расширения знаний и обогащения навыков ученика, с другой стороны, - по линии помощи в работе над репертуаром» [6, с. 57]. Кроме того, актуальными остаются рекомендации разделять учебный материал на основной (произведения для публичного исполнения) и вспомогательный (упражнения, пьесы для эскизного изучения, чтение нот с листа, игра по слуху, транспонирование).

Среди нейропедагогических методов и приёмов обучения на уроке фортепиано, наиболее эффективны такие, как:

1. Метод мультисенсорных подсказок - специальных приёмов обучения, при которых информация подаётся одновременно через несколько каналов восприятия:

- Зрительные: цветные стикеры на клавишах, графические схемы аппликатуры, визуализация ритма.
- Слуховые: подпевание нот, ритмическое хлопанье, прослушивание эталонного исполнения.
- Тактильные: метки на клавиатуре, ощущение веса руки.
- Кинестетические: движение корпуса или рук в такт музыке.
- Эмоциональные: связывание фразы с образом.

2. Метод зеркальных нейронов: преподаватель сначала играет фрагмент выразительно сам (ученик наблюдает и внутренне «проигрывает»), затем ученик повторяет. Прослушивание эмоционально насыщенной музыки «активизирует нейронные связи, вовлеченные в эмпатию и эмоциональное соучастие» [3].

3. Метод мысленного проигрывания (mental practice) активизирует те же зоны мозга, что и реальная игра, но без мышечной усталости.

4. Метод микропаузирования – когда в процессе обучения или практики делаются очень короткие паузы (5-15 секунд). При этом пауза не является отдыхом в привычном смысле, а служит для «перезагрузки» внимания и закрепления только что выполненного действия. Во время микропауз мозг успевает обработать полученную информацию и начать её закрепление. Краткий перерыв снижает уровень когнитивной перегрузки и позволяет рабочей памяти «освободить место» для следующего блока. Такие паузы активируют механизмы дофаминовой системы: после короткой остановки ученик с большей энергией возвращается к задаче.

5. Метод педагогических переключений – сознательного чередования разных видов деятельности в рамках одного урока. Переключение может быть между: техникой и музыкальностью, слуховым анализом и моторикой, импровизацией и чтением нот. Переключения предотвращают утомление отдельных зон мозга и поддерживают высокий уровень внимания. Они активируют разные нейронные сети, что способствует более прочному закреплению материала. Такой подход снижает уровень кортизола (стресса) и повышает мотивацию, так как ученик не «застревает» в одном типе задачи.

6. Метод паттернов – это педагогический приём, при котором ученик осваивает не отдельные ноты или случайные фрагменты, а устойчивые структурные модели (паттерны) - ритмические, гармонические, моторные или мелодические. Эти повторяющиеся схемы становятся «строительными блоками» музыкального мышления и техники. Мозг быстрее запоминает повторяющиеся структуры, чем разрозненные элементы. Паттерн формирует шаблон исполнительского движения и восприятия, который затем переносится на новые произведения. Это снижает нагрузку на рабочую память и ускоряет процесс обучения.

7. Метод нейромоторных упражнений основан на выполнении специальных заданий, направленных на развитие и укрепление связей между мозгом и двигательными функциями. Их цель – улучшить координацию, точность движений и интеграцию моторики с восприятием (слуховым, зрительным, тактильным): асинхронные движения рук: ритмические переключения (метод технических вариантов), контрастные динамические акценты, кросс-координация (разные задания для правой и левой руки). При этом активно тренируются межполушарные связи (корпус каллозум), улучшается внимание и когнитивная гибкость.

Итак, планирование и конструирование урока фортепиано на нейропедагогической основе – это не абстрактная теория, а практический, научно обоснованный подход. Используя нейропедагогические принципы, преподаватель может значительно повысить эффективность занятий, поддержать интерес к музыке и помочь ученику раскрыть свой когнитивный и творческий потенциал. Игра на фортепиано становится не только шагом к исполнительскому мастерству, но и мощным инструментом личностного развития. Нейропедагогика не заменяет традиционные ценности музыкального образования, а дополняет их точными инструментами, позволяющими сделать обучение более продуктивным и увлекательным.

Список литературы

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. Учебное пособие, 8-е изд. - М.: Издательство «Планета музыки», 2023. – 280 с.

2. Бреан А. Музыка и мозг: Как музыка влияет на эмоции, здоровье и интеллект/Аре боеан, Гейр Ульве Скейе: пер. С норв. - М.: Альпина Паблишер, 2024. – 316 с.

3. Исломова М.З. Музыка и мозг: нейropsychологические аспекты восприятия классики как источника позитивных состояний // Science and Education, 2025. №6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-i-mozg-neyropsihologicheskie-aspekty-voSPIriatiya-klassiki-kak-istochnika-pozitivnyh-sostoyaniy> (дата обращения: 05.12.2025).

4. Тункун Я.А. Основы нейропедагогики: история, теория и практика // Известия РГПУ им. А.И.Герцена. 2008. №73-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovy-neyropedagogiki-istoriya-teoriya-i-praktika> (дата обращения: 07.12.2025).

5. Федорович Е.Н., Тихонова Е.В. Основы музыкальной психологии: Учеб.пособие/Урал.гос.консерватория им. М.Мусоргского. - Екатеринбург, 2010. – 219 с.

6. Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. - М.: Классика-XXI, 2023. –176 с.

Иванова Ирина Константиновна

*Педагог-мастер, преподаватель ПЦК «Фортепиано» школа-колледж
Колледж Казахского национального университета искусств
имени Күләш Байсейітовой
Казахстан, Астана*

Подходы к корректировке ошибок в игре пианиста во время ансамблевой работы с солистом в рамках концертмейстерской подготовки в музыкальном колледже

Аннотация: В статье рассматриваются основные причины возникновения ошибочных действий пианиста в процессе ансамблевой работы с солистом в концертмейстерском классе. Рассматриваются методические приемы и этапы коррекции, направленные на повышение эффективности исполнительской деятельности студентов фортепианного отделения. Предлагаются практические рекомендации.

Ключевые слова: концертмейстерский класс, ансамбль, ошибка, коррекция, методика, исполнительская деятельность, пианист.

Ансамблевая деятельность – один из ключевых этапов профессионального становления пианиста-концертмейстера. Именно в совместной работе с солистом проявляется умение слышать партнёра, гибко реагировать на его интерпретацию, сохранять техническую устойчивость и художественную целостность произведения. Однако у студентов первого курса нередко возникают типичные ошибки, которые препятствуют успешному ансамблевому исполнению. Их своевременная диагностика и грамотная коррекция становятся важнейшими задачами преподавателя концертмейстерского класса.

1. Основные виды ошибочных действий пианиста в ансамбле



1.1. Несогласованность с солистом

Чаще всего проявляется в нарушении агогики, динамики или темпа. Студент сосредоточен на своём материале и недостаточно учитывает дыхание, фразировку и артикуляцию партнёра.

1.2. Технические ошибки

Сюда относятся:

- неуверенная игра в пассажах,
- зажатость корпуса и кистей,
- нарушение аппликатуры,
- излишне громкое или слабое звучание.

Эти ошибки могут обостряться от стресса при игре с живым солистом.

1.3. Нарушение баланса

Пианист либо «перекрывает» солиста, либо растворяется в звуке, боясь мешать. Правильное соотношение звучания – основа ансамбля.

1.4. Слабая реакция и отсутствие гибкости

Некоторые начинающие концертмейстеры играют строго «по заученному», не реагируя на изменения темпа, нюансов или интерпретации солиста.

1.5. Психологические трудности

Страх ошибиться, высокая тревожность, неумение вступать в диалог с партнёром – всё это мешает полноценной ансамблевой работе.

2. Принципы коррекции ошибок в работе концертмейстера

2.1. Развитие навыка активного музыкального слушания

Преподаватель учит студента слышать не только себя, но и солиста:

- анализировать его фразировку,
- учитывать дыхание,
- предугадывать кульминации,
- подстраивать динамику.

Этому способствуют упражнения: игра солиста под запись, замедленные репетиции, акцент на пиках фраз.

2.2. Постепенная работа с текстом

Исправление ошибок начинается на индивидуальных занятиях:

- работа без педали,
- замедленная отработка трудных мест,



- анализ гармонии,
- выделение опорных точек формы.

Грамотная техническая база уменьшает количество ошибок уже на этапе ансамбля.

2.3. Формирование ритмической устойчивости

Используются:

- метроном,
- ритмические схемы,
- смена ритмических групп,
- упражнения «солист – пианист – метроном» для

синхронизации.

Устойчивый внутренний ритм помогает не сбиваться и точнее следовать за солистом.

2.4. Коррекция динамики и звуковедения

Применяются методы:

- сравнение вариантов динамики,
- игра мягким и плотным звуком,
- моделирование звучания солиста (например, вокального или скрипичного).

Это развивает гибкость и способность управлять тембром

2.5. Психологическая поддержка и развитие коммуникативных навыков

Преподаватель учит пианиста:

- не бояться корректных замечаний от солиста,
- вступать в профессиональный диалог,
- спокойно реагировать на ошибку,
- сохранять концентрацию и уверенность.

3. Практические методы коррекции ошибок

3.1. Разбор ансамблевых мест в медленном темпе

Студент и солист играют фрагменты, обсуждая каждое совпадение и несоответствие.

3.2. Работа с дыханием. Особенно важна для вокалистов и духовых исполнителей. Пианист учится начинать фразу вместе с дыханием солиста.



3.3. Использование записи

Просмотр и анализ репетиции помогают увидеть скрытые ошибки.

3.4. Ролевая смена

Пианист пробует спеть или сыграть мелодию солиста. Это развивает понимание партнёрского материала.

3.5. Моделирование стрессовых условий

Имитация «мини-концерта» нужна для борьбы с зажатостью и неуверенностью.

4. Результаты и значение методики

Системная коррекция исполнительских ошибок позволяет студентам:

- развивать чувство ансамбля,
- повышать техническую устойчивость,
- свободнее взаимодействовать с партнёром,
- улучшать качество концертных выступлений,
- формировать профессиональное мышление концертмейстера.

Такая методика делает обучение более осознанным и способствует формированию художественно зрелой личности музыканта.

Заключение. Методическая система коррекции ошибок способствует улучшению у студентов не только технических навыков, но и музыкального мышления, ответственности за ансамблевое исполнение, полноценному музыкальному взаимодействию.

Список литературы

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

2. Титова С.С., Бутова И.А. Формирование навыка комплексного восприятия музыкального текста на начальном этапе обучения в концертмейстерском классе с применением мультимедиа технологий // Современное педагогическое образование. 2020.

Жуманова Ляззат Алпысбаевна

Педагог-мастер музыкально-теоретических дисциплин

Колледж

Казахский национальный университет искусств

имени Күләш Байсейітовой

Республика Казахстан, Астана

Lyyazz71@mail.ru

Ритмическое сольфеджио в формировании сценической выразительности

Аннотация: В статье рассматривается авторская программа «Ритмическое сольфеджио в системе подготовки академических вокалистов», разработанная Жумановой Л.А. в контексте модернизации художественного образования и усиления требований к профессиональной подготовке вокалистов. Программа направлена на интеграцию ритмико-пластических

компонентов в традиционное сольфеджио, что обеспечивает формирование сценической выразительности, телесной свободы и целостного исполнительского мышления. Теоретико-методологическая основа курса опирается на гуманистическую педагогику, личностно-ориентированный и деятельностный подходы, а также принцип метапредметности. Новизна программы заключается во введении элементов ритмического контрапункта, использовании национального музыкального материала и акценте на творческой интерпретации ритма через этюды, импровизации и сценические миниатюры. Практическая значимость курса проявляется в его применении в музыкальных колледжах и школах, подготовке студентов к конкурсным и концертным выступлениям, а также в возможности разработки новых методических пособий и вариативных образовательных траекторий. Результаты апробации подтверждают эффективность программы в развитии слуха, ритмической точности, двигательной свободы и сценической уверенности обучающихся.

Ключевые слова: ритмическое сольфеджио; академическое пение; методика Жумановой Л.А.; сценическая выразительность; исполнительское мышление; ритмико-пластическая подготовка; музыкальное образование; контрапункт; импровизация; национальный репертуар.

В условиях модернизации художественного образования и усиления требований к профессиональной подготовке вокалистов особое значение приобретает интеграция ритмико-пластических компонентов в систему музыкального обучения. Современный академический вокал предполагает не только точное интонирование и владение голосом, но и сценическую выразительность, телесную координацию, чувство темпа и ритма. Эти качества становятся неотъемлемой частью предпрофессиональной подготовки, формируя целостное исполнительское мышление. Традиционные формы сольфеджио, ориентированные преимущественно на слуховой анализ и теоретическое освоение, не всегда обеспечивают развитие необходимых навыков. Возникает противоречие между требованиями к сценическому и ансамблевому исполнению и ограниченными возможностями классических методик, которые редко включают телесно-двигательные и ритмические практики.

Авторская программа «Ритмическое сольфеджио в системе подготовки академических вокалистов», разработанная Жумановой Л.А. направлена на решение этой проблемы. Она основана на методическом сборнике «Ритмическое сольфеджио» [1, с. 2] и соответствует требованиям Государственного образовательного стандарта технического и профессионального образования Республики Казахстан. Учебно-методическое пособие, лежащее в основе программы, состоит из двух разделов. В первом разделе акцент сделан на разучивании ритма: студенты осваивают базовые ритмические структуры, синкопы, триоли и элементы контрапункта. Во втором разделе те же ритмические темы получают развитие в работе с мелодиями казахстанских композиторов. Здесь ритмические упражнения интегрируются в музыкальный материал, что позволяет студентам воспринимать ритм не изолированно, а как

часть художественного образа. Особое значение имеет использование ритмического контрапункта, который формирует у обучающихся навыки ансамблевого взаимодействия и сценической выразительности.

Программа обеспечивает комплексное развитие вокалистов, формирует ритмическую устойчивость, навыки импровизации и повышает качество профессиональной подготовки. Её актуальность определяется тем, что она учитывает современные требования к сценической выразительности, ансамблевому взаимодействию и развитию музыкального мышления. Материалы пособия доступны в открытом доступе на следующих ресурсах:

- koob.ru – авторская страница Жумановой Л.А.;
- klex.ru – публикации «Ритмические упражнения по сольфеджио»;
- twirpx.link – учебно-методическая библиотека. Л. Жуманова.

Ритмические упражнения;

- aperock.ucoz.ru – Л. Жуманова. Ритмические упражнения. Учебное пособие по сольфеджио.

В ходе анализа педагогического опыта выявлены противоречия, которые препятствуют полноценному развитию вокалистов. Ограниченность традиционных форм сольфеджио не способствует развитию сценической свободы и телесной выразительности [2, с. 28-35]. Ритмика часто воспринимается как вспомогательная дисциплина [3, с. 28], что снижает мотивацию обучающихся. Преобладание западноевропейского репертуара ограничивает использование национального музыкального материала [4, с. 41-47], а разрыв между слуховой и телесной координацией затрудняет синхронизацию вокала с движением. Эти проблемы определяют необходимость интеграции ритмико-пластических компонентов в обучение академическому пению.

Цель программы – формирование ритмических и исполнительских навыков. Они служат основой сценической выразительности и музыкального мышления вокалистов. Она направлена на развитие телесной свободы, координации, импровизации и творческой инициативы, необходимых для художественного самовыражения на сцене. В рамках курса решаются задачи формирования устойчивого чувства ритма, развития дыхательной координации и артикуляции, освоения сложных ритмических фигур, активизации музыкально-ритмического восприятия, формирования метрического ощущения и способности воспринимать музыкальное движение как организованную структуру. Особое внимание уделяется развитию пластического интонирования, фразировки и интонационной выразительности, а также стимулированию творческого мышления и воображения.

Методологическая основа программы опирается на гуманистическую педагогику, личностно-ориентированное музыкальное образование, деятельностный подход и принцип метапредметности. Важным является формирование активной сценической позиции обучающегося, развитие навыков самостоятельной интерпретации, сценического поведения и критического анализа музыкального образа. Новизна программы заключается в её интегративном характере: она сочетает вокальную, интонационную и

ритмическую подготовку, вводит элементы ритмического контрапункта, редко представленные в классических курсах, и акцентирует внимание на творческой интерпретации ритма через этюды, импровизации и сценические миниатюры [5, с. 12-24]. Использование богатого репертуара казахстанской народной и академической музыки способствует формированию национальной идентичности и расширяет художественный кругозор студентов.

В рамках вариативной части учебного плана предусмотрено факультативное занятие «Ритмическое сольфеджио», направленное на развитие ритмического слуха, координации и музыкальной моторики. Программа рассчитана на студентов первого курса вокального отделения по направлению «Академическое пение» и реализуется в течение одного учебного года. Занятия проходят еженедельно по одному академическому часу, а общий объём курса составляет 36 часов. Важным компонентом обучения выступает самостоятельная работа, которая обеспечивает закрепление ритмических навыков, стимулирует творческое мышление и формирует сценическую инициативу. Таким образом, сочетание аудиторных и самостоятельных занятий создаёт целостную систему подготовки, способствующую развитию музыкальной пластики, исполнительской свободы и художественной выразительности будущих вокалистов. Она включает разучивание упражнений, подготовку этюдов, прослушивание и анализ музыкальных произведений, импровизацию движений, выполнение заданий по ритмической записи, работу с поэтическим текстом и создание ритмических композиций [6, с. 45-78]. Такая организация способствует развитию самостоятельности, сценической уверенности и исполнительской инициативы.

Учебно-тематический план курса построен по концентрическому принципу: ключевые темы возвращаются в разных контекстах на протяжении всего года. В первом полугодии студенты осваивают базовые ритмические структуры, синкопы, триоли и элементы контрапункта [7, с. 10-25; 8, с. 15-30], во втором – переменные размеры, полиритмию, фразировку и акценты. Практические задания включают импровизации, этюды, инсценировки и творческие проекты [6, с. 45-78]. Особое внимание уделяется интеграции вокала и движения, развитию ансамблевых навыков и сценической выразительности.

Контроль освоения программы осуществляется в форме контрольных занятий и зачётов. Экзамены не предусмотрены, что соответствует гуманистической направленности курса. Аттестация проводится по трём уровням подготовки: начальному, среднему и продвинутому. Оценка осуществляется по 100-балльной шкале, где *высокий* уровень соответствует уверенной и выразительной интерпретации материала, *средний* – общему усвоению с отдельными неточностями, а *базовый* – фрагментарным знаниям и затруднениям при выполнении заданий. Такая система позволяет учитывать индивидуальные особенности студентов и стимулировать их творческую активность.

Таблица оценивания

Уровень подготовки	Индивидуальные задания	Коллективные формы	Ожидаемые проявления
Начальный	Простые ритмические упражнения, базовые теоретические вопросы	Участие в ритмических играх, выполнение заданий в группе	Устойчивость пульсации, следование темпу, базовая выразительность
Средний	Задания с элементами импровизации, анализ ритмических структур	Ансамблевое исполнение этюдов, пластические упражнения	Уверенное исполнение, выразительная артикуляция, сценическая активность
Продвинутый	Самостоятельная интерпретация, создание ритмических решений	Комплексное выступление с интеграцией вокала, движения и анализа	Творческая свобода, оригинальность

Методические рекомендации подчеркивают необходимость сочетания групповых и индивидуальных заданий, что формирует коммуникативные навыки и чувство партнёрства. На начальном этапе акцент делается на игровых формах и простых движениях, на среднем – на ансамблевой работе и пластических этюдах, на продвинутом – на интерпретации и создании оригинальных движенческих решений. Творческая практика включает этюды, музыкально-ритмические игры, гимнастические упражнения и танцевальные построения. Подбор музыкального материала осуществляется с учётом уровня подготовки и включает произведения казахстанских и зарубежных композиторов, народные песни и современные ритмические стили [9, с. 15-32]. Среди примеров – «Аққу» Н. Тілендиева, «Көзімнің қарасы» Абая, «Балбырауын» Курмангазы, «Сағындым сені» Ш. Қалдаяқова, «Соловей» А. Алябьева и другие произведения, которые позволяют студентам развивать художественный вкус и сценическую выразительность.

Практическая значимость программы заключается в её широком применении в учреждениях дополнительного и профессионального музыкального образования. Она может быть использована преподавателями вокала, сольфеджио, ритмики и сценического движения при разработке занятий, направленных на формирование ритмико-пластических и сценических навыков у вокалистов [2, с. 28-35]. Результаты программы могут служить основой для создания новых учебных курсов, методических пособий и вариативных образовательных траекторий, что расширяет её значение в современной музыкальной педагогике.

Идеи ритмического освоения музыкального материала имеют глубокие исторические корни. Одним из первых педагогов, кто связал музыкальное восприятие с телесным движением, был Эмиль Жак-Далькроз [10]. Его система эвритмики оказала значительное влияние на развитие музыкального образования во многих странах и стала основой для интеграции движения и ритма в обучение

музыке. В отечественной и зарубежной практике ритмическое восприятие рассматривалось как важнейший компонент музыкального слуха и исполнительской выразительности. Исследования Б.Теплова, В. Медушевского, Е. Назайкинского, В. Холоповой заложили фундамент для понимания психофизиологических механизмов развития ритмического чувства у вокалистов и инструменталистов. Г. Нейгауз и А. Островский в своей педагогической деятельности подчёркивали роль ритма как средства художественного высказывания, а не просто счётной единицы.

В казахстанской музыкальной педагогике идеи ритмического обучения получили развитие благодаря работам Г. Жубановой, которая акцентировала внимание на национальной специфике музыкального воспитания [4, с. 41-47]. Методика Р.Р. Давлетовой (Якутский музыкальный колледж) демонстрирует успешную интеграцию игровых, пластических и импровизационных форм в развитие ритмического слуха у младших школьников, учитывая региональные особенности и ментальность учащихся. Авторская программа Жумановой Л.А. продолжает эту линию, соединяя мировые традиции эвритмики и отечественные подходы, но при этом создаёт уникальную систему, ориентированную на вокалистов и интеграцию ритма, движения и голоса в единый исполнительский комплекс.

Авторская программа «Ритмическое сольфеджио» обладает значительным потенциалом для дальнейшего развития и расширения сферы применения. Во-первых, она может быть адаптирована для инструменталистов, хоровых коллективов и ансамблей, где ритмико-пластическая подготовка играет ключевую роль в синхронизации и сценической выразительности. Во-вторых, программа имеет ценность для инклюзивного образования: её методы могут быть использованы при обучении студентов с ограниченными возможностями, включая слабовидящих и незрячих, поскольку телесное движение и ритмическая импровизация помогают компенсировать недостаток визуальной информации.

Кроме того, программа может быть интегрирована в систему дополнительного образования, включая детские музыкальные школы и кружки, где ритмическое обучение может стать основой для развития музыкального слуха и творческого мышления у детей младшего возраста. В перспективе возможно создание электронных и мультимедийных ресурсов, которые будут сопровождать курс: интерактивные упражнения, аудио- и видеоматериалы, цифровые тренажёры для ритмической импровизации. Это позволит расширить доступность программы и сделать её более привлекательной для современного поколения студентов.

Таким образом, авторская программа «Ритмическое сольфеджио» представляет собой инновационный инструмент формирования сценической выразительности и исполнительского мышления вокалистов. Она сочетает традиции и новаторство, национальные и мировые подходы, обеспечивая целостное развитие будущих профессионалов. Её содержательная глубина, оригинальность методики и практическая направленность делают её востребованной в системе музыкального образования и перспективной для дальнейшего развития.

Список литературы

1. Апанович Т. Сольфеджио. Одноголосие, двухголосие. – Астана, 2016. – С. 28–35.
2. Баймуратова А. Ритмика и движение: методические рекомендации. – Астана, 2020. – С. 12–24.
3. Берак О. Школа ритма. Ч.1. Двухдольность. – Москва, 2003. – С. 10–25.
4. Берак О. Школа ритма. Ч.2. Трёхдольность. – Москва, 2004. – С. 15–30.
5. Джантасова Ж. Ритм от А до Я. Этюды. – Санкт-Петербург, 2013. – С. 45–78.
6. Жак Далькроз Э. Ритм, его воспитание и значение. – Женева, 1920.
7. Жубанова Г. Музыкальное воспитание в казахской школе. – Алматы, 1992. – С. 41–47.
8. Жуманова Л.А. Ритмическое сольфеджио: авторский сборник. – Семей, 2012. – С. 2.
9. Касымова А. Музыкальные игры и упражнения для детей. – Алматы, 2015. – С. 15–32.
10. Смагулова А. Музыкально ритмические упражнения для младших классов ДМШ. – Алматы, 2018. – С. 5–28.

Жуманова Рена Клышевна

*Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
ГККП «Высший колледж культуры имени Акана серэ г. Кокшетау»
при управлении образования Акмолинской области
Казахстан, Кокшетау
rena-zhuman@mail.ru*

Интегративный подход к освоению традиционной казахской музыки в цикле музыкально-теоретических дисциплин

Аннотация: статья посвящена обоснованию и реализации интегративного подхода к изучению традиционной казахской музыки в системе музыкально-теоретических дисциплин в профильных организациях ТУППО. Рассматривается интеграция предметов «Народное музыкальное творчество», «Этносольфеджио» и «Фольклорно-этнографическая практика» в едином учебно-методическом комплексе.

Ключевые слова: интегрированный курс, музыкально-теоретические дисциплины, национальный компонент, казахская музыка, этносольфеджио.

Казахская традиционная музыка, являясь важной частью культурного наследия Казахстана, занимает особое место в образовательном процессе музыкальных учебных заведений. Традиционный для классической модели музыкального образования (в постсоветском пространстве) примат европейской системы и общеевропейских стандартов и ориентиров в современном Казахстане

уже не столь очевиден. В условиях глобализации и стремительного развития технологий, всё более актуальным становится процесс изучения и сохранения национального музыкального наследия.

Сегодняшний поиск незыблемой духовной опоры в традиционном наследии закономерно ведёт к расширению национального компонента в академической системе казахстанского музыкального образования. Наглядным подтверждением этому могут служить типовые учебные планы для специальности «Теория музыки», в которые были внедрены такие дисциплины, как «Фольклорно-этнографическая практика» (ФЭП), «Домбра», «Народное музыкальное творчество» (НМТ), «Этносольфеджио». Все эти прогрессивные нововведения коррелируют с ведущим вектором современной культуры Казахстана.

Как отмечает Г. Альпеисова, «использование этнического принципа дает возможность максимально универсального рассмотрения музыкальной культуры во временном аспекте и ее адекватного освоения» [1,118]. Всестороннее осмысление богатого музыкального наследия наших предков происходит на уроках казахской музыкальной литературы (КМЛ), которая традиционно преподается будущим музыкантам любого профиля в течение четырех семестров, а на отделении теории музыки является одной из спецдисциплин. Отметим, что прежний двухлетний курс казахской музыкальной литературы в учебных планах студентов-теоретиков расширен до шести семестров, а освоение фольклора выделено в отдельную дисциплину «Народное музыкальное творчество» (НМТ). Более глубокое погружение в жанровое разнообразие традиционной музыки и ее освоение на практике, изнутри – задача предмета «Этносольфеджио», который присутствует лишь в учебных планах домбристов и теоретиков. Технологии сбора, записи и расшифровки фольклорных музыкально-поэтических образцов посвящен предмет «Фольклорно-этнографическая практика» (ФЭП), изучаемый лишь студентами-теоретиками.

Интеграция этих дисциплин создает уникальную образовательную среду, где студенты могут не только изучать теоретические аспекты, но и применять их на практике. Такой подход способствует формированию целостного понимания музыкального искусства, где традиции и современность сосуществуют и взаимодополняют друг друга.

Как отмечает Б. Иофис, «интеграция – это особый способ взаимодействия относительно автономных элементов, при котором система как целое приобретает новое качество, не сводимое к простой сумме качеств отдельных частей. Из приведённого определения следует, что «интегративность» в философском аспекте взаимосвязана с категориями «системность» и «целостность» [3].

В условиях ныне действующей *дискретно-дисциплинарной модели* организации образовательного процесса особенно актуальной представляется постановка вопроса о необходимости глубокой проработки самой проблемы интегративного подхода к преподаванию тех дисциплин, которые ориентированы на освоение студентами казахской традиционной музыкальной культуры. В учебном курсе обучающихся по специальности «Теория музыки» так или иначе,

с той или иной глубиной погружения представлена нижеследующая модель межпредметной интеграции:

Таблица 1. Схема межпредметной интеграции

Общая цель: формирование целостного представления о казахской музыкальной культуре через синтез теоретических знаний, практических навыков и фольклорного наследия		
Дисциплина	Что изучается	Интеграция
1. Народное музыкальное творчество и казахская музыкальная литература	- История казахской музыки - Творчество энші-өленші, сал-сері, күйші, жырау, акынов - Жанры (күй, эн, терме, айтыс, жыр, толғау и др.) - Анализ произведений	- С этносольфеджио: анализ формы и содержания, ладовых и ритмических особенностей произведений - С фольклорно-этнографической практикой: разбор контекста создания произведения, связь с бытом, обрядами, традициями
2. Этносольфеджио	- Ладоинтонационная основа казахской песни - Традиционная ритмика и метр - Диктанты на основе кюев и песен разных традиций - Чтение с листа и пение по слуху образцов разных жанров казахской народной музыки - Импровизация на заданную жанровую модель	- С народным музыкальным творчеством и казахской музыкальной литературой: развитие слуха на основе реального репертуара, изучаемого в литературе - С фольклорно-этнографической практикой: освоение подлинных образцов в живом исполнении
3. Фольклорно-этнографическая практика	- Сбор фольклорных данных - Интервью с носителями традиций - Исполнение и реконструкция - Полевая запись (или ее имитация в условиях аудиторных занятий), транскрипция	- С народным музыкальным творчеством и казахской музыкальной литературой: закрепление изученного материала в «живом» виде - С этносольфеджио: слуховой анализ, запись и пение собранных образцов

Взаимосвязь дисциплин в интегрированном курсе музыкально-теоретического цикла можно так же схематически отобразить в виде треугольника, где верхняя вершина, соответствующая курсам НМТ и КМЛ, ассоциируется с теорией и историей, а обе нижние вершины (этносольфеджио и ФЭП) соответственно связаны с практикой слуха и исполнения и живой традицией. Средняя часть треугольника – формирование музыкальной картины

мира учащегося – это результат комплексного освоения интегрируемых друг в друга дисциплин.

Схема 1. Взаимосвязь дисциплин



Интегративный подход предполагает объединение знаний, методов и форм деятельности из различных дисциплин для достижения единой образовательной цели – формирования целостных компетенций студента. В контексте музыкально-теоретической подготовки он направлен на взаимное обогащение теоретических и практических компонентов обучения, развитие чувственно-эмоционального и аналитического восприятия национальной музыки, формирование у студентов исследовательских навыков на основе фольклорного материала.

Все предметы музыкально-теоретического цикла, посвященные освоению казахской традиционной музыки, представляют собой многокомпонентные дисциплины. Так, этносольфеджио – это комплексная синтетическая дисциплина, имеющая важное значение в формировании профессиональных компетенций музыкантов-народников и музыковедов.

Основные цели и задачи этносольфеджио:

1. Формирование и развитие профессионального этнослуха;
2. Развитие способности к восприятию и воспроизведению основных жанров народной музыки в их культурно-историческом контексте.

Отталкиваясь от основных постулатов классического сольфеджио и формально опираясь на его основные составляющие (пение с листа, диктант, слуховой анализ, творческие формы работы), этносольфеджио вбирает в себя множество других смежных дисциплин, в этом плане сильно отличаясь от европейского сольфеджио с его четкой направленностью на развитие слуха.

Предмет «Народное музыкальное творчество» в программе обучения на отделении теории музыки (или соответствующий раздел «Казахской музыкальной литературы» у студентов других специальностей) дает общее представление о жанрах, формах, исполнительских традициях и эстетике казахской музыки. Глубина погружения в предмет, детальность ознакомления с

формами и жанрами народного творчества здесь зависят и от возможностей обучающихся, и от методики преподавания.

Дисциплина «Фольклорно-этнографическая практика», более десяти лет назад обогатившая учебные планы студентов-теоретиков, обеспечивает связь теории с живым опытом – сбором фольклорного материала (или его имитацией в условиях аудиторных занятий), расшифровкой и изучением образцов музыкально-поэтического фольклора, наблюдением за традиционным исполнением, участием в этнокультурных мероприятиях. Практика способствует развитию у студентов исследовательского стиля мышления и междисциплинарного подхода.

Интеграция этих предметов реализуется через единую тематическую направленность, кросс-дисциплинарные проекты и формы работы (например, анализ и реконструкция конкретных песен и кюев, сопоставление народных и академических ладовых моделей, исполнение музыкально-поэтических образцов по нотам и с текстом и др.).

По справедливому замечанию А.Байбек, «сегодня в современной педагогической практике разных стран наблюдается активная тенденция создания курсов музыкально-теоретических и практических дисциплин, ориентированных на национальные принципы музыкального мышления [2,17]. Включение этноориентированных предметов в общую систему теоретических дисциплин способствует гармоничному сочетанию академических стандартов и национально-культурных основ музыкального мышления.

Расширение объемов изучения традиционной казахской музыки у студентов ряда отделений в цикле музыкально-теоретических дисциплин представляет собой актуальную задачу, направленную на сохранение и развитие национального культурного наследия. Однако, простое добавление отдельных элементов или тем не всегда приводит к глубокому и осознанному пониманию этой музыки. Нельзя решить этот вопрос простым увеличением часов для изучения казахской музыкальной литературы у пианистов, духовиков, струнников, дирижеров, академических вокалистов и на всех других отделениях, где спецдисциплины сопрягаются с казахской музыкальной культурой не так часто или весьма опосредованно.

Эффективным решением здесь, на наш взгляд, является применение интегративного подхода, который предполагает взаимодействие и взаимосвязь различных теоретических дисциплин для целостного освоения казахской музыкальной культуры. В этой связи вопрос создания и продвижения целостного интегративного курса, посвященного глубокому изучению традиционной казахской музыки не только народниками и теоретиками, но и студентами-музыкантами других специальностей, может и должен стать одним из векторов развития в системе современного музыкального образования.

Список литературы

1. Альпеисова Г.Т. Этносольфеджио в Казахстане: история, теория и практика: монография. 2-е изд., доп. – Астана: ТОО Мастер ПО, 2016. – 143 с.

2. Байбек А. Трансляция песенной традиции в современном обучении профессиональных музыкантов (курс Этносольфеджио): учебное пособие. – Алматы: Асыл кітап, 2020. – 268 с.

3. Иофис Б.Р. Интегративный подход к преподаванию музыкально-теоретических дисциплин // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2022. Т. 10. № 2. С. 79–92. DOI: 10.31862/2309-1428-2022-10-2-79-92.

Каминская Ольга Михайловна

Педагог-мастер

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой

ПЦК «Фортепиано» школа-колледж

Казахстан, Астана

olga_prima_kaminskaya@mail.ru

Фортепианный ансамбль в современном музыкальном образовании.

Педагогические аспекты.

Методы восприятия исполнительских задач

Аннотация: Статья посвящена фортепианному ансамблю, как одной из основополагающих дисциплин обучения профессионального пианиста-исполнителя. Затронуты вопросы классификации основных типов фортепианных дуэтов, специфика его бытования, нотной литературы.

Ключевые слова: фортепианный ансамбль, разновидности, функции исполнителей, дуэтная литература, роль в обучении профессионального пианиста.

Фортепианный ансамбль занимает особое положение между сольным и коллективным исполнительством, гармонично соединяя свободное самовыражение каждого из участников. Будучи с одной стороны, порождением культуры аристократической интеллектуальной элиты, с другой ансамбль был ассимилирован широкими слоями городского среднего класса. Это обусловило наличие нескольких типов ансамблевого исполнительства, в зависимости от места (дом или концертная сцена), и задач, стоящих перед участниками ансамбля (концертные, учебные, домашнее музицирование «для души»)

Классифицируют следующие основные типы фортепианных дуэтов: в четыре руки за одним фортепиано и за двумя инструментами, таким образом, всего два основных типа фортепианных дуэта. Кроме того, имеется целый ряд ансамблевых модификаций: в три, пять, шесть рук за одним фортепиано; ансамбль из троих и более пианистов на трёх и более фортепиано; в пять, шесть, восемь рук за двумя фортепиано. При этом функции исполнителей в разных составах и видах ансамбля разительно отличаются друг от друга.

Впервые чёткая системная дифференциация фортепианного ансамбля была выдвинута в монографической работе профессора Московской консерватории,

музыковеда и пианистки Е. Сорокиной «Фортепианный дуэт. История жанра» [4], который и до нашего времени остаётся одним из авторитетных в области изучения жанра фортепианного ансамбля: истории, типологии социальных функций. Достойным предложением работы Е. Сорокиной стало исследование Н. Катановой «Ансамбль для фортепиано в XX веке. Типология жанра» [2].

Если при игре на двух фортепиано каждый участник является самостоятельной «единицей», управляющейся на своем инструменте со значительной долей свободы используя автономность в регистровом диапазоне; в то время как тесное соседство пианистов за одной клавиатурой предполагает более сложное перераспределение исполнительских функций, хотя развивает более тесное чувство единения сопереживания музыкантов. Так, например, звуковой (в частности, тембровый) баланс естественнее достигается при игре двух партий на одном инструменте.

Важно определить специфику бытования жанра фортепианного дуэта: домашнее музицирование, концертное исполнительство или же музыкальная педагогика, а также функции применения: просветительская, педагогическая, развлекательная, коммуникативная.

Для домашнего музицирования наиболее характерным является разделение между ансамблистами мелодии и сопровождения (аккомпанемент). Фактически, этот тип дублирует фактуру, характерную для двухручной гомофонно-гармонической музыки, только изложенную для двух участников.

Сложности ансамблевого порядка, характерны в большей степени для концертного исполнительства для четырёхручного исполнения на двух роялях возникают в расположении ведущего тематического материала попеременно в обеих партиях. Изобретательность и фантазия композитора может быть безгранична: наличие всевозможных «перекличек», имитаций, мотивное «подхватывание» делают фактуру весьма изощрённой. С точки зрения исполнительских трудностей тенденция к усложнению дуэтной техники проявляется в расширении объёма звучания, поиску в сфере тембровой выразительности, внедрение высочайших достижений сольного пианизма в дуэтный жанр.

Для определения функций исполнителей в фортепианных ансамблях из педагогического репертуарного применения важно определить вид ансамбля: «ученик-ученик» или «ученик-учитель». В ансамблях «ученик-ученик» соотношение партий может разниться в зависимости от педагогических задач: в них может присутствовать идеалогичность и распределение функций по принципу «соло-аккомпанемент», и возникать промежуточные формы. В дуэте «ученик-учитель» соотношение партий выстраивается как «соло» (ученик) и «аккомпанемент» (учитель), при этом учитывается, что партия сопровождения «учитель» чаще всего приобретает более развёрнутые формы и богата оформленными исполнительскими возможностями (в силу разницы в степени подготовки исполнителя).

Ещё один вид фортепианного ансамбля со своеобразным отношением функций внутри ансамбля связан с четырёхручными переложениями симфонической музыки. Фортепианный ансамбль в четыре руки позволяет

передавать на фортепиано и насыщенную динамику, полноразличные оркестровые tutti, и разнообразные приёмы звукоизвлечения, штрихи (например, развитая полифоническая техника - одновременное звучание «педалей» (выдержанных звуков), свободных голосов, играющих legato, non legato, staccato), передавать различные тембровые оттенки отдельных групп инструментов.

Первые переложения оркестровых произведений для исполнения в четыре руки возникли на рубеже XVIII–XIX вв. и обозначили новую, очень важную функцию фортепианного дуэта: музыкально-просветительскую. Издание четырёхручных переложений симфонических, камерно-ансамблевых и оперных произведений стало привычным. Именно таким образом - исполняя переложения симфонических и оперных произведений для фортепиано в четыре руки - у профессионалов и музыкантов-любителей появилась возможность знакомиться с музыкой различных жанров. Переложение симфоний и камерно-инструментальных ансамблей Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса, П. И. Чайковского, симфонических поэм и ораторий Ф. Листа, опер Р. Вагнера и Дж. Верди было наиболее доступным и часто единственным способом ознакомиться с шедеврами мировой музыкальной культуры.

Спрос на дуэтную литературу огромен и непрерывно увеличивается. Оркестровый потенциал, заложенный в самой сущности фортепианного дуэта, часто стимулирует композиторов делать инструментовки своих и чужих четырёхручных произведений, что благотворно отразилось и на развитии жанра. Переложения произведений иных составов для фортепиано в четыре руки накладывали определённый отпечаток на фактуру сочинений такого рода. Создаваемые в просветительских целях для домашнего музицирования, такого рода дуэты пользовались в XIX веке огромной популярностью в силу доступности изложения материала: далеко не каждому музыканту-любителю было под силу сыграть симфонию по партитуре, охватив все голоса в фактуре или даже по двухручному переложению. А вот фортепианный дуэт прекрасно справлялся с возложенной на него задачей, сохраняя при этом черты, свойственные оркестровому мышлению (большое количество удвоений, унисонов, подголосков).

Фортепианный ансамбль является одной из основополагающих дисциплин в обучении профессионального пианиста.

Навыки ансамблевого сотворчества закладываются ещё в музыкальной школе. Сама коллективная деятельность особенно привлекает учащихся, а систематическое воспитание потребности в совместном музицировании является одной из главных задач музыкального образования инструменталиста-пианиста. Специфические свойства в ансамбле в особой, более концентрированной и наглядной форме воплощают требования, предъявляемые к музыкальному исполнительству вообще. Практика ансамблевой игры стимулирует развитие ритмической воли и чувства ритма. Важнейшим принципом является навык «слушать» себя и «слышать» другого, ощущать общую звуковую ткань и чувствовать свою партию, как часть целого. Как правило, в работе над произведением ансамблистам нужно искать общие моменты, добиваясь

звукового слияния. С точки зрения исполнительских трудностей и «подводных камней» в ансамблевой игре требуется пианистическая надёжность и слаженность партнёров, стилистическая точность и ясность, ансамблевая чуткость и интуиция, крепкая воля.

Практика ансамблевого музицирования в лучшей степени решает задачу воспитания навыка чтения с листа и расширяет безграничные возможности в приобщении к широкому спектру учебно-методического исполнительского репертуара ансамблевой литературы.

Как справедливо отмечал А. Готлиб: «Совместная игра отличается от сольной прежде всего тем, что и общий план, и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей и реализуются они их объединёнными усилиями». [1, 85]

Задают «исполнительский тон» и плеяда казахстанских композиторов на создание «нового продукта» в репертуарной политике в жанре фортепианного ансамбля, основываясь в своем творчестве на подчинении фольклорной традиции принципам европейского академического мышления.

Процесс становления казахской фортепианно-ансамблевой музыки наблюдается в композиторском творчестве: К. Дуйсекеева «Косалка», А. Бычкова «Казахская рапсодия», С. Еркимбекова «Концертный дуэт», Д. Останьковича «Поппури на народные темы», «Сарыарка» для фортепиано в четыре руки, А. Жуманова «Сборник фортепианных ансамблей в четыре руки и для двух фортепиано», Г. Узенбаева обработка «Таджикских танцев» А. Жубанова в восемь рук и многих других.

Любопытно отметить, что со стремлением существенно обогатить репертуарный фонд в жанре фортепианного ансамбля явилось началом открытия новых творческих проектов и их успешной реализации. Как результат, стали проводиться всевозможные конкурсные прослушивания, начиная с регионального уровня, далее в статусе республиканского значения, и наконец в рамках Международного конкурса (г. Астана - при Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой, г. Актюбинск – I Международный конкурс фортепианных и камерных ансамблей им. Г. Жубановой).

Формат этих мероприятий позволил реализовать огромный творческий потенциал молодых дарований, которые могут продемонстрировать свое профессиональное мастерство, приобрести неоценимый сценический опыт и осуществить свои творческие устремления, вступив в активную концертную деятельность.

Список литературы

1. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка 1971. – 94с.
2. Катанова Н. Ю. Ансамбль для фортепиано в XX веке. Типология жанра. дисс. канд. Искусствоведения. – Москва 2002. – 206с.
3. Майкапар С. М. Детские инструментальные ансамбли. – Челябинск МРІ, 2005. – 68с.

4. Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт. История жанра. – М.: Музыка 1988. – 319с.

5. Фортепианный ансамбль в современном фортепианном искусстве и образовании. Ред. сост. Медведева Н. В., Верховат С. Д. – СПб: изд-во Политехн. ун-та 2016 год. – 264с.

Мұратқызы Салтанат

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
«Вокалдық өнер» мамандығы бойынша 2-курс магистранты,
Қазақстан, Алматы
saltuwka_01@mail.ru*

Бекмолдинов Нартай Сағмбекулы

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Музыкатану және композиция кафедрасының оқытушысы, PhD
Қазақстан, Алматы
nartaybekmoldinov@hotmail.com*

Қазақстанның вокалдық мектебі:

Майра Мұхамедқызының орындаушылық стилі мысалында

Аңдатпа: Мақалада Қазақстанның кәсіби вокалдық өнері мен ұлттық вокалдық мектебінің қалыптасуы Майра Мұхамедқызының орындаушылық шығармашылығы мысалында қарастырылады. Зерттеудің мақсаты – Майра Мұхамедқызының орындаушылық стилі арқылы Қазақстанның вокалдық мектебіне тән техникалық, стильдік және көркемдік ерекшеліктерді айқындау. Осы мақсатқа сәйкес Қазақстан вокалдық өнерінің тарихи даму кезеңдеріне шолу жасалып, әншінің өмірбаяны, репертуарлық бағыты және халықаралық сахнадағы қызметі жүйеленеді. Зерттеу барысында тарихидеректік, биографиялық, музыкалықтеориялық, орындаушылықинтерпретациялық талдау әдістері қолданылады. Майра Мұхамедқызының вокалдық техникасы, дыбыстау мәдениеті, фразировкасы, тілдікартикуляциялық ерекшеліктері мен сахналық бейне түзу тәсілдері Қазақстанның қазіргі вокалдық мектебінің үлгілік сипаттары ретінде сипатталады. Автор ұлттық интонация мен еуропалық опера дәстүрінің синтезі әншінің репертуарында және орындаушылық шешімдерінде айқын көрінетінін атап өтеді. Зерттеу нәтижелері Қазақстанның вокалдық мектебін теориялық тұрғыдан зерделеуге, сондайақ вокалдық педагогикада Майра Мұхамедқызының орындаушылық тәжірибесін үлгі ретінде пайдалануға мүмкіндік береді.

Түйін сөздер: Қазақстанның вокалдық мектебі; Майра Мұхамедқызы; орындаушылық стиль; ұлттық интонация; вокалдық педагогика.

Мақалада «Қазақстанның вокалдық мектебі» ұғымы ұлттық интонацияға негізделген әуендікырғақтық құрылымдар, қазақ тілінің дыбыстық табиғаты,

репертуар саясаты және академиялық вокалдық техника синтезі ретінде қарастырылады [1, 12 б.]. Осындай кешенді түсінік кәсіби вокалдық өнерді тек техникалық шеберлік емес, ұлттық музыкалық ойлаудың ерекше көрінісі ретінде пайымдауға мүмкіндік береді. «Орындаушылық стиль» ұғымы белгілі бір әнші шығармашылығында тұрақты байқалатын дыбыстау, фразировка, динамика, артикуляция және сахналық мінезқұлықтың тұтас жүйесі ретінде анықталады [2, 127 б.]. Ұлттық интонация ұғымы дәстүрлі ән мәдениетінен тамыр алатын әуендік формулалар, иірімдер мен сөйлеу интонациясының кәсіби вокалдық интерпретациядағы көрінісін білдіреді.

Қазақстанның кәсіби вокалдық өнері ғасырлар бойы қалыптасқан дәстүрлі ән мәдениетіне сүйенеді. XX ғасырда елімізде еуропалық үлгідегі академиялық музыка тез дамып, осы екі бағыт қатар өрбіді. Ауызша таралған дәстүрлі әншілік өнер – импровизацияға, поэтикалық мәтінге және күрделі вокалдық техникаға негізделген. Сондықтан ол кейінгі академиялық вокал мектебінің интонациялық және көркемдік негізін қалыптастырды. Кеңестік кезеңде ұлттық музыкалық білім беру жүйесінің құрылуы, музыка училищелері мен консерваторияның ашылуы Қазақстандағы кәсіби вокалдық мектептің институционалдық дамуына жол ашты [3, 93 б.]. Осы кезеңнен бастап қазақ композиторлары опералық және камералық вокалдық туындылар жаза бастады. Ал Абай атындағы опера және балет театры ұлттық және әлемдік классикалық шығармаларды қатар орындайтын кәсіби өнер орталығына айналды. Кеңестік дәуірдегі идеологиялық шектеулерге қарамастан, ұлттық ән дәстүрі мен еуропалық опера өнерінің өзара ықпалдасуы вокалдық орындаушылықтың жаңа түрлерін қалыптастырды [2, 127 б.].

Тәуелсіздік алғаннан кейін Қазақстанның кәсіби вокалдық өнері жаңа тарихи жағдайларда қарқынды жаһандану, халықаралық конкурстар мен шетелдік гастрольдік сапарлар контекстінде дамыды. Егемендік жылдары жаңа опера және концерттік сахналардың, соның ішінде «Астана Опера» театрының ашылуы қазақстандық әншілердің әлемдік деңгейдегі репертуарды меңгеруіне және шет елдердегі беделді алаңдарда өнер көрсетуіне кең мүмкіндік берді [4]. Осы кезеңде ұлттық репертуарды жаңадан қарастыру және қазақ тіліндегі шығармаларды заманауи вокалдық техникамен орындау кеңейе түсті. Соның нәтижесінде Қазақстанның вокалдық мектебі өзіне тән көркемдік болмысын сақтай отырып, халықаралық талаптарға бейімделген ашық жүйе ретінде қалыптасты. Ұлттық музыкалық мәдениет пен еуропалық классикалық дәстүрдің тоғысуы қазақстандық вокалдық өнердің басты ерекшеліктерінің біріне айналды. Майра Мұхамедқызы – Қытай Халық Республикасының Құлжа қаласында дүниеге келген, кейін тарихи отаны Қазақстанға оралып, ұлттық опера өнерінің жетекші тұлғаларының біріне айналған лирикалық-драмалық сопрано [5, 9 б.]. Әнші кәсіби білімін Қытай және Қазақстан оқу орындарында алып, Абай атындағы опера және балет театрының, кейін «Астана Опера» театрының жетекші солистерінің бірі ретінде танылды; Париждегі Opéra National de Paris сахнасында дебют жасап, Қазақстан атынан өнер көрсеткен тұңғыш опера әншілерінің қатарында болды. Көпжылдық шығармашылық еңбегі үшін ол Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген әртісі, Мемлекеттік сыйлықтың

лауреаты, «Қазақстанның халық әртісі» сияқты құрметті атақтар мен марапаттарға ие болды.

Әншінің репертуары ұлттық және әлемдік классикалық шығармалардың кең ауқымын қамтиды. Қазақ операларынан Брусиловскийдің «Қыз Жібек», Жұбанов пен Хамидидің «Абай» және басқа да отандық композиторлар операларындағы жетекші партияларды ерекше атап өтуге болады. Еуропалық репертуарда Вердидің «Травиата» операсындағы Виолетта, Бизенің «Кармен» операсындағы Микаэла, Гуноның «Фауст» операсындағы Маргарита, Пуччинидің «Богема» шығармасындағы Мюзетта сияқты партиялар орын алады [6, 426]. Музыкатанушы Маржан Жакенова бір сұқбатында – «Ол бала кезінен орыс музыкасын орындауды армандады. Өйткені орыс музыкасынсыз әншінің репертуары толық болмайды. Әлемдік деңгейдегі әрбір әншінің репертуарында орыс композиторларының шығармалары болады. Міне, осы мақсатқа ол ұзақ жылдар бойы ұмтылды. Ол концертмейстері Елена Сахномен бірге сөздің дұрыс айтылуын, фразировканы, түрлі нюанстарды, яғни Чайковский мен Рахманиновтың камералық шығармаларын интерпретациялауды өте көп жаттықты» деген. Сол себепті Майра Мұхамедқызының репертуар өте бай. Концерттік бағдарламаларында ол Бетховеннің 9-симфониясы, Гайдннің «Әлем жаратылысы» ораториясы, Моцарт, Мендельсон, Перголези, Россини шығармаларын, сондайақ қазақ және өзге халықтардың әндерін орындай отырып, көпмәдениетті репертуар қалыптастырады.

Майра Мұхамедқызының орындаушылық мәнері ең алдымен дыбыстың сапасына, тыныс алудың еркіндігіне және кантиленалық жүргізілуіне негізделген лирикалықдрамалық сопрано табиғатымен сипатталады. Әншінің вокалдық техникасы кеуде және бас регистрлерін табиғи біріктіріп, регистр алмасуын елеусіз, біртұтас дыбыс ағыны ретінде жеткізуге мүмкіндік береді; бұл Пуччини мен Верди операларындағы күрделі кантиленалық фразаларды орындауда айқын көрінеді. Динамикалық мүмкіндіктері *pian*одан *fortissimo*ға дейінгі кең ауқымды қамтып, кульминациялық сәттерде толық, қанық тембрін жоғалтпайды, ал нәзік эпизодтарда жұмсақ, камералық сипаттағы бояумен ерекшеленеді.

Интерпретациялық тұрғыдан Майра Мұхамедқызы музыкалық драматургиялық мәтінді поэтикалық сөзбен бірлікте ашып, әр фразаны мағыналық синтаксистік тұтастық ретінде сезінеді. Қазақ халық әндері мен лирикалық арияларды орындағанда фразировкада ұзын тыныс, ішкі монологқа жақын сыршылдық басым болады. Мәтінмен жұмысында көптілді репертуарға қарамастан, әр тілдің артикуляциялық табиғатына бейімделген таза дикция сақталады; қазақ әндерінде тілдің үндестік заңын, дауыссыздардың жұмсақ айтылуын ұстана отырып, ұлттық сөйлеу интонациясын жеткізеді. Ұлттық интонацияны беру ерекшелігі қазақ әндеріндегі нәзік әуездік иірімдер, микроглиссандо, «қоңыр» бояулы әуендік буындар арқылы көрінеді; бұл элементтер еуропалық *bel canto* техникасымен синтезделіп, Қазақстанның вокалдық мектебіне тән стиль қалыптастырады.

Әншінің кәсіби жолы, халықаралық сахнада шыңдалған шығармашылық даму жолы – қазақстандық вокалдық мектептің мүмкіндігі мен бәсекеге қабілеттілігін дәлелдейтін айқын үлгі. Оның өнері Қазақстан вокалдық

мектебінің басты ерекшеліктерін: дыбыстау мәдениетін, тілдің анық артикуляциясын, ұлттық әуесділікті және әртүрлі халықаралық репертуарды меңгеру қабілетін үйлестірген кәсіби тұлға ретінде бағаланады. Вокалдық педагогика тұрғысынан Майра Мұхамедқызының шығармашылық тәжірибесі жас әншілер үшін әрі әдістемелік, әрі мотивациялық маңызды ресурс бола алады. Ол халықаралық вокалдық байқауларда қазылық етуі, шеберлік сабақтарын өткізуі, сондай-ақ жас орындаушылармен бір сахнада өнер көрсетуі арқылы кәсіби талаптар мен орындаушылық мәдениетті тікелей жеткізеді. Әншінің репертуарлық саясатын, техникалық және интерпретациялық шешімдерін оқу үдерісіне енгізу – вокал сыныптарында партиялар мен халық әндерін талдау, аудиобейне жазбалармен жұмыс, стильдік салыстырулар жүргізу арқылы – болашақ вокалистердің ұлттық негізде тәрбиеленген, бірақ әлемдік талаптарды меңгерген маман ретінде қалыптасуына жағдай жасайды [7, 54 б.]. Осыған байланысты Майра Мұхамедқызының орындаушылық тәжірибесін Қазақстанның вокалдық мектебі дамуының стратегиялық үлгісі ретінде қарастыру вокалдық білім беру бағдарламаларын жетілдірудің маңызды бағыты болып табылады.

Зерттеу нәтижелері Қазақстанның кәсіби вокалдық өнері дәстүрлі ән мәдениеті мен еуропалық академиялық вокалдың өзара ықпалы арқылы қалыптасқанын, ал осы синтез қазіргі вокалдық мектептің басты ерекшелігіне айналғанын көрсетті. Майра Мұхамедқызының шығармашылығын талдау оның орындаушылық стилінде ұлттық интонация, қазақ тілінің табиғи дыбысталуы және *bel canto* техникасы үйлесімді бірігіп, Қазақстанның вокалдық мектебіне тән үлгілік модель қалыптастыратынын анықтады. Зерттеу материалдары вокалдық педагогикада Майра Мұхамедқызы тәжірибесін репертуар құру, техникалық-интерпретациялық талдау және үлгілік тыңдалымдар арқылы жүйелі пайдалануға мүмкіндік береді.

Әдебиеттер тізімі

1. Ерзакович Б. Қазақ халқының ән мәдениеті. – Алматы, 1966. – 401 б.
2. Смайлова Т.А. Қазақстандағы вокалдық білім беру мектебінің қалыптасу ерекшеліктері. – Известия НАН РК. Серия общественных наук. – Алматы, 2011.
3. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары. – Алматы, 1963. – 432 б.
4. Егемен Қазақстан мәдениетінің даму көкжиегі [Электрондық ресурс]: Қол жеткізу режимі: <http://tarih-begalinka.kz/kk/history/independent/history/page3566/>
5. Егемен Қазақстан, N219(30198) 17қараша 2021
6. Қожырұлы Б. Қазақ елінің атақты музыка өнерпаздары(антология). – Алматы, 2010. - 640 б.
7. Жақаева Қ.А. Музыка пәнін оқыту әдістемесі. – Қостанай, 2019. – 92б

Абайұлы Абылайхан

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
«Дәстүрлі музыка өнері» мамандығы бойынша 2-курс магистранты
Қазақстан, Алматы
abaxan10@gmail.com*

Бекмолдинов Нартай Сағмбекулы

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Музыкатану және композиция кафедрасының оқытушысы, PhD
Қазақстан, Алматы
nartaybekmoldinov@hotmail.com*

Қазақстандағы баян-аккордеон өнерінің эстрада-джаз бағытында дамуы

Аңдатпа: Мақалада Қазақстандағы баян-аккордеон өнерінің эстрада-джаз бағыты аясында даму үрдістері, стильдік ерекшеліктері мен орындаушылық қырлары қарастырылады. Зерттеудің мақсаты – қазақстандық баян-аккордеон мектебінің эстрада-джаздық бағыттағы репертуарлық, стильдік және педагогикалық даму векторларын айқындау. Осы мақсатта баян-аккордеон өнерінің тарихи қалыптасуы, әлемдік эстрада-джаз үрдістерінің ықпалы, қазақстандық орындаушылар мен композиторлар шығармашылығы талданады. Зерттеу барысында тарихи-деректік, стильдік-талдамалық, орындаушылық-интерпретациялық және компаративистік әдістер қолданылды. Қазақстандық баян-аккордеон өнерінің эстрада-джаз бағыты халықтық интонациялық негіз, джаздық гармониялық-ырғақтық тіл және импровизациялық бастау бірлігінде сипатталады. Мақала нәтижелері баян-аккордеон өнерін заманауи көпжанрлы музыкалық практика контекстінде түсіндіруге және эстрада-джаз бағытын кәсіби білім беру жүйесінде дамытудың кейбір бағыттарын ұсынуға мүмкіндік береді.

Түйін сөздер: баян-аккордеон өнері; эстрада-джаз бағыты; орындаушылық стиль; импровизация.

Қазақстандағы баян-аккордеон өнері ХХ ғасырдың ортасынан бастап кәсіби білім беру жүйесі мен халықтық аспаптар оркестрлерінің тәжірибесі негізінде қарқынды дамыды. Алғашқы кезеңдерде баян мен аккордеон көбіне халық әндері мен домбыра күйлерін өңдеуде, сондай-ақ музыкалық училищелер мен консерваторияларда оқу пәні ретінде қолданылып, аспаптың орындаушылық мүмкіндіктерін жүйелі меңгеру үшін институционалдық база қалыптасты. Зерттеулерде қазақстандық баян-аккордеон мектебінің дамуында дәстүрлі фольклорлық интонация мен еуропалық кәсіби музыка тілінің синтезі негізгі сипаттардың бірі ретінде атап өтіледі. Қазақ домбыра күйін баянға лайықтау, халық әндерін полифониялық және гармониялық тұрғыдан өңдеу, заманауи композициялық тәсілдерді енгізу осы мектептің көркемдік-стильдік негізін айқындайды. Уақыт өте келе аспап сольдік те, ансамбльдік те форматта кеңінен

қолданылып, репертуарында классикалық, халықтық, эстрадалық және заманауи шығармалар қатар дами бастады. Мысалы, Ж. Исмаилов қазақстандық баян өнерінің репертуарлық эволюциясын талдай отырып, XX ғасырдың аяғы мен ХХІ ғасыр басында эстрада-джаздық бағыттағы шығармалардың үлесі айтарлықтай артқанын көрсетеді [1, 55 б.].

XX ғасырдың екінші жартысынан бастап баян-аккордеон өнері әлемдік деңгейде эстрадалық және джаздық стильдермен белсенді байланыса бастады, бұл үрдістен қазақстандық орта да тыс қалған жоқ. Халықаралық конкурстар мен фестивальдер, шетелдік орындаушылардың, әсіресе В. Зубицкий, Р. Гальяно сияқты композитор-аккордеонистердің шығармашылығымен танысу, джаздық репертуардың нота басылымдарының қолжетімді болуы қазақстандық музыканттардың көркемдік көкжиегін кеңейтті [3, 18 б.].

Қазақстандық баян-аккордеоншылар репертуарында XX ғасырдың соңына қарай tango nuevo, new musette, swing, latin-jazz бағытындағы туындылар, сондай-ақ авторлық эстрадалық пьесалар кеңінен қолданылып келе жатқаны оқу жоспарлары мен бағдарламалар мәтіндерінен көрінеді [2, 44 б.]. Жетекші оқу орындарындағы концерттер мен сынақ бағдарламаларында Astor Piazzolla, Richard Galliano және басқа қазіргі заманғы авторлардың шығармалары жиі орындалуы осы үрдісті айқындайды. Эстрада-джаздық бағыт қазіргі уақытта да түрлі ансамбльдік құрамдарда (дуэт, трио, ансамбль, оркестр) және жеке концерттік жобаларда белсенді дамуда. Баян-аккордеонды эстрадалық топтар құрамына, джаз-бендтер мен фьюжн-ансамбльдерге енгізу арқылы аспаптың тембрлік-динамикалық және ритмикалық әлеуеті жаңа қырынан ашылуда [1, 26 б.].

Эстрада-джаз бағыты аясында баян-аккордеон орындаушылығы ең алдымен ырғақтық-гармониялық тілдің күрделенуімен, синкопа, свинг, полиритмия сияқты джаздық элементтердің қолданылуымен сипатталады [3, 20 б.]. Композиторлар мен аранжировщиктер баян фактурасын рояль, гитара, бас және ударлық аспаптар фактурасымен жақындастырып, альтерирленген септаккордтар мен кеңейтілген функциялы гармонияларды белсенді пайдаланады [2, 30 б.]. Орындаушылық тұрғыдан импровизация ерекше маңызға ие. Баян-аккордеоншылар дайын жазылған партитурамен қатар, импровизациялық кода, вариациялық бөлімдер, соло-эпизодтарда авторлық шешімдер енгізеді [3, 35 б.]. Бұл әсіресе джаздық ансамбль құрамында, сондай-ақ tango nuevo мен new musette стиліндегі шығармаларды орындағанда айқын байқалады. Импровизация барысында орындаушылар ладтық-гармониялық құрылымға сүйене отырып, ұлттық интонация элементтерін де жымдастыра қолданады [1, 12 б.]. Тембрлік және регистрлік шешімдер де эстрада-джаз бағытына бейімделеді: төменгі регистрлер бас-аккомпанемент қызметін атқара отырып, walking-bass элементтерімен толықтырылады; орта және жоғарғы регистрлерде әуендік-импровизациялық желі жүргізіледі [2, 33 б.]. Динамикалық палитрадағы резкі контраст, акценттер, off-beat екпіндер сахналық экспрессияны күшейтіп, баян-аккордеонды сахнаның алдыңғы жоспарына шығарады [3, 22 б.].

Қазақстандық баян-аккордеон өнерінің эстрада-джаз бағыты ең алдымен орындаушылардың белсенді ізденістері мен репертуарлық саясаты арқылы қалыптасты [1, 45 б.]. Соңғы онжылдықтардағы концерттік бағдарламалар, фестивальдер мен байқауларда баян-аккордеон үшін жазылған немесе бейімделген джаз-танго, эстрадалық пьесалар мен заманауи өңдеулер санының артқаны деректерден көрінеді [2, 17 б.]. Баян-аккордеоншылардың репертуарында әлемдік классикалық джаздық бағыттағы туындылармен қатар, қазақстандық композиторлардың авторлық шығармалары да маңызды орын алады [3, 19 б.]. Бұл шығармаларда ұлттық әуендік материал джаздық гармониялық тілмен, синкопаланған ырғақтармен және импровизациялық бөлімдермен үйлесімде беріледі. Кейбір еңбектерде домбыра күйлерін баянға джаздық элементтермен өңдеу кросс-мәдени феномен ретінде сипатталады [3, 40 б.]. Халықаралық және республикалық конкурстар бағдарламаларында қазақстандық баян-аккордеоншылар Astor Piazzolla стиліндегі tango nuevo, француз new musette, заманауи эстрадалық композициялар мен танымал джаз-стандарттарды қатар орындайды [2, 14] б.. Мұндай репертуар бір жағынан әлемдік үрдістермен стильдік үндесуді қамтамасыз етсе, екінші жағынан орындаушылардың техникалық және интерпретациялық деңгейін көрсетуге мүмкіндік береді. Концерттік афишалар мен байқау бағдарламаларында Por una Cabeza, Oblivion, Tango pour Claude сияқты шығармалармен бірге қазақстандық авторлардың эстрадалық-джаздық пьесаларының да жиі аталуы назар аударарлық [2, 11 б.]. Бұл репертуар таңдауы арқылы орындаушылар ұлттық және интернационалдық музыкалық тілдердің тоғысында өзіндік стильдік бейне қалыптастырады [1, 19 б.].

Сонымен бірге, баян-аккордеоншылардың шығармашылық қызметі тек сахналық орындаумен шектелмей, аранжировка жасау, авторлық өңдеулер жазу, түрлі ансамбльдер құру және студиялық жазбалармен толықтырылады [1, 12 б.]. Кейбір жобаларда баян-аккордеон электр гитара, бас-гитара, саксофон, ударлық аспаптар сияқты джаздық ансамбль құрамындағы аспаптармен тең құқылы партияда қолданылады, бұл аспаптың эстрада-джаз жанрындағы мүмкіндігін айқын көрсетеді [2, 13 б.]. Қазіргі қазақстандық баян-аккордеоншылардың халықаралық гастрольдері мен шетелдік фестивальдерге қатысуы арқылы эстрада-джаз бағыты елдің мәдени имиджінің бір бөлігіне айналып келеді [1, 15 б.]. Мұндай тәжірибелер қазақстандық баян мектебін тек дәстүрлі халықтық репертуар аясында ғана емес, заманауи көпжанрлы сахналық практикада да бәсекеге қабілетті құбылыс ретінде танытады [2, 18 б.]. Жоғары және орта музыкалық білім беру ұйымдарының баян-аккордеон мамандығы бойынша оқу жоспарларында соңғы жылдары эстрада-джаз пәндері, ансамбль, импровизация, эстрадалық репертуармен жұмыс сияқты компоненттер енгізіле бастады [1, 38 б.]. Бұл – еңбек нарығының талаптары мен заманауи музыкалық тәжірибенің сұраныстарына жауап ретінде жүзеге асырылған қадам [4, 29 б.]. Пәндік блоктарда студенттер дәстүрлі оқу репертуарымен қатар, джаздық гармония негіздерімен, свингтік ырғақ, синкопа, walking-bass, comping сияқты орындаушылық тәсілдермен танысады [2, 20 б.]. Осындай оқу мазмұны баян-аккордеонды тек академиялық-классикалық шеңберде емес, эстрадалық

және джаздық сахнада да еркін қолдана алатын әмбебап маман дайындауға бағытталған [4, 22 б.]. Педагогикалық тұрғыдан эстрада-джаз бағытын дамыту студенттердің шығармашылық дербестігін, импровизациялық ойлауын, стильдік естуін және сахналық еркіндігін қалыптастыруға ықпал етеді [1, 12 б.]. Оқу барысында классикалық баян репертуарымен қатар, эстрадалық-джаздық шығармаларды енгізу, ансамбльдер мен жобалық концерттерді ұйымдастыру болашақ мамандардың кәсіби бейімделуін жеңілдетеді [2, 25 б.].

Оқу жоспарларында ансамбль пәніне ерекше мән берілуі баян-аккордеоншылардың топпен өзара әрекеттесу дағдыларын, ырғақтық тұрақтылық пен динамикалық балансты сезінуін дамытады [4, 18 б.]. Эстрада-джаз ансамбльдерінде жұмыс істеу арқылы студенттер гармониялық функцияларды, формалық құрылымды, импровизациялық диалогты практикада меңгереді [2, 14 б.]. Әдістемелік материалдарда джаз-танго, new musette және заманауи эстрадалық шығармаларға арналған талдау-тапсырмалар, импровизациялық этюдтер, ырғақтық-гармониялық жаттығулар ұсынылатыны байқалады [4, 16 б.]. Бұл тапсырмалар студенттердің тек техникалық емес, сонымен бірге композициялық-шығармашылық қабілеттерін де іске қосады [1, 11 б.]. Сонымен қатар, оқу процесінде студенттердің өз авторлық миниатюраларын, өңдеулерін және импровизациялық композицияларын жазуына жағдай жасау эстрада-джаз бағытының шығармашылық әлеуетін арттыруға ықпал етеді [2, 13 б.]. Мұндай тәжірибелер орындаушы-композитор типіндегі әмбебап музыка маманын қалыптастыруға бағытталған [4, 12 б.].

Эстрада-джаз бағытын баян-аккордеон курсына жүйелі енгізу болашақ педагогтардың да әдістемелік көкжиегін кеңейтеді [1, 12 б.]. Олар мектеп, колледж, өнер мектебі жағдайында оқушылармен жұмыс істегенде, тек классикалық оқу репертуарымен шектелмей, жастарға жақын эстрадалық-джаздық материалдарды да орынды пайдалана алады [4, 13 б.]. Бұл өз кезегінде музыкалық білім берудің тартымдылығын арттырып, оқушылардың мотивациясын күшейтеді [2, 18 б.]. Жалпы алғанда, баян-аккордеон өнерін оқытуда эстрада-джаз бағытын дамыту Қазақстандағы баян мектебінің заманауи бейнесін айқындап, оны халықаралық көпжанрлы музыкалық кеңістікпен толыққанды диалогқа шығарады [1, 13 б.].

Қазақстандағы баян-аккордеон өнерінің эстрада-джаз бағытында дамуы ұлттық интонациялық негіз бен әлемдік музыкалық үрдістердің шығармашылық синтезіне сүйенеді [3, 55 б.]. Баян-аккордеон аспабы қазақ домбыра күйі мен халық әндерін өңдеуден бастап, қазіргі джаз-танго, new musette, эстрадалық композициялар кеңістігіне дейінгі жанрлар қатарын табиғи қамтып отыр [2, 10 б.]. Эстрада-джаз стиліндегі орындаушылықта ырғақтық-гармониялық күрделену, импровизация, тембрлік-регистрлік ізденістер негізгі айқындаушы факторларға айналды [3, 42 б.]. Қазақстандық композиторлар мен орындаушылардың еңбегі, оқу орындарындағы репертуар саясаты мен байқаулық бағдарламалар осы бағыттың орнығып, кәсіби деңгейде дамып келе жатқанын көрсетеді [1, 19 б.]. Эстрада-джаз бағытын баян-аккордеон өнерін оқыту жүйесіне мақсатты түрде енгізу студенттердің тек техникалық даярлығын ғана емес, шығармашылық, импровизациялық және стильдік-эстетикалық

қабілеттерін қалыптастыруға мүмкіндік береді [4, 36 б.]. Болашақта қазақстандық авторлардың баян-аккордеон үшін арнайы жазылған джаздық және эстрадалық шығармаларын көбейту, әдістемелік құралдар мен репертуар жинақтарын әзірлеу аталмыш бағыттың ғылыми-педагогикалық негізін одан әрі нығайта түседі [2, 18 б.].

Әдебиеттер тізімі

1. Бадеш Гүлнар Нұртазақызы. Оңтүстік Қазақстан саз мәдениетіндегі Нартай Бекежанов тұлғасы: диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведения. – Алматы, 2016.

2. Исмайлов Жарқын Серікқазыұлы. Творчество баянистов Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой: исполнительство и педагогическая деятельность: диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук. – Нур-Султан, 2022.

3. Каиргазы Еркегали Каиргазыұлы. Школа В. Зубицкого в аспекте казахстанского исполнительства и сочинительского творчества: диссертация на соискание академической степени магистра искусств. – Алматы, 2019.

4. Сартай Даулетхан. Танго в современном баянном искусстве: диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук. – Астана, 2017.

Михайлова Светлана Николаевна

Профессор

Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова

Казахстан, Алматы

svetlana17268@mail.ru

Карлыбаев Мурат Сагынғалиевич

Старший преподаватель

Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова

Казахстан, Алматы

Современные подходы к формированию физической культуры у студентов

Аннотация: В данной статье рассматриваются вопросы формирования физической культуры студентов. Выявлено, что подавляющее большинство студентов недооценивают роль физической культуры в укреплении здоровья, повышении физической работоспособности и не способны самостоятельно организовать свою физическую активность. Формирование физической культуры студентов – это комплексный процесс, направленный на приобретение знаний, умений и мотивации к здоровому образу жизни посредством систематических занятий, включая академические занятия, студенческий спорт и внеучебную деятельность. Для эффективного

формирования физической культуры студентов необходимо использовать различные средства, методы и формы занятий, а также проводить постоянную диагностику их физической подготовленности.

Ключевые слова: студенты, физическая культура, здоровый образ жизни, мониторинг, физическая подготовленность.

Формирование физической культуры как важной составляющей общей культуры личности является одной из ключевых задач физического воспитания студентов в высшем учебном заведении. Эффективное решение этой проблемы возможно при регулярном анализе существующей практики, изучении и обобщении передового педагогического опыта, а также при последовательном внедрении полученных результатов в учебный процесс по дисциплине «Физическая культура».

На практике преподаватели физической культуры часто ориентируются, в первую очередь, на решение оздоровительных задач, уделяя особое внимание повышению уровня физической подготовленности студентов за счет совершенствования методов развития физических качеств. Однако, на наш взгляд, повышение качества преподавания дисциплины «Физическая культура» должно основываться на более активном усилении ее образовательной составляющей.

Целью исследования является совершенствование методов организации учебного процесса, направленных на формирование физической культуры студентов.

Методы и организация исследования включают анализ научно-методической литературы, проведение социологического опроса среди студентов, педагогические наблюдения, мониторинг физических качеств и статистическую обработку полученных данных.

Одной из существенных проблем в настоящее время, является недостаточное внимание к теоретической подготовке студентов по физической культуре. Во многих вузах теоретический компонент программы практически отсутствует, что негативно сказывается на мотивации студентов вести здоровый образ жизни и усложняет формирование их физической культуры.

Для устранения этой проблемы представляется целесообразным, во-первых, усилить преподавание теоретического раздела, предусмотренного учебной программой, а во-вторых, ввести в каждом семестре экзамен по физической культуре с обязательной оценкой уровня теоретических знаний студентов.

На кафедре физического воспитания Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова постепенно осуществляется поэтапный переход на современные формы организации, планирования и проведения учебных занятий по дисциплине «Физическая культура».

Работа по обновлению и совершенствованию средств физической культуры в первую очередь направлена на расширение и совершенствование учебного материала, что требует регулярных изменений в учебно-методическом комплексе дисциплины. Поэтому каждый год преподаватели корректируют структуру своих

планов работы, уточняют распределение учебных занятий по этапам, сроки освоения технических основ двигательных действий, методы повышения физической подготовленности студентов.

Разработана учебная программа, направленная на формирование физической культуры личности, с учетом интересов студентов и специфики их будущей профессиональной деятельности. Ее ключевые положения основаны на Законе Республики Казахстан «О физической культуре и спорте» [1].

Учебная программа разработана в соответствии с типовой программой по дисциплине «Физическая культура» с учетом материально-технических возможностей академии и профессиональной компетентности профессорско-преподавательского состава [2].

В основе программы лежит ее образовательная направленность [3]. Приобретение знаний, навыков и умений в области физического воспитания и их практическое применение в ходе учебных занятий формируют у студентов устойчивый интерес к физическому самосовершенствованию как важной, долгосрочной и личностно значимой задаче. Именно ее решение способствует прогрессивному развитию системы физического воспитания студентов.

Теоретический раздел программы соответствует стандартной программе, но постоянно обновляется на основе результатов ежегодной работы преподавателей кафедры, анализа эффективности учебного процесса, результатов тестирования студентов, анкетирования и педагогических наблюдений.

По данным социологического опроса, 24,6 % учащихся отметили, что они получили в школе недостаточный объем специальных знаний по предмету «Физическая культура».

Знания в области физического воспитания личности, улучшении физической подготовленности и ведения здорового образа жизни являются ключевым компонентом физического воспитания молодежи. Во время обучения в высшем учебном заведении важно ориентировать студентов не столько на выполнение контрольных нормативов, сколько на умение применять физическую культуру в повседневной жизни.

Согласно социологическому опросу, только 24,8% учащихся ведут здоровый образ жизни в своей семье. В большинстве случаев родители не проявляют интереса к успеваемости своих детей по дисциплине «Физическая культура». В результате здоровье еще не воспринимается учащимися как приоритетная ценность, поскольку правильное отношение к нему не формируется с раннего возраста.

Молодым людям важно осознавать, что использование различных форм физической активности влияет не только на их собственное здоровье, но и на здоровье их будущих детей, а в более широком смысле - на развитие страны.

Студенты получают теоретическую информацию по физическому воспитанию на практических занятиях в форме бесед. Углубление их знаний может быть достигнуто за счет накопления широкого спектра упражнений, понимания их назначения и ожидаемого тренировочного эффекта. Особое внимание следует уделить умению составлять комплексы утренней

гигиенической гимнастики и программы физических упражнений, направленные на коррекцию имеющихся отклонений в состоянии здоровья [4].

Экзамен по физической культуре проводится каждый семестр на первых-вторых курсах обучения и служит важным стимулом для повышения активности студентов. Вопросы для экзаменационных билетов разрабатываются преподавателями кафедры физического воспитания и ежегодно обновляются с учетом рекомендаций выпускающих кафедр.

Содержание практических занятий должно быть ориентировано на формирование у студентов навыков использования средств физической культуры для всестороннего развития личности, повышения физической подготовленности, организации активного отдыха, профилактики заболеваний, овладения основами здорового образа жизни и навыками самоконтроля.

Согласно опросам, только 4,6% студентов способны оценить интенсивность физической нагрузки по частоте сердечных сокращений, и только 7,8% – по показателям дыхания. В большинстве случаев они определяют влияние физической нагрузки на организм исключительно по субъективному самочувствию.

В ходе практических занятий студентов следует обучать основам самоконтроля: умению оценивать свое здоровье не только по самочувствию, но и качеству сна и аппетиту; быстро находить и правильно подсчитывать частоту сердечных сокращений и дыхания как в состоянии покоя, так и после выполнения упражнений различной интенсивности. Такой подход позволяет студентам правильно дозировать физическую нагрузку при самостоятельных занятиях, не рискуя своим здоровьем.

Повышение общей физической подготовки является одним из ключевых направлений работы. Развитие физических качеств направлено на улучшение физической подготовленности, повышение работоспособности и укрепление функционального состояния систем организма. При этом должны широко использоваться упражнения из арсенала базовой гимнастики, легкой атлетики, спортивных и подвижных игр. Нагрузку следует четко дозировать с учетом индивидуальных особенностей студентов, а переход к более интенсивным занятиям рекомендуется после первого года обучения.

Контрольный раздел программы предоставляет итоговую информацию о состоянии и динамике физического развития студентов.

Многолетний опыт работы в высших учебных заведениях показывает, что при оценке физической подготовленности необходимо учитывать исходный уровень развития физических качеств у каждого студента в отдельности [6]. Повторные тесты должны оцениваться не только по конечным результатам выполнения контрольных нормативов, но и по динамике показателей относительно исходных данных.

Мониторинг физической подготовленности с учетом изменений по сравнению с исходными показателями повышает мотивацию студентов с низким уровнем подготовки и позволяет им фиксировать даже минимальные положительные изменения в собственных результатах. Такой подход

способствует более эффективному развитию физических качеств и усиливает стремление студентов к физическому совершенствованию.

Результаты тестирования последних лет подтверждают, что уровень физической подготовленности студентов с 1-го по 2-й курс имеет устойчивую тенденцию к повышению. Положительная динамика отмечается на всех этапах обучения. Наиболее выраженный тренировочный эффект наблюдается при развитии силы и гибкости, в то время как скоростно-силовые качества и быстрота развиваются несколько медленнее.

Приобщение учащихся к регулярным физическим упражнениям является ключевым условием формирования их физической культуры. Помимо обязательных занятий физкультурой, важную роль играют и самостоятельные тренировки. Многие студенты склонны использовать свое свободное время для таких занятий: 22,9% респондентов считают самостоятельные упражнения наиболее доступной формой активности. Однако 24,8% респондентов считают, что им необходимо расширить свои знания в этой области, чтобы эффективно использовать средства физической культуры.

Регулярное выполнение заданий для самостоятельной работы способствует более быстрому приобретению специальных знаний, навыков и умений в области физического воспитания.

Преподаватели кафедры физического воспитания разработали методические рекомендации для самостоятельной работы студентов, включающие такие виды физических упражнений, как ходьба, бег, утренняя зарядка и атлетическая гимнастика, направленные на коррекцию параметров тела. Под руководством преподавателей студенты осваивают методику самостоятельных занятий на основе перечисленных видов физической активности.

В последние годы наблюдается увеличение числа студентов с нарушениями опорно-двигательного аппарата (например, нарушением осанки, сколиозом) и заболеваниями органов зрения, включая близорукость. Регулярные физические упражнения, направленные на профилактику близорукости и коррекцию осанки, помогают улучшить физическую работоспособность таких студентов.

Массовые спортивные и оздоровительные мероприятия играют важную роль в формировании физической культуры студентов. В академии регулярно проходят межфакультетские соревнования по различным видам спорта, а сборные команды принимают участие в городских и республиканских турнирах.

Кроме того, в академии ежегодно проводится конкурс на звание лучшего спортсмена среди юношей и девушек, по итогам которых победители получают памятные дипломы. Разнообразие массовых спортивных мероприятий способствует активному вовлечению студентов во внеучебную физкультурную деятельность, что подтверждается ростом числом участников спортивных мероприятий.

Заключение.

Формирование физической культуры студентов является одной из ключевых задач высшего образования. Только физически развитый и здоровый

человек способен полноценно жить, достигать своих целей и приносить пользу обществу.

Приоритетным направлением деятельности кафедр является создание условий, способствующих развитию у студентов мотивации к занятиям физической культурой и осознанию важности собственного здоровья как значимой жизненной ценности.

Список литературы

1. Ермолаев В.Н. Зачетные требования по физическому воспитанию на новую основу //Физическая культура в школе. — 1989. — №10. - С. 52-53.
2. Закон Республики Казахстан от 2 декабря 1999 г. № 490 — 13 «О физической культуре и спорте».
3. Лубышева Л.И. Социология физической культуры и спорта: Учебное пособие. — М.- 2001. - 240 с.
4. Михайлова С.Н., Крюкова Г.В. Физическое воспитание студентов с ослабленным здоровьем: Учебное пособие. Санкт — Петербургский гуманитарный институт профсоюзов, 2003. - 287с.
5. Михайлова С.Н. Мониторинг физической подготовленности студентов //Научная дискуссия: вопросы педагогики и психологии: материалы VII науч. конф.- № 12 (57). — М. Интернаука, 2016. — С. 85-88.
6. Типовая учебная программа по дисциплине «Физическая культура»: КазНУ им. Аль_Фараби. - 2014.- 55с.

Ким Ольга Леонидовна

Магистрант 1 курса

Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова

Казахстан, Алматы

405495@mail.ru

Шанкибаева А.Б.

Кандидат искусствоведения, профессор

Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова

Казахстан, Алматы

aliyabahitjanovna@gmail.com

Новаторские поиски в хореографической педагогике XIX-XX вв.

Аннотация: В данной статье рассматриваются основные виды новаторских поисков в хореографической педагогике XIX–XX вв. Освещается анализ основных и ведущих методик теоретиков и педагогов А.Я. Вагановой, Э. Чеккетти, Р. Фон Лабана и Э.Ж. Далькроза, труды которых с уверенностью можно назвать основополагающими для развития хореографической

педагогике. Исследование и повествование о развитии педагогических инструментов и систем в хореографии показывает нам развитие художественной мысли, демонстрирует эволюцию понимания тела, движения и конечно же выразительности в культуре того времени.

Ключевые слова: хореографическая педагогика, новаторство, Ваганова, Чеккетти, Лабан, Далькроз, евритмика, педагогические системы.

XIX-XX вв. с уверенностью можно назвать периодом глубоких преобразований как в хореографическом искусстве, так и в педагогической системе. Предыдущие два столетия закрепили классический балет как академическую форму искусства, в результате возникла потребность в разработке методов обучения, организации передачи техники, формировании сценических образов и развитии артистизма. Несмотря на это в результате больших перемен как в художественной, так и в социальной сфере в конце XIX в. возникает необходимость в реформации педагогических принципов, что в результате дает творческий импульс к поискам и формированию новых направлений, школ и методик. Происходит трансформация репродуктивной модели обучения в модель развивающую индивидуальность, при этом, понимание танца как средство самовыражения становится основным вектором новаторских поисков в хореографической педагогике рубежа веков. В этот период создаются системы, которые впоследствии определяют развитие мировой хореографической школы – русская (А. Я. Ваганова), итальянская (Э. Чеккетти), немецкая (Р. Лабан) и швейцарская (Э. Ж. Далькроз).

Цель исследования – выявить особенности новаторских педагогических концепций XIX–XX вв., определить их взаимосвязь и влияние на современные педагогические подходы в хореографии.

Методология исследования

Глубина изучаемой темы в данной статье потребовала такие инструменты как теоретический метод и совокупность использования различных методов исследования, выявляющих научные представления об историческом, культурологическом и дисциплинарном содержании хореографической культуры, в процессе исследования были применены следующие методы исследования:

- интегративный метод дал возможность исследовать хореографическую культуру во всех аспектах научных категорий (эстетика, культурология, социология, педагогика и т.д.);
- историко-сравнительный метод исследования показал историю развития педагогической мысли в различные временные периоды;
- дедуктивный метод способствовал выявлению и определению опыта в развитии профессионального хореографического образования;
- теоретический метод помог в исследовании архивных материалов;
- системный подход явился основным инструментом слежения эволюции хореографического образования.

Применение всех вышеуказанных методов и методик дало возможность определить хореографическую педагогику не только как часть сценического искусства, но и как особую область гуманитарного знания, в которой движение выступает языком эстетического и духовного опыта.

Хореографическая традиция XIX века как основа педагогических новаций К XIX веку балетная педагогика Европы достигла высокого уровня профессионализации. В 20-е годы XIX века возникает новая задача хореографической культуры – воспитание нового типа профессионала – классический танцовщик, именно в этот момент формируются новые тенденции в образовательной сфере балетной хореографии. Происходит преобразование системы сценической деятельности в систему организованного образовательного курса, внедряется урок-экзерсис, зарождается французская школа танца. Возникает закономерная потребность в специально оборудованных залах, что в результате дает правильную организацию процесса обучения исполнителей, станок и зеркало становятся инструментами, которые дают возможность прорабатывать аналитическое пространство балетной хореографии деликатнее и гибче, с их помощью педагог получает возможность визуально измерять и оценивать качество достижений обучающегося исполнителя.

Середина XIX века для театра становится моментом больших перемен. Сковавшие творчество законы классицизма начинают терпеть тряску, и перед современниками раскрывается новый мир, в котором нет ни правил, ни образцов, а есть только общие законы природы, которые господствуют над искусством. Складываются закономерные причины для поиска новых моделей профессионального хореографического знания, в результате появляются: теория выразительного жеста или модель пластических знаков чувства Ф. Дельсарта, теория свободной пластики и раскрепощенного тела А. Дункан. Под давлением таких новаторств произошло обновление принципов и форм обучения специалистов в области хореографической культуры начала XX века. И к концу XIX столетия начинается процесс научного осмысления педагогики танца: появляются письменные руководства, анализ анатомии движения и первые попытки методологического обобщения.

Таким образом, традиция XIX века стала необходимым «фундаментом» для будущих реформ – именно на её базе выросли концепции Вагановой, Чеккетти, Лабана и Далькроза.

Русская школа и методика А. Я. Вагановой

Педагогическая система А. Я. Вагановой представляет собой образец научно осмысленного подхода к обучению танцу. Ваганова писала: «В танце нельзя развивать тело в ущерб душе, как и душу без дисциплины тела» [1, с. 5]. Её методика была направлена на формирование гармоничного, мыслящего исполнителя.

Находясь на заре формирования единой методики балетной хореографии, важно было сохранить лучшее из опыта накопленного русской школой классического танца за предыдущие две сотни лет. Выступая новатором Ваганова объединила изящество, строгие требования к позам и па французской школы и энергию прыжка со стремительностью вращения итальянской. На таком синтезе

возник и начал формироваться новый стиль танца с традициями единой русской классической хореографии где важное значение приобрели позиции рук в виде круга и виртуозное владение техникой классического танца в сочетании с актерским, драматическим мастерством танцора, именно сценической выразительности и музыкальности Ваганова уделяла большое внимание.

Как отмечает Л. В. Манжелес: «методика Вагановой впервые придала педагогике танца философский смысл – воспитание личности через эстетику движения» [5, с. 47]. Значение системы Вагановой выходит за рамки балета: её подход к педагогике тела оказал влияние на театральное и музыкальное образование.

Итальянская школа Э. Чеккетти

Хореографическая педагогика Э. Чеккетти имеет особое и очень значимое место в балетном искусстве конца XIX – начала XX века.

Новаторным направлением в системе преподавания Чеккетти была итальянская манера. Французский аристократизм уступил место энергичности и динамичность поз. А. Я. Ваганова отмечала: «Итальянская мимическая манера очень разнилась от французской. Нас заставляли жестикулировать обеими кистями рук с расставленными пальцами и приподнятыми локтями... Манера итальянская... отличалась большей простотой, естественностью. Мимирующий проделывал те же жесты, но Чеккетти учил делать их кистями рук, с естественно опущенными локтями. Жест был более реалистичен и, таким образом более понятным для каждого...» [2, с. 41].

В основе системы преподавания Чеккетти лежал метод систематизированных уроков, он разработал определенные серии комбинаций (адажио, аллегро) для урока на каждый день недели. Своими уроками Чеккетти стремился развить у своих учеников максимальный уровень техники с учетом их анатомических, физических и прочих индивидуальных данных. Интегрировав основы итальянской школы хореографии и собственной системы преподавания Чеккетти добивался высокой чистоты стиля классического танца.

Теория движения Р. Лабана

Следующим новатором в хореографической педагогике двадцатого столетия является теоретик танца Рудольф фон Лабан. В контексте исследования методов развития пластического языка теория движения Р. Лабана играет большую и важную роль. Основой его работ принято считать его разработки способов телесного выражения чувств как процесса организации особого художественного текста. Теория Лабана определяет четыре параметра: пространство, время, вес, поток – именно на их основе создана система анализа и записи движения – «Labanotation». В системе хореографической педагогики теория движения Лабана представляет собой один из основных инструментов, дающих возможность применить интеллектуальные характеристики и практические навыки артиста в процессе развития способностей осознания движения собственного тела.

Лабан, являясь исследователем, сфокусировал свои знания на изучении сценического самовыражения людей, и это до сих пор находит отражение в

творчестве хореографов всего мира, они применяют принципы его теории как основу обучения анализу движения исполнителя.

Евритмика Э. Ж. Далькроза

Система выразительного жеста Ф. Дельсарта, разработавшего оригинальную систему телесной выразительности исполнителя в видах искусства, связанных со словом, звуком и жестом, нашла свое продолжение в теории новой модели хореографического знания Э. Ж. Далькроза. Он создал уникальную систему евритмики – обучения чувству ритма через движение. В основе системы евритмики Далькроза лежит учение о ритме, где ритм представлен как результат синтеза музыки и пластики исполнителя. «Ритм в музыке и ритм в пластике соединены между собою теснейшими узами. У них одна общая основа: движение», - отмечал Далькроз [4, с. 147].

Система обучения Далькроза строится на постепенном вовлечении тела исполнителя в процесс движения: сначала отбивают такт хлопками рук, а в последующем - ритмический рисунок музыки передавали ноги и шаги. Как описывал В.Т. Гейдер, такое действие называлось «faire les pas - делать шаги, - а само учение о выразительном движении, - сольфеджио для тела»

Подводя итог исследования евритмики Далькроза, можно утверждать, что система обучения имела очень успешный новаторский результат и воплотилась в педагогике не просто музыкальной методикой, а стала междисциплинарной педагогической моделью, интегрирующей музыку, движение и психологию.

Сравнительный анализ методик

Таблица 1. Сравнительный анализ методик

Педагог / школа	Основная идея	Принципы обучения	Новаторские элементы	Влияние
А. Я. Ваганова	Гармоничное развитие личности через осмысленное движение	Постепенность, логическая структура урока, единство техники и выразительности	Синтез анатомии, музыки и эстетики; системность обучения	Основа советской и российской академической школы
Э. Чеккетти	Точность и ритмическая координация	Чёткий недельный цикл, контроль корпуса и баланса	Музыкально-техническая структура урока	Международный стандарт (Cecchetti Society, ISTD)
Р. Лабан	Движение как язык и способ мышления	Исследование факторов движения (вес, время, пространство, поток)	Labanotation, хореология, анализ движения	Основа современной педагогики современного танца
Э. Ж. Далькроз	Единство музыки и движения	Телесное освоение ритма, импровизация	Евритмика, музыкально-психологический подход	Влияние на театр и музыкальную педагогику

Результаты сравнительного анализа приведенный в таблице выше показывают, что в основе всех педагогических школ лежит одна общая гуманистическая идея – это развитие человека через движение. Но также следует отметить что пути достижения результатов у них отличаются: педагогические методики Чеккетти и Вагановой направлены на техническое совершенство артистов, а в основе методик Далькроза и Лабана лежит духовная и когнитивная глубина движений исполнителей.

Современное значение новаторских систем

Все четыре методики, рассмотренные в данной статье интегрированы в современную систему хореографической педагогики. Профессиональная и педагогическая деятельность А.Я. Вагановой дала миру фундаментальную систему академического обучения как исполнительную, так и педагогическую. Методика Э. Чеккетти легла в основу методической строгости обучения исполнителей. Теория движения Р. Лабана открывает осознанную аналитическую глубину движений, а евритмика Э. Далькроза создает музыкально-двигательную целостность работы исполнителя. Все четыре методики находят свою реализацию в специально дисциплинарных программах в профессиональных образовательных учреждениях многих стран мира.

Таким образом, новаторские поиски XIX–XX вв. продолжают жить в современном образовательном пространстве, превращаясь в основу хореографической педагогики XXI века, где главной ценностью становится профессиональная осознанность движения и воспитание артистической личности.

Новаторские поиски в хореографической педагогике XIX–XX вв. стали переходом от эмпирической передачи знаний к научной педагогике движения. Системы А.Я. Вагановой, Э. Чеккетти, Р. Лабана и Э. Далькроза заложили фундамент современной хореографической мысли, в которой соединены дисциплина, аналитика и творчество. Как писал Р. Лабан: «Каждое движение – это открытие человека в себе» [8]. Эта мысль остаётся ключевой для педагогов XXI века, когда обучение танцу становится процессом формирования гармоничной, мыслящей личности.

Список литературы

1. Ваганова А. Я. Основы классического танца. – СПб.: Искусство, 1934. – Репр. изд. Л.: Лань, 1999. – 148 с. URL: <https://things.werehe.re/books/vaganova.pdf> (дата обращения: 10.11.2025).
2. Ваганова А. Я. Статьи. Воспоминания. Материалы / А. Я. Ваганова. – Л.; М.: Искусство, 1958. – 337 с.
3. Валукин М. Е. Анализ педагогики балета конца XIX – первой половины XX вв. // *Наука и искусство: электронный журнал*. – 2020. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-pedagogiki-baleta> (дата обращения: 10.11.2025).
4. Далькроз Э.-Ж. Ритм: ежегодник ин-та Жака Далькроза в Геллерау близ Дрездена. Т.I / Э.Ж. Далькроз. - Берлин-Фриденау: Изд. А. Боровского, 1912. - 88 с.
5. Манжелес Л. В. Историко-педагогический анализ хореографического образования // *Вестник искусствоведения*. – 2020. – № 2. – С. 45–52. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-pedagogicheskiy-analiz-horeograficheskogo-obrazovaniya> (дата обращения: 10.11.2025).
6. Cecchetti E. The Cecchetti Method of Classical Ballet / Ed. C. Stanley. – London: Cecchetti Society, 1922. URL: <https://www.cecchetti.org/about/history/> (дата обращения: 10.11.2025).

7. Jaques-Dalcroze E. Eurhythmics, Art and Education. – London: Chatto & Windus, 1921. URL: <https://www.britannica.com/biography/Emile-Jaques-Dalcroze> (дата обращения: 10.11.2025).

8. Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance. Rudolf Laban – History [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.trinitylaban.ac.uk/about-us/our-history/rudolf-laban/> (дата обращения: 10.11.2025).

Константинова Арина Олеговна

*Студентка 5 курса, кафедра теории музыки и композиции
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
Россия, Саратов
arinakonst1015@gmail.com*

Научный руководитель: Кулапина Ольга Ивановна

*Доктор искусствоведения, к.ф.н., проф. кафедры теории музыки и композиции
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
Россия, Саратов*

**Методика работы над ладовым интонированием по системе
С.Е. Максимова (на материале книги «Певческий строй»)**

Аннотация: Актуальность работы обусловлена проблемой вокальной педагогики – проблемой системного развития профессионального слуха певца, обеспечивающего безупречное интонирование в условиях сложной ладовой организации музыкального материала. Несмотря на существование множества методик, целостный подход, формирующий у вокалиста глубокое и осознанное чувство лада, остается предметом поиска. В этом контексте книга С.Е. Максимова «Певческий строй» предлагает инновационную стройную методику, направленную на воспитание активного музыкального мышления через последовательную работу над ладовым слухом. Анализ данной методики, не нашедший адекватного отклика в работах отечественных музыковедов-теоретиков, представляет значительный интерес для теории и практики современного вокального образования. Объектом нашего исследования является методика развития певческого строя по системе Максимова, а предметом – конкретные методы и приемы работы над ладовым интонированием. Цель работы – проанализировать и систематизировать методические основы дидактической теории автора, оценив их практическую значимость для вокалистов.

Ключевые слова: певческий строй, ладовое интонирование, методика сольфеджио, С.Е. Максимов, звуковоображение, предслышание.

В отечественной музыкальной педагогике, особенно в области вокального образования, значительное место занимает научно-методическая система музыковеда и педагога Семёна Емельяновича Максимова. Его многолетние

исследования и практическая работа были сконцентрированы на совершенствовании курса сольфеджио для певцов, поскольку традиционные методы, зачастую ориентированные на инструменталистов, не в полной мере учитывают специфику вокального интонирования и мышления. С.Е. Максимов является автором ряда фундаментальных работ, в которых теория гармонии и сольфеджио рассматриваются через призму потребностей вокалиста. К числу его основных трудов относятся: «Основы гармонического сольфеджио» (1972) [1], «Сольфеджио для вокалистов» (1984) [3], «Упражнения по гармонии» (1977) [4], а также обобщающее пособие «Певческий строй в курсе сольфеджио» (1967) [2]. Именно в этих работах детально разработана и представлена его концепция.

Ключевой идеей, вокруг которой выстраивается система С.Е. Максимова, является понятие «певческий строй» [2, 3]. Автор трактует его не как механически точное воспроизведение отдельных звуков, а как сложную систему интонационных взаимоотношений, существующих внутри лада. Основой для этого служит триада взаимосвязанных понятий: «звуковообращение» (внутренний слух), «предслышание» и «счетное мышление». Такой подход принципиально меняет задачу педагога: речь идет не о «подстраивании» нот, а о воспитании у певца способности мысленно выстраивать и удерживать эту триаду.

Звуковообращение выступает своего рода фундаментом обучения и заключается в способности не пассивно, а активно создавать в сознании вокалиста точные и яркие звуковые образы. Для певца, лишённого видимого инструмента, это качество является первостепенным, поскольку любой звук рождается сначала в голове и лишь затем воспроизводится голосовым аппаратом. *Предслышание* понимается как динамическое развитие внутреннего слуха; это способность мысленно опережать исполнение, заранее услышав не только текущий, но и последующий звук, фразу, гармонический переход. Именно предслышание позволяет певцу плавно вести мелодию, готовиться к сложным интервалам и распределять дыхание. *Счетное мышление*, в понимании Максимова, организует этот процесс во времени, обеспечивая ритмическую стабильность и являясь каркасом, на который «наносится» интонация.

Специфика ладового слуха вокалиста, по Максиму, заключается в его гибкости и зависимости от гармонического окружения. Проблема интонационной неустойчивости зачастую коренится не в отсутствии слуха, а в неразвитости ладового мышления – неспособности быстро перестраивать систему тяготений внутри лада при смене гармонии. Таким образом, центральной педагогической задачей становится формирование у учащегося не статичного, а активного и адаптивного ладового чувства.

Методика Максимова отличается строгой последовательностью и логикой продвижения от простого к сложному. Фундамент всей системы образует работа с диатоникой. Автор не ограничивается простым пропеванием гамм, а сразу погружает певца в ладовую среду через специально составленные попевок, секвенции и упражнения. В них каждая ступень мажора и минора обретает свой уникальный «интонационный вес» и характер. Особое внимание уделяется так называемым «подвижным» ступеням, прежде всего VI в мажоре и VII в миноре,

интонирование которых требует наиболее тонкой смысловой и звуковысотной коррекции, определяемой контекстом.

Следующим этапом становится освоение хроматики. Максимов предлагает серию интонационных упражнений, помогающих певцу ориентироваться в ладотональной, в т.ч. модуляционной хроматике, а также в проявлениях энгармонизма. Здесь на первый план выходит способность мысленно перестраивать ладовое восприятие, когда один и тот же звук обретает новое качество. Для облегчения этой сложнейшей задачи автор разработал и ввел в практику систему визуальных и слуховых опор.

Новизна методологии Максимова заключается не только в использовании вспомогательных средств, но и в создании целостной психофизиологической «системы навигации» для ориентации певца в сложном хроматическом пространстве. Эта система радикально облегчает процесс мысленной перестройки ладового восприятия, чему способствуют:

1. Визуальные опоры, которые воспринимаются как «карта местности». Притом, это не просто нотные знаки, Максимов использует здесь цветовую кодировку (разные цвета для ступеней натурального и гармонического минора/мажора), специальную графику (стрелки, линии, показывающие тяготение звуков, модуляционные «шлюзы»), схематичное изображение аккордовых функций (T, S, D, указание на альтерированные звуки). Певец видит не набор нот, а наглядную схему гармонической логики, где сразу понятно, какой звук и в какой момент является, к примеру, вводным тоном, а какой – терцией доминанты.

2. Слуховые опоры как «звуковые маяки»: ключевая инновация заключается в предварительном интонировании не мелодии, а её гармонической основы. Прежде чем спеть хроматический пассаж, певец слышит (внутренне или при игре на инструменте) и пропевает опорный аккорд новой тональности или разрешение альтерированного звука. Тем самым сложный звук перестаёт быть абстрактным интервальным прыжком, а становится целевым тоном в конкретном, ясно слышимом гармоническом контексте, что формирует устойчивые слухо-моторные связи.

3. Синтез систем и формирование «внутреннего компаса»: главный прорыв – в интеграции визуального и слухового явления. Упражнения построены таким образом, что графический символ (например, красная нота, обозначающая повышенную II ступень) всегда подкрепляется конкретным гармоническим прогнозом и кинестетическим ощущением.

В результате у певца вырабатывается:

- Гармонический прогноз – способность предчувствовать, куда ведёт альтерированная нота.
- Энгармоническое мышление – умение мгновенно «перекодировать» значение звука (например, соль-диез = ля-бемоль) не как механическую замену, а как смену его функциональной роли в новой гармонии, что визуально и на слух закреплено в системе.
- Автоматизм в модуляциях – модуляция перестаёт быть неожиданным «поворотом», а становится заранее просчитанным и

прочувствованным «маршрутом» по карте, сопровождаемым чёткими звуковыми ориентирами.

Новизна подхода Максимова состоит в переходе от интуитивного «попадания» в хроматические звуки к осознанному и технологичному их освоению через полисенсорную систему. Автор превращает абстрактную теорию (энгармонизм, модуляция) в набор конкретных, осязаемых и воспроизводимых практик, формируя у певца профессиональный внутренний слух, способный к мгновенной ладовой перестройке. Это не просто упражнения на интонацию, а упражнения на гибкость музыкального мышления.

Наиболее ярким и уникальным инструментом в арсенале Максимова становится система стрелок интонационной коррекции ($\uparrow \downarrow$). Эта система – не упрощение, а способ активизации предслышания и звуковоображения. Стрелка вверх ($\uparrow$) или вниз ($\downarrow$) – это не команда «спой выше/ниже» в абсолютном значении, а символический указатель для внутреннего слуха, направляющий мысленное корректирование звука в рамках новой ладовой или гармонической ситуации. Например, VII ступень в мажоре при стрелке вверх должна тяготеть (мысленно) в тонику более остро, а при стрелке вниз (например, в рамках субдоминантовой функции) – ослаблять («притуплять») свое тяготение. Этот метод позволяет перевести абстрактные теоретические знания о ладе на язык конкретных слуховых и мышечных ощущений вокалиста. Дополняет эту систему концепция «интонационного коридора», предполагающая, что чистый звук – не математическая точка, а некий диапазон, внутри которого певец может тонко варьировать интонацию для достижения максимальной выразительности.

Практикум, представленный в книге «Певческий строй», является логическим воплощением теоретических принципов автора. Анализ упражнений показывает их четкую педагогическую целесообразность. К примеру, упражнения на преодоление инерции тритонового соотношения между IV и VII ступенями в мажоре нередко записаны в двухголосной форме. Один голос (или аккомпанемент) задает конкретный гармонический контекст (например, аккорд доминанты), в то время, как мелодический голос требует от вокалиста точного интонирования VII ступени. Такой подход формирует не абстрактное, а сугубо функциональное понимание роли каждой ступени в ладу.

Этапы в формировании навыков интонирования выстроены Максимовым системно и с дидактической точностью. Путь начинается с унисонного пения голоса с инструментом (ф-но) для выработки базовой интонационной устойчивости, затем следует самостоятельное ведение голоса в рамках той или иной диатонической последовательности. Далее сложность нарастает: вводятся элементы хроматики, упражнения усложняются ритмически, наконец, певец переходит к работе над двухголосием, где должен не только чисто петь, но и удерживать в слуховом сознании вертикаль. На всех этапах сохраняется главный принцип сольфеджио: от медленного темпа – с акцентом на навык предслышания – к беглому и свободному, художественно осмысленному интонированию.

Критерием оценки сформированности ладового интонирования, в соответствии с данной методикой, служит не только чистота исполнения отдельной мелодии, но и способность певца:

1. Мысленно и мгновенно перестраивать ладовую систему при смене гармонии.

2. Осознанно использовать тонкую интонационную коррекцию для выразительного исполнения.

3. Уверенно чувствовать себя в условиях хроматики и сложных модуляций.

4. Самостоятельно находить верные интонационные решения, свободно ориентируясь даже в незнакомом музыкальном материале.

Проведенный анализ материалов из книги С.Е. Максимова «Певческий строй» позволяет сделать *вывод* о ее целостности, научной обоснованности и высокой практической ценности. Автор предлагает не просто набор упражнений, а законченную систему в воспитании активного музыкального мышления вокалиста, основанную на приоритете внутреннего слуха (звуковоображение и предслышание) над внешним, механическим воспроизведением звуков.

Ключевым достижением методики является успешный перевод абстрактных ладовых закономерностей в плоскость конкретных интонационных действий. Это стало возможным благодаря разработке уникального инструмента – системы визуальных подсказок (стрелок), которые точно направляют мысленный слух вокалиста и активизируют процессы предслышания. Строгая этапность, последовательность движения от диатоники к хроматике, от одноголосия к многоголосию обеспечивают прочное и осознанное усвоение навыков.

Методика С.Е. Максимова представляет собой эффективный и современный инструмент для решения одной из самых сложных педагогических задач – формирования у певцов гибкого, устойчивого и художественно осмысленного ладового интонирования. Внедрение в практику вокального образования новаций способно существенно повысить уровень профессиональной подготовки певцов. Перспективы дальнейшего исследования видятся в адаптации методики для разных возрастных групп, интеграции разработанных упражнений в цифровые образовательные программы, а также в проведении сравнительного анализа ее дидактических основ с методикой других авторов, представляющей отечественные и зарубежные школы.

Список литературы

1. Максимов С.Е. Основы гармонического сольфеджио. М.: Музыка, 1972. 141 с.

2. Максимов С.Е. Певческий строй в курсе сольфеджио: учебное пособие для вокалистов. М.: Музыка, 1967. 128 с.

3. Максимов С.Е. Сольфеджио для вокалистов. М.: Музыка, 1984. 254 с.

4. Максимов С.Е. Упражнения по гармонии (в трёх частях). М.: Музыка, 1977. 286 с.

Нурымбетов Еркін Шаяхметович
Құрмет орденінің иегері
Қазақстан композиторлар одағының мүшесі, аға оқытушы
Қожа Ахмет Ясауи атындағы
Халықаралық қазақ-түрік университеті
Қазақстан, Түркістан
erkin.nurymbetov.73@mail.ru

Қазақ оркестрін басқарудағы дирижерлік өнердің ерекшеліктері

Аңдатпа: Автор мақалада дирижерлық өнердің қыр-сыры мен тарихына тоқталып, Ш.Қажығалиевтың өмірлік тәжірибесіне сүйене отыра дирижерге қажетті әдістемелік кеңестер ұсынады.

Түйін сөздер: оркестр, дирижер, партитура, әдістеме, кеңес.

Дирижер (diriger) – француз сөзі, басқару деген мағына береді. Музыка өнерінде бір басқарушының қажет екені ерте кезден-ақ белгілі болған. Ертедегі халықтардың музыкасы әуен дегеннен ада, тек ырғақтан ғана тұратын еді. Олар тас, немесе ағашты ұрмалы аспап ретінде пайдаланған. Басқарушы тас уытылып, ағаш сынғанша тарсылдатып, басқалардың дене қимылдарын (биін) қадағалап, жетекшілік еткен.

Кейін алғашқы әуен пайда болған кезде ертедегі Үнді, Мысыр, Грек, Рим елдерінде басқарушы міндеті сол әуенді орындаушы әншіге ауысқан. Ол ән айтып тұрып, қолын шапалақтап, немесе аяғымен тарсылдатып, хор мен ансамбльді басқаратын болған.

Қазақ билеріндегі мың бұралған қыздардың қолдарымен саусақтарының қимылы сол ерте кезден келе жатқан дәстүрлі құбылыс болса керек. Даңғыра, кепшік сияқты аспаптар би ырғағын өрнектеген. Кейіннен әуен пайда болып қазақ арасында аспаптық музыка өріс алған кезде басқарушы - дирижер міндетін атқарған деуге болады.

Хор мен аспаптық ансамбль өнері бастау алған Еуропа елдерінде хорды дауысы жақсы және әртүрлі әуендерді жетік білетін әнші басқаратын. Ол өзі ән айтып тұрып, басқалардың айтқан әуендерін қадағалап, тіпті саусақтарымен көрсетіп тұратын болған. Тарихта хейрономия деген атпен белгілі болған бұл басқару дәстүрі, дирижерлық жүйе XVI ғасырға дейін жеткен.

Музыка өнері жетіле келе, аспаптық музыка өріс алып өркендей бастады. Музыканың көп үнді түрлері көбейіп, күрделі ырғақтар туындай келе ансамбль ойыны да қиындай түседі. Осы кезде, XVI ғасырдың екінші жартысында музыкадағы ансамбльдік тұтастықты сақтап, ырғақты ақсатпау мақсатымен баттута пайда болды. Ол - кәдімгі таяқ. Ансамбльді басқарушы онымен еденді түйгіштеп, дүрсілдетіп тұрып, музыканың ырғағын сақтауға бар күшін салады. Алайда, таяқтың дүмпуінен музыканы айырып, оны рахаттанып тыңдау мүмкін емес еді. Тыңдаушының құлағына ұрған дүмпу өз алдына, кейде жаңылыс тиген шокпар басқарушының башпайын езіп жіберіп, жанын көзіне көрсеткен кездер де болған деседі. Қазіргі дирижерлық жүйеге жеткенге дейін арада ғасырлар бар

еді. Баттутаның заманы өткен соң, генерал-бас жүйесі келді. Басқарушы клавесинде ойнап, ансамбльге жетекшілік етті. Клавесинмен дирижерлық ету жүйесі әуелі концерттерде қолданылып, кейін операға да көшеді. XVIII ғасырда бұл жүйе де өзінің шарықтау шегіне жетеді.

Шегіне жеткен өзен суы арнасынан асып төгіледі. Асып төгілген судың тасқыны өзеннің арнасынан басқа жаққа бұрып жіберуі де ғажап емес. Симфониялық музыка жаңа арнаға түсіп, Гайдн, Моцарт, Бетховеннің шығармалары жалаң нотаны ойнаудан асып, көркемдік интерпретацияны талап еткен кезде дирижерлық басқарудың жаңа жүйесінің қажеттігі байқалды. Осы кезде бір мезетте екі немесе үш дирижер басқаратын жүйе өмірге келді. Оркестрді скрипкашы – концертмейстер басқарса, хор және әншілердің жалпы басшылығы клавесиншінің міндетіне кірді. Ал кейде осы екеуінің үстінен үшінші дирижер бақылап тұратын еді.

Бұл жүйе де осалдығын білдіріп, әрі қарай өркендей алмады. Бірте-бірте басқарушы клавесинде ойнауды қойып, оркестрді жеке өзі басқаруға кірісті. Ал XVIII ғасырдың 80-жылдарында Берлин операсының дирижеры Рейхардт батылдық жасап, барлық ескі дәстүрлерді тас-талқан етіп, қолына дирижерлық таяқша ұстап, оркестрдің алдына шықты. Алайда, оның бұл әрі батыл, әрі дұрыс бастамасы оркестр тарапынан қолдау таппады. Тіпті қатты қарсылық көріп, ақыры дирижерлық қызметін тастап кеуге мәжбүр болды. Қай заманда да жаңалықтың жолы қиын. Дегенмен Рейхардттың бұл жаңа дирижерлық әдісі XIX ғасырдың басында ғана оркестрдің санасына жетіп, оның дұрыстығы дәлелденген. Бұл әдісті іс жүзінде қолданып, оның орнығуына атсалысып, дирижерлық жүйенің дамуына ерекше ықпал жасап, үлес қосқан белгілі дирижерлар Мозель, К.М.Вебер, Л.Шпор, Г.Спонтини, Ф.Мендельсон болды.

Қазақ күйлерін ең алғаш оркестрге түсіріп, орындатқан академик Ахмет Жұбанов болатын. XX ғасырдың 30-шы жылдарынан бастау алатын оркестрмен күй орындау жанрының негізін қалаушы, қазақтың тұңғыш дирижеры – А.Жұбановтың оркестрге шығармаларды лайықтап, өңдеп түсіретін аспаптандырушы және әрлеуші екенін де білеміз. Өзі ұйымдастырған әлемге әйгілі Құрманғазы атындағы мемлекеттік Академиялық халық аспаптары оркестрі қазақтың ән-күйлерін орындап дүние жүзін шарлады.

Репертуарында Құрманғазы, Дәулеткерей, Тәттімбет, Сейтек, Дина, Қазанғаптың күйлері, халық әндері мен Қазақстан композиторларының және шетел классиктерінің бес мыңнан астам шығармалары бар бұл ұжым – еліміздегі кітапханасы ең бай «Әкем» (Академиялық) оркестр саналады. Әрине, 80 жылдық тарихы бар Құрманғазы атындағы оркестрдің мұндай биік белестерге жетуіне – А.Жұбановтан бастап, Ғ.Матов, Л.Хамиди, М.Жаппасбаев, М.Төлебаев, Л.Шаргородский, Ж.Қаламбаев, Қ.Мусин, Н.Тілендиев, Ш.Қажығалиев, В.Глуценко, А.Искандер, А.Мырзабеков, М.Әубәкіров, И.Рык, Г.Сафонцев, А.Жайымов, Т.Абдрашев, Қ.Ахмедияров, Ж.Бегендіков, Ж.Темірғалиев, Ж.Бекентуров, Д.Үкібай, Е.Нұрымбетов, А.Жүдебаев сынды дирижерлер мен Е.Брусиловский, С.Мұхамеджанов, М.Қойшыбаев, Е.Рахмадиев, Б.Жұманиязов, Ғ.Жұбанова, М.Сағатов, Н.Меңдіғалиев, К.Күмісбеков, Е.Үсенов және тағы басқа көптеген композиторлардың қосқан үлестері өте зор.

КСРО халық артисі, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, «Отан», «Парасат» ордендерінің иегері, профессор Шамғон Сағаддинұлы Қажығалиевтың қазақ музыкасына сіңірген еңбегі орасан зор. А.Жұбанов сынды «Титаннан» дирижерлық таяқшасын қабылдап алып, Құрманғазы атындағы оркестрді 40-жылдан астам уақыт басқарды. Консерваторияда дирижерлық кафедраның негізін қалады. Шәкірттері Қазақстан мен шетелдердің түрлі ұжымдарында абыройлы қызмет атқарып, есімдері дүниежүзіне мәлім болды. Сондай жан-жақты шәкірттерінің бірі - Қазақстан Жазушылар одағының мүшесі, ақын, домбырашы, дирижер Тілеуғазы Бейсембек «Шамғон Қажығалиев» атты монографиясында ұстазының дирижерлық портретін осылай суреттейді:

«Дирижер Қажығалиев нағыз суреткер ғана емес, ол – оркестр деген үлкен бір ұжымдық аспаптың табиғатын терең білетін, сол аспапта шебер ойнай алатын дарынды музыкант. Ал, ол аспап – «пернелері» мен «шектері» өз алдына ойлай алатын, сезіне білетін музыканттардан тұратын көп дауысты, сансыз бояулы үлкен бір әлем. Қажығалиевтың бір қасиеті: ол – осы тылсым әлемнің сырына қанық, өзін еркін сезініп, ұжымның тыныс-тіршілігін танып, онымен біте қайнасып кете алады. Алайда, ұжымның еркіне беріліп, оның ырқына көніп кетпейді. Қайта оркестрдің сезіміне әсер етіп, шығармашылық өнердің отын лаулатып, оны өзіне баурап алады. Сонда оркестр дирижердың сілтеген қолына ілесіп жүре береді. Бұл, әрине, – үлкен өнер адамына ғана тән, дирижердың ерік күші мен шығармашылық талпынысының нәтижесі. Осы екі қасиет дирижердың оркестр алдындағы беделін орнықтыра түседі.

Қажығалиевтың беделі ерекше болды. Белгілі музыкант Игорь Маркевич: «өзіне шабыт бере алатын жетекшісіне оркестрдің сенім білдіруі – өте сирек құбылыс, және ондай сенімге ие болу оңай емес» – дей келіп, ондай беделге дирижер өзінің білімділігі мен біліктілігінің, сарқылмас жігерінің арқасында ғана ие бола алатынын айтыпты. Қажығалиев беделінің бір сыры – оның оркестр аспаптарын бес саусағындай жақсы білуінде. Аспаптардың ойнау тәсілдері, мүмкіншіліктерін жақсы білмейтін дирижер орындаушы музыканттың айтқанынан аса алмас еді. Бұл жетекшінің абыройына үлкен нұқсан келтірері даусыз. Қажығалиевтың домбыра мен скрипкада шебер ойнайтынының пайдасы тимей қойған жоқ. Скрипканың штрихтары мен әр түрлі ойнау тәсілдерін ұтымды пайдаланудың нәтижесінде қобыздың ожаудай ғана шанағынан әдемі әуен төгілді. Домбырашылардың да қағыстары түзетіліп, дыбыстың шашырамай біркелкі шығуын қатаң талап етті. Қажет болған жерде, домбыраны немесе қобызды қолына алып, ойнап көрсетуге тура келді. Осыдан кейін дирижердың айтқанының дұрыс, талабының орынды екеніне дау болмайтын.

Содан ба, Қажығалиев пен оркестр арасында жіпсіз байлап қойғандай, көзге көрінбейтін бір байланыс орныққан. Ал шын мәнінде, оларды байланыстырып тұрған музыканың шалқыған әуені мен сол әуенге жан беретін, қан тамырының соғысындай ритм-ырғақ еді. Соны түсініп, сезіне білген дирижердың бет-әлпеті және тіл мен жақсыз баяндайтын қолдары сол сезімді оркестрге мүлтіксіз жеткізеді. Сөйтіп, айшықты образды әдемі музыка дүниеге келеді. Бұл жерде Қажығалиевтың тәжірибелі дирижер Оскар Фридтің: «нәзік музыкалық әсерді сезіну үшін жүрек керек, сол әсерді идеяға айналдыру үшін

ақыл-ой, ал идеяны жүзеге асырып, оркестрге жеткізу үшін дирижердың тегеурінді қолы керек» – деген ойларының үрдісінен шығып отырғанын дәлелдеудің қажеті жоқ.

Дирижер Қажығалиевтың оркестрмен жүргізген дайындық жұмысы – оның бұған дейінгі, үйдегі егжей-тегжейлі жұмысының жалғасы. Дирижер жаңа дүние болсын, тіпті бұрын орындалған шығарма болсын, оның әрбір нотасы мен нюанстарын жетік біліп, характерін тауып, тұшынып, ой елегінен өткізбей оркестр алдына шықпайды. Ал композитордың стилін түсініп, музыкасында не айтайын дегенін табуға дирижерға оның сергек қиялы, көркем ойлау қабілеті мен ақындық сезімі көмекке келеді. Автордың ойын терең түсінуі ғана дирижердың музыкаға шынайы интерпретация жасауына септігін тигізеді. Шығарманы ойша түсініп, түйсіну мен оны оркестрге ойнатып, құлақпен естіп, көңілмен сезіну – екеуі екі түрлі дүние. Оркестрдің ойыны, аспаптардың ойнау шеберліктері көңілдегі көркем ойды жеткізе ала ма? Не жетіспеді? Қай жерінде кемшілік болды? Осындайда оркестрдің ойынына ұшқыр ойлы, жедел талдау жасау, оны оркестрге жете түсіндіріп, дәлелдеу, тіпті мойындату – дирижердың қабілетіне байланысты. Дирижердың есту және есте сақтай білуі, темпераменті мен қанатты қиялының самғау биіктігі, көкірек сарайының көркем ойларға жомарттығы, селт еткен дыбысқа сезімінің сергектігі сияқты табиғаттың өзі сыйлаған қабілеттерінің көрінер тұсы осы. Оркестр аспаптарының тембрін есту, дыбыстың сан түрлі бояуын көңіл көзімен көре білу – дирижердың мықты қаруларының бірі. Содан да Қажығалиев аспаптардың динамикалық мүмкіндіктерін толық пайдаланып қана қоймай, олардың бояуларының да қанық болғанын талап етеді. Сонда ғана партитура жалаң дыбыстар жиынтығы болудан қалып, дыбыстардың сансыз бояуы көркем полотно (сурет) жасап, әр нотаға жан бітіп, шығарманың бетіне қан жүгіреді. Аспаптардың техникалық мүмкіндіктері мен дыбыс бояуларының молдығы сол аспаптарды өз қолымен жасатқан Қажығалиев үшін ешқашан құпия болған емес. Оның көп ізденісінің, ғылыми-зерттеу жұмыстарының нәтижесінде өмірге келген төрт сырнайдың төрт түрлі тембрін айтпағанда, олардың әр регистрдегі дыбыс бояуларының палитрасы маэстроның санасында сайрап жатты. Осындай аспаптардың барлық мүмкіндіктерін жетік білетін, қанатты қиялы, көрікті ойларымен орындаушының көңіліне от тастап, шабытын шалқыта алатын дирижердың сермеген қолының астынан көркемдігі жоғары тамаша музыканың тумауына қақысы жоқ. «Музыкаға деген өз ойы, өз көзқарасы бар орындаушы-музыкантқа қарағанда, дирижердың миы екі есе артық жұмыс істеуі керек» – деген белгілі орыс дирижеры Николай Андреевич Мальконың талабынан табылған дирижер ғана осындай жетістіктерге жете алады.

Десек те, «өнер адамының бойында бір пайыз дарын болса жеткілікті, қалғаны еңбекпен келеді» – деп П.Чайковский айтқандай дирижерлық биікке Қажығалиев оқығаны мен тоқығаны, көргені мен білгені арқылы жетті. Дарынды да, тәжірибелі, асқан шебер дирижерлармен кездесіп, олардың оркестрмен жұмыс істегенін көру – әркімге қона бермейтін бақыт. Ол – бір уақыттың ағымы, тағдырдың сыйы. Ал, ұлы мәртебелі тағдыр өзінің сүйген құлына ғана осындай мол сый ұсынатыны белгілі. Алайда сол сыйды толық қабылдап алу үшін де зерек

зерде, өткір көз, құйма құлақ, ұшқыр қиял керек болатын. Үздіксіз ізденіс пен талмайтын талпыныс қана табиғат сыйын олжалауға, үлкен табыстарға жеткізетін еді. Сол қасиеттердің дер кезінде Қажығалиевтың бойынан табылғанын уақыт көрсетіп отыр» [1].

Қазақтың біртуар кәсіби дирижеры Шамғон Сағадинұлы Қажығалиевтың портретін ғажап суреттеген авторға шексіз ризашылығымызды білдіре отырып, әрбір ұжым жетекшісінің алдына осындай мақсат-міндеттер жүктелетінін айтқымыз келеді. Ш.Қажығалиевтың өмір жолы мен шығармашылығы оркестр басқаратын кез-келген дирижерға үлгі-өнеге! «Абыз – дирижерға» қарап, бой түзеуіміз керек!

Кез-келген дирижер – оркестр артистерінің жан дүниесін қас-қабағынан түсінетін сезімтал психолог болуы керек. Әр орындаушының шеберлігінің шегін танып, талап деңгейін одан асырмайды. Дер кезінде тоқтай біледі. Күрделі атқарылған ауқымды жұмысты мезгілінде доғарып, одан пайдалы қорытынды шығарып, нәтижеге жету – кез келген дирижердың қолынан келе бермейтін іс. Мұндай жағдай оркестр мүшелерінің көңіл-күйіне жақсы әсер етіп, олардың орындаушылық қабілетіне де тиімді ықпал жасайды. Әрбір орындаушыға, тұтастай оркестрге өздері тындырған істің нәтижесін көріп, сезінуге мүмкіндік жасау олардың көңілінде қанағат сезімін тудырып, алдағы мақсаттарға құлшындырары сөзсіз. Ұжымның іскер басшы, сезімтал дирижердың басшылығымен талай табысқа жетіп, абыройға ие болатынына сенімін арттыра түседі. Өйткені, бар ойы, мақсаты оркестр абыройы екенін олар жақсы түсінеді. Сондықтан күйді оркестрмен орындағанда дирижерге төмендегідей ақыл-кеңестер ұсынылады [2]:

- Ең алдымен, күй табиғатына көңіл бөлу. Домбыраға арналған шығарма болғандықтан, осы аспаптағы негізгі әуен-тақырып не айтқысы келеді? Автордың ойындағысын, ішкі жан-дүниесінің тебіренісін тыңдарманға оркестр музыканттары арқылы жеткізетін дәнекер бола білу;
- Негізгі тақырыпты ойнайтын аспапқа басқа аспаптарды бағындырып, яғни, солоға өз дәрежесінде құлпыртып ойнауына мүмкіндік беру. Екінші пландағы сүйемелдеуші рөл атқаратын барлық топты ансамбльдік ойынға жұмылдырып, композитордың ойын бір арнаға тоғыстыру;
- Әрбір аспаптың диапазоны мен мүмкіндіктерін және тембрлік ерекшеліктерін ескеру;
- Әуенді өрбітетін әрбір аспап, қызықты оқиға айтып отырған сөзге шебер шешен сияқты, қалыпты, бірізділікті жүйені сақтағаны жөн.

Қорыта айтқанда, ұжымның әрбір мүшесі алдындағы партиясындағы жансыз ноталарды ғана ойнамай, жан-тәнімен түсініп, қолынан келгенше қомақты үлестерін қосып, жетекші талаптарын бұлжытпай орындайтын болса, тыңдарманның жақсы бағасын алып, көңілінен шығары анық. «Нашар оркестр болмайды, жаман дирижер болады» - деген қағиданы ескере отыра, кез-келген мүмкіндігі шектеулі ұжымды да жарқыратып көрсететін немесе керемет кәсіби оркестрді жақсы жағынан көрсете алмайтын да – дирижер [3].

Әдебиеттер тізімі

1. Бейсембек Т. Шамғон Қажығалиев: Монография. Алматы: Өлке, 2007.
2. Нұрымбетов Е. Теректі толқыны. Балалар халық аспаптары оркестріне арналған партитуралар (Әдістемелік құрал). Алматы, 2012.
3. Нұрымбетов Е. Ақжайық саздары. 1 том. Партитуралар. Орал: Веста, 2016.

Арутюнян Елена Генриховна

Преподаватель специальных дисциплин

КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных» УО ВКО

Казахстан, Усть-Каменогорск

arutyunyan_lena@mail.ru

Специфика подготовки будущих специалистов в области фортепианной педагогики (на примере авторской учебной программы по дисциплине «педагогическая практика»)

Аннотация: статья посвящена анализу содержания и целей педагогической практики как неотъемлемой части профессионального цикла подготовки будущих специалистов в области фортепианной педагогики. Представлены требования к уровню конечного освоения дисциплины, основными направлениями в работе со студентом-практикантом.

Ключевые слова: педагогическая практика, виды работ, студент-практикант, требования к уровню знаний, направления деятельности.

Во всех музыкальных и музыкально-педагогических вузах и училищах (колледжах), помимо специальных музыкальных дисциплин, изучают педагогическую практику. Но как применить впоследствии свои знания в конкретной музыкальной работе остается для студентов непонятным. Научить строить уроки музыки (фортепиано) на прочном фундаменте – именно эту проблему и призван решить учебный курс «Педагогическая практика».

Данная дисциплина является индивидуальной (практической), проводится в условиях максимально приближенных к реальной профессиональной деятельности и нацелена на овладение специальностью преподавателя.

Цель дисциплины воспитать обучающихся как будущих музыкантов – педагогов, подготовить их к музыкально-воспитательной деятельности в различных ее формах, в частности, к преподаванию в детских музыкальных школах. Предполагает развитие будущего педагога как субъекта профессиональной деятельности, владеющего средствами и методами профессионального самообразования и развития [1].

За время прохождения практики педагог должен научить студента самостоятельно работать с детьми различного возраста, с разными музыкальными данными, разными по уровню подготовки и другими индивидуальными особенностями.

Основной формой учебной и воспитательной работы в классе фортепиано является урок, проводимый в форме индивидуального занятия на первом этапе – педагога-консультанта с учеником в присутствии студента, на втором этапе студента с учеником в присутствии педагога-консультанта.

Предмет «Педагогическая практика» проходит на 3-4 курсах два раза в неделю совместно с такими дисциплинами как психология, педагогика и методика преподавания специального инструмента. Требованиями к конечному уровню освоения дисциплины для студентов являются:

- знание основ возрастной психологии и педагогики;
- умение заполнять документацию;
- владение репертуаром детской музыкальной школы по своей специализации;
- умение выбирать программу ученика с учетом его индивидуальности;
- знание приемов и способов развития музыкальных способностей;

Итак, основными направлениями в работе со студентом-практикантом являются:

1. Работа с документацией. В данный учебный блок входят следующие виды работ: ведение журнала, составление портфолио, ведение документации на ученика. Эта работа направлена на овладение норм составления документации строгой отчетности и закрепление знаний, полученных практикантами в процессе обучения, приобретение и совершенствование практических навыков и компетенций по программе.

➤ Журнал практиканта является документом учета его работы в период практики, в котором ведется последовательная запись уроков с оцениванием учащихся и выполненным объемом работы учащегося за период учебного года.

➤ Портфолио – это объемный список требований по изучению и творческому ведению определенных параграфов общей и индивидуальной документации.

➤ Ведение документации на учащегося – это самый объемный и сложный вид работы. Главным документом является дневник практиканта, в котором ведется запись всех уроков с указанием проделанной работы и домашнего задания, выданного ученику. А также составление характеристики на учащегося с указанием места обучения, сведений о семье, характере и данных учащихся. Это помогает в будущем правильно планировать учебный процесс с учетом всех характеристик на ученика. Здесь важно научать студента-практиканта параллельно вести несколько документов: дневник самого учащегося, собственный дневник – практиканта, а также журнал индивидуальных занятий.

2. Разработка мероприятий (проведение открытого урока и выступление с методическим докладом). Цель – обучение практикантов разработке мероприятий различного формата, обучению поиска различной информации и ее качественной обработки. Каждый вид открытого мероприятия имеет свои нюансы в разработке, такие как план мероприятия, основные принципы проведения и методы, используемые для достижения целей и задач. Обычно такие мероприятия разрабатываются студентами два раза в год: к концу первого и второго семестров, как бы подводя итог проделанной работы со своими учащимися в плане изучения произведений.

3. Практическая работа с учащимися имеет своей целью комплексное освоение всех видов профессиональной деятельности по специальности среднего профессионального образования, формирование общих и профессиональных компетенций, а также приобретение необходимых умений и опыта практической работы по специальности. Какие же виды работ встречаются у студента-практиканта со своим учащимся по фортепиано?

➤ Работа над гаммами. Задача практиканта в работе с учащимся над гаммами может включать определение конкретных задач для развития технических навыков. Практикант должен определить, какой конкретно навык необходимо развить, и подобрать соответствующее специальное упражнение.

➤ Работа над этюдами. Входит в процесс занятий техникой с учащимся. Задача практиканта может включать: объяснение задания, определение плана работы, преодоление технических трудностей, раскрытие характера музыки, анализ ошибок, приучение к самостоятельной работе.

➤ Работа над полифонией. Задача практиканта в работе с учащимся над полифонией может включать:

❖ Развитие полифонического слуха и мышления ученика. Необходимо научить его многопланово воспринимать различные мелодические линии, слышать взаимосвязь отдельных голосов.

❖ Формирование навыков и умений, необходимых в работе с полифоническим материалом. Например, нужно научить ясно и чётко слышать вступление отдельных голосов, их дальнейшее самостоятельное развитие и окончание.

❖ Воспитание вокального отношения к звуку. Следует добиваться выразительного исполнения всех голосов фактуры, умения слышать звук до конца в сочетании с ощущением движения музыки.

❖ Ознакомление ученика с произведением. Основная задача - охват содержания, характера, формы произведения, выразительных свойств его музыкальной речи. Для этого можно использовать исполнение педагогом задаваемого произведения, сопровождаемое теоретическими пояснениями.

❖ Пробуждение интереса к полифонии. Важно, чтобы работа над ней была увлекательной и доступной для ученика, это активизирует его творческую волю на выявление и преодоление исполнительских трудностей.

➤ Работа над пьесами малой формы подразумевает работу над разными эпохами музыки от периода романтизма до современного искусства. Основной задачей практиканта является изучение разных эпох и стилей и работа над

выразительностью. Донесение и прорабатывание с учащимся разных моментов и сложностей исполнения.

➤ Работа над крупной формой. Крупная форма в музыкальном искусстве является самой объемной. Практикант, работая с учащимся над данным видом музыки должен научиться анализировать содержание произведения, характер и уметь доступно объяснить это учащемуся, согласно возрасту.

➤ Работа над ансамблем в классе музыканта является одним из любимых для учеников. Музицирование вдвоем, объем звука и качественное исполнение в характере является интересным на любом этапе занятий музыкой. Задачей практиканта является великолепное исполнение своей партии на начальном этапе работы и умение ориентироваться в нескольких партиях, в том числе и партии ученика, на конечном этапе. При этом приобрести навык выполнения нескольких задач одновременно [2].

4.Выбор и анализ произведений для ученика. Это наиважнейший этап в педагогической практике. Качественно подобранный материал будет являться залогом успеха ученика не только в исполнении на зачетах и концертах, но и поможет ученику преодолеть различные технические, музыкальные трудности и приобрести новые навыки. Процесс выбора и анализа произведений находится на особом контроле педагога и каждую четверть качественно прорабатывается. Примерный список репертуара по классам и уровню подготовки, с которым обязательно необходимо ознакомить студента-практиканта представлен в программе [3].

Весь учебный материал по предмету «Педагогическая практика» оформлен и представлен в виде примеров в авторской программе с целью помощи студентам, чтобы легче было его усвоить и применить на практике, согласно принципам педагогического процесса.

Таким образом, педагогическая практика дает возможность будущим специалистам освоить практический опыт работы с детьми, позволяя применить теоретические знания на практике, развить ключевые профессиональные навыки (планирование уроков, управление классом) и углубить понимание требований профессии. Она помогает осознать правильность выбора профессии, формирует профессиональную идентичность и самооценку, предоставляет возможность получить обратную связь от наставников и адаптироваться к реальной школьной среде, что делает выпускника более уверенным и подготовленным к самостоятельной работе.

Список литературы

1. Каузова А. Г., Николаева А. И. Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие для студ. высш. учеб. завед. – М.: Владос, 2001. – 367 с;
2. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. – М.: Владос, 2003. -366 с;

3. Шапов А. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. – М.: Музыка, 1947.; 3-е изд. - М.: Классика-XXI, 2002. – 176 с.

Бижанова Улмекен Амирбеккызы

Студентка 3 курса образовательной программы

«Музыкальное исполнительство и педагогика»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Казахстан, Астана

Рымбай Шынболат Саятулы

Студент 3 курса образовательной программы

«Музыкальное исполнительство и педагогика»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Казахстан, Астана

Руководитель: Щерботаева Наргиза Джумабековна

Старший преподаватель

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Казахстан, Астана

Формирование интеллектуального потенциала личности детей средствами музыкального искусства

Аннотация: Статья исследует влияние музыкального образования на интеллектуальный потенциал и личностное развитие детей в условиях школьной образовательной системы. Обзор современных исследований (2020-2025 гг.) показывает, что музыкальное обучение служит эффективным катализатором когнитивных способностей, эмоционального интеллекта и общей интеллектуальной готовности учащихся. Основные компоненты интеллектуального потенциала включают когнитивные способности, нейропластичность и мотивацию. Исследования подтверждают значимость интенсивности и регулярности музыкальных занятий, что способствует развитию исполнительных функций, улучшению памяти и социальных навыков. Результаты подчеркивают важность раннего внедрения музыкального образования и интеграции его в учебные программы, что делает его ключевым инструментом для формирования гармоничной и творческой личности.

Ключевые слова: музыкальное образование, интеллектуальный потенциал, когнитивные способности, эмоциональный интеллект, нейропластичность, педагогика.

В Республике Казахстан, вместе с развитием образовательной системы в соответствии с вызовами XXI века, стратегическое значение приобретает исследование влияния музыкального образования на интеллектуальный потенциал и личностное развитие детей. Современное казахстанское школьное

образование ставит во главу угла формирование интеллектуальных возможностей обучающихся, развитие у них критического мышления, креативных качеств, коммуникативных навыков и эмоционального интеллекта. В данном направлении восприятие музыкального искусства как исключительно эстетической дисциплины уступает место пониманию её как интегративного инструмента для всестороннего развития личности и формирования ее интеллектуального потенциала.

Анализ современных исследований в области психологии, психологии музыкального образования, нейробиологии и педагогики музыкального образования за последние пять лет (2020-2025 гг.) показывает, что музыкальное обучение в детском возрасте является эффективным катализатором формирования интеллектуального потенциала личности. В данной статье мы попытаемся провести обзор результатов исследований в названных областях, выявить их ключевые выводы и положения и на их основе сформулировать практические рекомендации по организации и содержанию музыкального обучения детей.

Прежде чем начать обзор существующих исследований, необходимо рассмотреть, что подразумевается под интеллектуальным потенциалом. В психологической литературе к интеллектуальному потенциалу относят различные аспекты, связанные с умственными способностями и когнитивными процессами личности. Основные компоненты интеллектуального потенциала включают в себя: когнитивные способности личности, нейропластичность (память, обучаемость,) эмоциональный интеллект и мотивацию к деятельности.

Музыкальное обучение является эффективным инструментом, способствующим развитию вышеперечисленных компонентов. Обратимся к результатам исследования, рассматривающих влияние музыкальных практик на развитие когнитивных способностей детей.

Исследование, проведенное испанским ученым, Р. Роман-Кабаллеро и его соавторами (2022), подтверждает, что систематическое вовлечение в музыкальную деятельность, особенно музыкальная инструментальная практика, играет ключевую роль в развитии ряда фундаментальных когнитивных функций у детей [1]. Авторы выяснили, что длительное музыкальное обучение ассоциируется с улучшением таких когнитивных доменов, как внимание, рабочая память, исполнительные функции и развитие речевых навыков и при продолжительном и регулярном обучении эти когнитивные улучшения становятся статистически значимыми и устойчивыми.

Немецкие ученые, М. Липполис с соавторами (2025), и С. Бо (2022) в своих работах так же подчеркивают, что интенсивность исполнительской музыкальной практики является определяющим фактором для достижения эффектов «far transfer», что означает, что знания и умения приобретенные обучающимися в одной области могут успешно применяться ими в другой, даже если эта область никак не связаны между собой [2]. Исследователи также выяснили, что интенсивность и регулярность исполнительских практик на музыкальных инструментах способствуют общему росту умственных способностей, включая «fluid intelligence». Описанный тип интеллекта выражает способность

обучающихся адаптироваться к новым условиям, быстро учиться и находить решения в изменяющихся ситуациях.

Исследователи из Китая и Великобритании, Ю. Лу Ши и А.Ф. Мусиб (2025), утверждают, что музыкальное обучение оказывает положительное воздействие на когнитивные способности и в раннем детстве. В процессе эксперимента с детьми играли в музыкальные игры: слушали музыку с целенаправленной эмоциональной окраской (весёлое-грустное), обсуждали ощущения, выполняли упражнения на задержку реакции, исполнялись групповые песни и ролевые игры [3]. Авторы пишут, что среди дошкольников было обнаружено значительное улучшение в ингибиторном контроле (дети проявляли способность не реагировать на отвлекающие факторы и фокусировать внимание на определенном виде деятельности), рабочей памяти и когнитивной гибкости у детей.

Таким образом, результаты вышеописанных исследований доказывают, что занятие музыкальной исполнительской деятельностью является эффективным инструментом для формирования и укрепления когнитивных способностей у детей, которые в свою очередь являются важными факторами академической успешности и общего интеллектуального развития.

Нейробиологические и нейровизуализационные исследования так же подтверждают положительное влияние музыкального обучения на развитие нейропластичности. Последние исследования показывают, что систематическое музыкальное обучение у детей вызывает широкие положительные изменения в работе мозга, выходящие за рамки чисто музыкальных навыков. Регулярные занятия музыкальной деятельностью улучшают слуховое восприятие и фонематический слух, что напрямую влияет на освоение речи и навыков чтения; развивают внимание и способность фильтровать отвлекающие стимулы; укрепляют рабочую память, необходимую для удержания, воспроизведения и применения информации; а также тренируют исполнительные функции – планирование, гибкость мышления и самоконтроль. Одновременно музыкальная деятельности совершенствует координацию и синхронизацию движений, развивает аудиторно-моторные навыки и усиливает межрегиональные связи мозга, способствуя более быстрой обработке информации. Таким образом регулярная и музыкальная практика, включающая разные виды деятельности, приводит к нейропластичности, которая влияет на академическую успеваемость, языковое развитие и общую способность адаптироваться к новым задачам.

Помимо когнитивных аспектов, музыкальное обучение оказывает влияние на развитие эмоционального интеллекта у детей. Исследования Б. Илари (2021) [4], и Л. А. Бентлей (2023) [5] с соавторами подчеркивают, что целенаправленные, специально организованные музыкальные занятия способствуют развитию поведенческой саморегуляции, снижению импульсивности и тревожности, а также улучшению эмпатии и социальных навыков. Так же и отмечает российский автор К. Ю. Плотников (2020), утверждая, что групповые музыкальные занятия, пение и совместное музицирование, способствуют укреплению уверенности в себе и коммуникативной активности [6]. Другой российский ученый К. В. Мамонтова (2024) описывает, что выполнение музыкально-ритмических

упражнений, игра на детских инструментах (треугольники, барабанчики, металлофоны), пение коротких мелодий, музыкальные игры, интеграция музыки с движением и речью в процессе эксперимента влияло на гармонизацию психоэмоционального состояния детей с особыми образовательными потребностями [7]. Чернова, Т.А. (2021) так же подтверждает эффективность музыкотерапии в коррекции эмоциональной сферы школьников с нарушениями интеллекта, способствуя их социализации и саморегуляции [8]. Музыка, таким образом, является связующим звеном между когнитивным, эмоциональным и социальным интеллектом.

Из совокупности представленных исследований можно сделать ряд важных выводов для педагогики музыкального обучения:

- наиболее выраженные эффекты наблюдаются у дошкольников и младших школьников (3–10 лет), поскольку в этот период мозг обладает максимальной пластичностью (Habibi & Damasio, 2021). Это указывает на необходимость раннего внедрения систематического музыкального образования [9].

- ключевым фактором влияния является интенсивность и систематичность занятий. Музыкальное обучение, включающее обязательную самостоятельную работу, четкую структуру уроков и мониторинг прогресса, демонстрируют наибольшую эффективность. Минимальная продолжительность для достижения эффективных результатов составляет 10–16 недель.

- различные формы музыкальной деятельности имеют свои преимущества. Например:

- *вокал и ритмика*: наиболее эффективно влияют на эмоциональную сферу, фонологическую осведомленность и саморегуляцию. Особенно важны для дошкольников и развития базовых исполнительных функций;

- *обучение игре на музыкальных инструментах*: оказывает сильное влияние на когнитивные функции, такие как рабочая память, внимание и планирование;

- *ансамблевая игра и групповые формы работы*: способствуют развитию социальных навыков, эмпатии и социального поведения;

- *игровые и интерактивные методы обучения*: для младших возрастов особенно эффективно применение ритмических и обучение вокалу с элементами игры, использующие знакомые мелодии, постепенное усложнением упражнений.

- *комплексные музыкальное обучение*: Исследование С. Бо (2022) подчеркивает, что длительные, комплексные программы по обучению музыке, включающие игру на инструменте, выполнение ритмических упражнений, обучение вокалу и обязательную самостоятельную работу, дают наиболее полный и разносторонний эффект [10].

В заключение, анализ данных из исследований в области психологии, нейробиологии, музыкальной психологии опровергает представление о музыке как о второстепенном предмете для изучения в школьном образовательном процессе. Данные из научных работ позволяют сделать вывод о том, что музыкальное обучение может являться универсальным психолого-педагогическим механизмом, интегрирующим когнитивные, эмоциональные и мотивационные аспекты развития, что делает его незаменимым инструментом для формирования интеллектуально развитой личности. Для педагогической

практики это означает необходимость глубокой интеграции систематического и интенсивного музыкального образования в учебные программы, особенно на ранних этапах развития.

Список литературы

1. Bentley L. A., Williams K. E., Savage S., Eager R., Nielson C. A translational application of music for preschool cognitive development: RCT evidence for improved executive function, self-regulation, and school readiness // *Developmental Science*. – 2023. – Режим доступа: <https://doi.org/10.1111/desc.13358>
2. Habibi D. Childhood music training induces change in micro and macroscopic brain structure. – 2021. – Режим доступа: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/29508399>
3. Ilari B., Helfter S., Huynh T., et al. Musical activities, prosocial behaviors, and executive function skills of kindergarten children // *Music & Science*. – 2021. – Режим доступа: <https://doi.org/10.1177/20592043211054829>
4. Lippolis M., Müllensiefen D., Frieler K., et al. The power of practice: A longitudinal study, systematic review and meta-analysis on the role of intensity of music training. – 2025. – Режим доступа: <https://www.researchgate.net/publication/391136040>
5. Lu Y., Shi L., Musib A. F. Effects of music training on executive functions in preschool children aged 3–6 years: Systematic review and meta-analysis. – 2025. – Режим доступа: <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2024.1522962/full>
6. Román-Caballero R., Vadillo M. A., Trainor L., Lupiáñez J. Music training and cognitive abilities: A meta-analysis // *Educational Research Review*. – 2022. – Режим доступа: <https://doi.org/10.1016/j.edurev.2022.100436>
7. Мамонтова К. В. Коррекционно-развивающий потенциал музыкального воспитания детей дошкольного возраста с особыми образовательными потребностями. – 2024. – С. 29–36.
8. Плотников К. Ю. Пение в школе и современные технологии: перспективы и риски. – 2020. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/penie-v-shkole-i-sovremennye-tehnologii-perspektivy-ili-riski>
9. Сун Б. Развитие творческой личности подростка и его певческой культуры средствами музыкального искусства : диссертация. – 2022. – 138 с.
10. Чернова Т. А. Использование музыкотерапии в образовательном процессе. – 2021. – Режим доступа: https://www.defectologiya.pro/zhurnal/ispolzovanie_muzyikoterapii_v_obrazovatelnom_proczeesse/

Сәбикова Алия Амантаевна
Оқытушы, вокалдық-хор бөлімінің меңгерушісі
Роза Бағланова атындағы №2 балалар музыка мектебі
Қазақстан, Астана

Фортепиано сабағында оқушылардың орындаушылық қабілеттерін дамыту

Аннотация: Бұл мақалада фортепиано сабағында балалардың орындаушылық қабілеттерінің дамуы қарастырылады. Музыкалық қабілеттердің дамуы балалардың музыкалық және есту қабылдауларының жалпы жетілуіне оң әсер етеді; олар белсенді түрде қалыптастырылған жағдайда шығармашылық орындаушылықтың негізіне айналады. Жұмыста шеберлікті дамытудың орындаушылық процессмен қатар жүретін көркемдік үрдіс екендігі, оның бастапқы дағдыларды қалыптастыруға негіз болатыны, әрі орындаушының болашақтағы даму бағытын анықтайтыны атап көрсетілген. Музыкалық аспапта ойнау – көркемдік міндеттерді орындауда белсенділік, шығармашылық бастама мен табандылықты талап ететін музыкалық-орындаушылық әрекет.

Түйін сөздер: қосымша білім, фортепиано, орындаушылық қабілеттер, дағдылар, жеке оқыту.

Қосымша білім, әсіресе балалар музыка мектебіндегі білім беру, жеке тұлғаның функционалдық қасиеттерін, өзін-өзі жетілдіруін дамытуға тікелей ықпал етеді [1]. Б.Г. Ананьевтің жазуынша, «арнайы қабілеттер – адамның жалпы дамуына жетекшілік ететін арнайы іс-әрекет түрлерінің дамуы нәтижесінде пайда болады. Дегенмен жалпы даму да тұлғаның әлеуеттік қасиеттерін қалыптастыруға әсерін тигізеді». Жалпы және арнайы дамудың өзара байланысы ең айқын түрде көркемдік білім мен тәрбиелеу жағдайында көрінеді. Бұл жерде жалпы және арнайы даму деп қабілеттер мен музыкалық дарындылықтың арақатынасы түсініледі; ол эмоционалдылық, музыканы эстетикалық қабылдау, бейнелі ойлау және шығармашылық бастама секілді тұлғалық қасиеттермен тығыз байланысты. Музыкалық қабілеттердің қалыптасуы балалардың жалпы дамуына оң әсерін тигізеді. Қазіргі уақытта әлемдік білім кеңістігіне кіруге бағытталған жаңа білім беру жүйесінің мақсаты – оқушылардың функционалдық сауаттылығын дамытуға жағдай жасау [2].

Қосымша фортепиано пәнінің оқу бағдарламасы оқушылардың жеке қызығушылықтары мен даму қажеттіліктерін ескереді. Оқыту үдерісі – пассивті тыңдаушыға емес, оқушының өзіне бағытталған. Жеке оқыту әр оқушының ерекшеліктерін ескеруге, мүмкіндігіне сай репертуар таңдауға, кемшіліктерді жоюға, орындаушылық арқылы өнердің шынайы жанкүйерін тәрбиелеуге мүмкіндік береді. Оқушылардың бірінде музыканы шығармашылық тұрғыдан қабылдау қабілеті, ал басқа бірінде – өнімді шығармашылық, мысалы, импровизация, шығармашылық интерпретация байқалуы мүмкін. Орындаушылық поэтикалық салыстырулар арқылы қиял мен фантазияны

оятады. Оқушы шығармашылық орындаушылық қызметінде қоршаған әлемді қабылдауын, оған деген қатынасын ашады; өзі үшін жаңа, ал тыңдарман үшін өзіндік жаңалық әкеледі.

Біз бала дамуының музыкалық қабілеттердің қалыптасуына көмектесетінін үнемі байқаймыз. Алайда музыкалық қабілеттердің өзі де жалпы дамуға әсер етеді.

Фортепианода ойнауды үйрету процесінде музыкалық қабілеттерді дамыту мәселесін қарастырайық, ең бастысы – музыкалық есту қабілеттерін дамыту, өйткені оларды белсенді түрде қалыптастыру шығармашылық орындаушылықтың негізіне айналады. Музыкалық қызметте шығармашылық қабілеттердің сәтті дамуы үшін жағымды жағдайлар – бұл өнерге ену арқылы алынған айқын әсерлерді жинақтау болып табылады. Орындаушылық әрекетке тындап ойнау, нотадан оқу, ансамбльде ойнау сияқты құрамдас бөліктер кіреді. Бұл әрекеттердің негізінде саналылық, дербестік, шығармашылық белсенділік, бастамашылдық қалыптасады. Музыкалық орындаушылық – рухани, логикалық және материалдық элементтердің бірлігі. Рухани элемент – сезімдер, эмоциялар, көңіл күйлері; логикалық – мазмұн, жанр, стиль; материалдық – гармония, фактура, метроритм, тембр, яғни ноталық мәтіннің барлық қырлары.

Осы үдерісте оқушылардың жеке ерекшеліктері айқын көрініп, олардың қиялы, зейіні, мақсатқа бағытталған ерік-жігері дамиды.

Фортепианода техникалық дағдыларды қалыптастырудағы қиындық дыбыс шығару механизмінде емес, дыбыстың ұзақтығын, тереңдігін, әуезділігін, тембрлік және динамикалық байлығын алу қабілетінде. Осындай эстетикалық дыбыс қасиеттері «тәсілдерден» емес, орындаушының санасында қалыптасатын есту қабылдаулары арқылы пайда болып, қажетті дыбыс шығару әдістерін дұрыс қолдануға көмектеседі.

Фортепиано техникасы – рояльда орындау тәсілдері мен амалдарының жиынтығы – көркемдік нәтижеге жетуге қызмет етіп, музыкалық міндетке бағынады. Техникада жылдамдық, күш, төзімділікпен қатар, орындаудың айқындығы, анықтылығы маңызды қасиеттер болып табылады. Көркем, мәнерлі орындау үшін пианист техниканың бүкіл компоненттерін меңгеруі тиіс. Фортепиано музыкасының репертуары орындаушының алдына әртүрлі тапсырмаларды қояды: қатты және үнсіз ойнай білу, біркелкі және үзілісті ойнау, жеңіл, «әуе тәрізді» және терең, толық дыбыс шығару, сондай-ақ әртүрлі фактураларда фортепиано дыбысын алу кезектерін меңгеру. Техникамен жұмыс саналы түрде, зейінді шоғырландыра жүргізілуі қажет. Штейнгаузен «Фортепиано техникасындағы физиологиялық қателер және оны жетілдіру» еңбегінде «тамаша техникаға қол жеткізуде физикалық күштен гөрі қолдың дұрыс қозғалысы маңызды» деп тұжырымдайды [3]. Сабақта да, өздік жұмыс барысында да оқушы тапсырманы түсініп, қажетті қол қимылы мен аппликатураны дұрыс қолдануы тиіс.

Көптеген оқу құралдарындағы үлкен көлемді жаттығулардың ішінен автор тәжірибесінде ең жиі қолданылатындары тандалып ұсынылған. Бұл жаттығулардан бөлек, оқушылар этюдтер, гаммалар, арпеджио, аккордтар

сияқты техникалық материалдың басқа да түрлерімен толық жұмыс істейді. Бастапқы кезеңде басты назар орындау техникасын қалыптастыруға және негізгі штрихтарды меңгеруге аударылады. Орындау жеңіл болғанымен, бұл жаттығулар оқу жылы бойы қолданылуы мүмкін; қолдың дұрыс қойылуы мен штрихтарды орындаудың дұрыс дағдысы қалыптасқанға дейін.

Дағдыларды қалыптастыру – орындаушылық процесі секілді көркемдік процесс. Бастапқыда қалыптастырылған дағдылар болашақ орындаушының даму жолын айқындайды.

Музыка бойынша жеке оқыту – балаларды өнерге баулудың ең пәрменді тәсілі, ол оларға шығармашылық әлемімен тікелей байланысуды мүмкіндік береді. Музыкалық аспапта ойнау – көркем тапсырмаларды орындауда белсенділікті, шығармашылық бастаманы және мақсаттылықты талап ететін музыкалық орындаушылық қызмет.

Балалар ерте жастан бастап сыртқы әлемнің ықпалын сезінеді және оған белсенді жауап береді. Музыкалық шығарманың көркем бейнелері әрқашан балаларда эмоциялық ықылас оятады. Эстетикалық қабылдауды қалыптастыру үшін қабылданған нәрсеге баға беру, пікір айту қабілеті қажет. Сондықтан көркемдік әрекет барысында балалардың көркем қабылдауын жоспарлы түрде тәрбиелеу маңызды: тек репертуар көлемімен шектелмей, қолжетімді басқа шығармалармен де кеңінен таныстыру керек.

Көркемдік тәрбиенің өзгермейтін міндеті – балаларды «естуге» және «көруге», яғни көркем шығармаларды терең қабылдауға үйрету, олардың пікір айту, бағалау дағдыларын қалыптастыру. Алайда көркемдік талғам тек өнер туындыларын қабылдау арқылы қалыптаспайды. Орындаушылық әрекет оқушының шығармашылық потенциалын ашып, оның өзін өнерді жасаушы ретінде сезінуіне мүмкіндік береді. Орындаушылық деңгейінің өсуімен тұлғаның екі негізгі аспектісі дамиды:

1. Коммуникативтік: вербалды және вербалды емес коммуникация, артистизм дағдылары, сахналық жүріс-тұрыс тәжірибесі;

2. Жеке-психологиялық аспект: эмоционалдық тұрақтылық, ерік-жігер қасиеттері, мотивация, өзін-өзі іске асыру және өзін-өзі реттеу.

Оқушылардың орындаушылық әрекетіне темперамент, табиғи музыкалық қабілеттер, психикалық процестер (ес, қабылдау, ойлау, зейін, ерік) әсер етеді. Негізгі жетекші фактор – ойлау типі:

– заттық-іс-әрекеттік ойлау – ақпаратты қозғалыс арқылы қабылдайтын оқушы прагматикалық орындау тәсілімен ерекшеленеді;

– сөздік-логикалық ойлау – коммуникативтік қабілеті жоғары оқушыларға тән; олар ойын еркін жеткізеді;

– көрнекі-бейнелі ойлау – сезімдер, бейнелер арқылы ойлайды, көркем интеллектке ие;

– абстрактілі-символикалық ойлау – ақпаратты формулалар арқылы қабылдайды; бұлар көбіне физика, математика, аналитика саласына бейім.

Шығармашылық ойлау – креативтіліктің негізі; ол интеллектуалдық, мотивациялық компонент және шығармашылық қабілеттердің өзара байланысынан тұрады. Креативтілікті дамытуда педагогтың жауапкершілікке,

дербестікке, өз көзқарасын қорғауға, қиындықты жеңудегі табандылыққа ынталандыруы маңызды.

Өнердің бір саласында алынған білім мен дағдылар баланың жалпы көркемдік құбылыстарды терең түсінуіне ықпал етеді. Бұл – әсемдік критерийлерін қалыптастырудың мол мүмкіндігі. Оқушыда көркемдік білім мен дағды неғұрлым көп болса, шығарманың бейнелік мазмұнын соғұрлым терең түсінеді [4].

Музыка оқытудағы маңызды педагогикалық міндет – орындаудың аяқталғандық деңгейіне жету. Оқушы қандай кезеңде болмасын, оның орындауы тұтас болуы тиіс. Бұл қасиет еңбек арқылы қалыптасады және баланың жауапкершілігін тәрбиелейді. Шығарманы тыңдаушыға жеткізу, оны түсінікті қылу – орындаушының міндеті. Оқушының өзі де, тыңдаушы да сезінетін эстетикалық қанағаттану үлкен тәрбиелік маңызға ие. Орындаушының шығармашылық бастамасы мен дайындығына байланысты жұмыстың аяқталғандығы, көпшілік алдында орындауға дайындығы анықталады. Өзін-өзі ұстай білу, төзімділік, шешімділік, жоғары жұмыс қабілеттілігі – орындаушы тұлғасының еріктік қасиеттері. Бұл қасиеттер концерттік орындауда айрықша маңызды.

Орындаушыға өзіне сыни көзқарас таныту, рефлексия жүргізу өте қажет. Көптеген адамдар үшін, тіпті ең атақты және тәжірибелі орындаушылар үшін де сахнадағы шығармашылық орындау – стресс жағдайы болып табылады. Сахнадағы қобалжу және уайым-қайғы жағдайы әрдайым орындауға теріс әсер етеді. Алайда психологтар айтуынша, адам «ыңғайлы аймақтан» шыққан сайын өзін жеңеді, кәсіби және жеке дамиды. Вольтердің «Ең үлкен жеңіс – өзіңді жеңу» деуі де осыған дәлел.

Дегенмен шығармамен жұмыс концерттік орындаумен аяқталмайды. Көпшілік алдында орындау – оқушылардың көркем-шығармашылық дамуына күшті ынталандырушы құрал. Бұл үдерістің негізінде орындаушы мен тыңдарман арасындағы эмоционалдық, нәзік шығармашылық қарым-қатынас жатыр. Тыңдарманның эмоциялық реакциясын оятатын – шынайы, айқын, авторлық ойды дұрыс жеткізген орындаушылық, мазмұн мен форма бірлігі, жоғары кәсіби деңгей.

Көпшілік алдында орындауда жауапкершілік сезімі күшейіп, оның тәрбиелік ықпалы артады. Орындау тек сол сәтте «өмір сүреді», қайталанбайды; сондықтан ол ең жақсы деңгейде болуы тиіс. Тыңдарманның бағасы орындаушыны өзін-өзі жетілдіруге ынталандырады. Бірақ концерттік орындаудың педагогикалық маңызы мұнымен шектелмейді: орындаушы алдындағы қиындықтарды сәтті еңсеру қабілеті аса маңызды. Ең күрделі сәттер дәл көпшілік алдында орындау кезінде байқалады; сол арқылы жаңа дағдылар қалыптасады.

Жеке музыкалық оқыту – мәдениетті тыңдарман мен өнерсүйер тұлғаны қалыптастырудың маңызды жолы. Оқушының жеке дамуы тиімді болуы үшін оқыту дұрыс бағытталуы қажет. Жеке оқытуда баланың осы кезеңдегі қабілеттері – сезімді нәзік жеткізу, жарқын виртуоздық, терең ойлы интерпретация – басқа

қырлардың дамуына кедергі келтірмейтіндей тәрбиеленуі тиіс. Жеке оқытуда шығармашылық қабілеттерді дамыту үшін үлкен мүмкіндіктер бар.

Жеке оқыту барысында бала орындаушылық шеберліктің маңызын түсінеді. Кез келген көркемдік жетістік, тіпті оқудың бастапқы кезеңінде де, нәзік әрі қажырлы еңбектің нәтижесі болып табылады.

Әдебиеттер тізімі

1. Ананьев Б. Г. О соотношении способностей и одарённости / ред. В. Н. Мясичев. – М., 1992.
2. Геталова О., Визная И. В музыку с радостью. – СПб., 2012.
3. Оқушылардың сауаттылығын дамыту жөніндегі ұлттық іс-қимыл жоспары № 832. – ҚР Үкіметі, 25 маусым 2012 ж.
4. Теплов Б. М. Психологические вопросы художественного воспитания. – М., 1986.

Курманбеков Ернур Аскарулы

*Студент 3 курса образовательной программы
«Музыкальное исполнительство и педагогика»*

*Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой
Казахстан, Астана*

Щерботаева Наргиза Джумабековна

Старший преподаватель

*Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой
Казахстан, Астана*

Применение метода демонстрации на уроках музыки в 5-6 классах как инструмент долгосрочного запоминания учебного материала

Аннотация: Настоящая статья исследует педагогическую значимость и эффективность демонстративных методов обучения музыке в 5-6 классах с целью повышения долгосрочного запоминания учебной информации. В условиях трансформации современного музыкального образования, традиционные подходы уступают место интерактивным и наглядным формам. Работа анализирует теоретические основы и ведущие методики (Орф, Далькроз), а также обобщает результаты современных эмпирических исследований и личный педагогический опыт. Доказано, что систематическое использование драматизации, ритмодрамы, элементов Орф-Шульверка и ритмической пластики Далькроза способствует значительному улучшению музыкальности, мотивации, творческой активности учащихся, а также глубокому и устойчивому усвоению материала за счёт многоканального восприятия и активного вовлечения.

Ключевые слова: демонстративные методы, музыкальное образование, долгосрочное запоминание, Орф-Шульверк, Далькроз, драматизация, ритмико-двигательная активность, мотивация, активное обучение.

В контексте модернизации системы образования Республики Казахстан, направленной на повышение качества обучения, развитие функциональной грамотности и формирование компетенций XXI века у обучающихся, особое внимание уделяется поиску и внедрению эффективных педагогических инструментов. Современная казахстанская школа стремится не только передавать знания, но и обеспечивать их глубокое осмысление, устойчивое закрепление и применение в практической деятельности.

Актуальность данной работы обусловлена еще и тем, что казахстанская образовательная программа акцентирует внимание на активных, интерактивных и наглядных методах обучения, которые стимулируют познавательную деятельность учащихся. Метод демонстрации, по своей сущности, является одним из эффективных способов реализации данных требований, позволяя визуализировать и конкретизировать абстрактные представления о музыкальном искусстве.

Таким образом, актуальность представленной статьи обусловлена потребностью в разработке и внедрении научно обоснованных, практически применимых и эффективных педагогических подходов, способствующих значительному улучшению качества музыкального образования, глубокому и долгосрочному усвоению учебной информации школьниками Казахстана в соответствии с современными образовательными стандартами и вызовами.

В данной статье мы попытаемся выяснить педагогическую значимость демонстративных методов в школьном музыкальном образовании и определении их эффективности применения на уроках музыки, а также проанализировать влияние данного метода на улучшение долгосрочного запоминания учебной информации.

В литературе по педагогике музыкального образования понятие демонстративные методы представляет собой способы обучения, основанные на комплексном использовании визуальной, слуховой и двигательной наглядности. Они направлены на активизацию эмоционального отклика ученика и его включение в активную художественную деятельность. К основным видам демонстративных методов относятся: аудио- и видеодемонстрация, живой показ учителя, драматизация и театрализация. В научной литературе существует ряд эмпирических исследований, результаты которых доказывают, что демонстративные методы играют ключевую роль в формировании глубокого и долгосрочного запоминания музыкального материала. Так, например, в психологических исследованиях есть описания, что при применении таких методов воздействуются несколько аспектов познания:

- задействуются зрительные, слуховые, двигательные и эмоциональные каналы. По мнению великобританского ученого С. Халлам (2006) это приводит к созданию более комплексных и устойчивых ментальных репрезентаций музыкального материала [1]. Это означает, что информация не просто

запоминается механически, а усваивается на различных уровнях, что делает её более доступной для воспроизведения.

- повышение мотивации и вовлеченности: активное участие, игра и эмоциональная составляющая делают процесс обучения увлекательным, что напрямую влияет на качество запоминания. Положительные эмоции, связанные с обучением, способствуют лучшей консолидации памяти. китайско-американский исследователь Х. Ванг (2024) [5] показали, что ритмико-двигательная программа с наградами значительно улучшает исполнительные функции, такие как отсроченное удовлетворение и аффективное принятие решений, что указывает на глубокое вовлечение. Н.А. Петренко (2022) утверждает, что движение и действие усиливают нейронные связи, отвечающие за обработку и хранение информации [6].

- полное понимание музыкальной экспрессии: движение и визуализация помогают ученикам "прочувствовать" музыкальные образы, формы, динамику и ритм. Например, изображение формы мелодии через позы или ритмические этюды по методу Далькроза [2] способствует интериоризации музыкальной структуры.

- развитие творческого мышления и импровизации: возможность импровизировать, создавать собственные ритмические слои или сценические образы стимулирует активную переработку информации, что также способствует её прочному закреплению. Импровизация по методу К. Орфа [4] превращает пассивное слушание в активное музицирование.

- развитие саморегуляции и исполнительских навыков. По мнению Ю. Ли [3] интеграция движения в уроки музыки способствует развитию саморегуляции, исполнительских навыков (2022). Эти навыки являются основой для более глубокого и устойчивого усвоения учебного материала.

Для проверки основных выводов, а также для выявления и оценки эффективности систематического применения демонстративных методов обучения, призванных повысить мотивацию, углубленное и долгосрочное запоминание музыкального материала учащимися, нами был проведен педагогический эксперимент на базе школы № 41 г. Астана.

Эксперимент длился в течение 14 недель и проводился в рамках уроков музыки 5-6 классов. Целью эксперимента стало выявление и оценка эффективности систематического применения демонстративных методов обучения для повышения мотивации, активного участия, углубленного и долгосрочного запоминания музыкального материала обучающимися. Основная гипотеза заключалась в том, что регулярное использование таких методов, как драматизация, ритмические игры, «живые картины», элементы методики Далькроза и импровизация на шумовых инструментах, значительно повысит эмоциональную вовлеченность учащихся, улучшит их мотивацию к изучению музыки, а также обеспечит более глубокое и прочное усвоение теоретического и практического материала благодаря активному проживанию, телесному и визуальному ассоциированию.

В рамках данного эксперимента, охватывшего две учебные четверти, систематически интегрировались различные демонстративные методы.

Например, для изучения обрядово-бытовых песен казахского народа и других музыкальных произведений применялась инсценировка песен по ролям (драматизация). Это включало разбивку песни на эпизоды, распределение ролей между учащимися, последующую репетицию с движением и выражением, а также финальное выступление с использованием простых реквизитов, таких как шарфы или шляпы. Успех этого метода обеспечивался наличием свободного пространства в классе и заранее подготовленными партитурами или сюжетными картинками. Активное проживание сюжета песни и ассоциирование его с конкретными действиями и образами способствовало глубокой эмоциональной и смысловой привязке, что, в свою очередь, значительно улучшало долгосрочное запоминание текста, мелодии и ритма.

Помимо драматизации, активно использовались ритмические игры в кругу, или ритмодрама. В ходе таких занятий проводились короткие драматические сценки с ритм-партитурой, телесные этюды и импровизации. Учитель при этом выступал в роли фасилитатора, направляя процесс и используя простые ударные инструменты. Эти упражнения способствовали развитию чувства ритма и координации, позволяя учащимся «прочувствовать» ритмические структуры телом, что укрепляло моторную память, связанную с ритмом, и делало его запоминание более устойчивым.

Ещё одним эффективным приёмом стали «живые картины» музыкальных произведений. После прослушивания музыкального фрагмента учащимся предлагалось изобразить его форму или динамику через статичные или постепенно меняющиеся телесные позы. Для этого требовались подробный инструктаж учителя и предварительное внимательное прослушивание произведения. Такая визуализация музыкальной формы и динамики через движение помогала ученикам лучше понять и запомнить структуру произведения, а также его эмоциональное содержание.

Также в практику были внедрены элементы методики Далькроза [2], включающие движение под музыку и ритмические этюды. Проводились целенаправленные упражнения на развитие чувства метра, импульса, синхронизации и музыкальной импровизации посредством движений – таких как шаги, хлопки или игра «музыкальная статуя». Эффективность этих занятий зависела от базового владения учителем приёмами ритмической гимнастики Далькроза [2]. Развитие внутреннего слуха и чувства ритмического пульса через движение оказывалось критически важным для глубокого усвоения ритмических паттернов, делая их восприятие доступным даже для учащихся с начальным уровнем подготовки.

Наконец, практиковалась импровизация на шумовых инструментах по методу Орфа-Шульверка [4]. Учащимся давались задания на создание ритмических слоёв, выполнение музыкальных фраз в форме «вопрос-ответ», а также организовывались ансамблевые игры с использованием бубна, треугольника и маракасов. Для успешной реализации этого метода были важны доступность инструментов и поощрение учителем творческих экспериментов. Практическое применение ритмических знаний, коллективное музицирование и

творческий поиск улучшали усвоение музыкальных концепций и их фиксацию в памяти.

При проведении описанного эксперимента для получения данных о результатах использовались следующие методы оценки и сбора информации:

- наблюдение и экспертная оценка по рубрикам и для каждого из демонстративных методов применялись специальные критерии оценки;
- при инсценировке песен по ролям (драматизации) результаты оценивались по дескрипторам, включающим такие параметры, как эмоциональная вовлечённость учащихся, точность воспроизведения мелодии и ритмическая синхронизация;
- при ритмических играх в кругу / ритмодраме фиксировались степень участия обучающихся, точность ритмического рисунка и проявление креативности;
- для оценки полноты восприятия музыкальных произведений использовались дескрипторы оценки соответствия пластичной выразительности с темпом и динамикой музыкального фрагмента;
- в процессе импровизации на шумовых инструментах фиксировались степень инициативы учащихся, устойчивость ритмической пульсации и качество взаимодействия с партнёрами;
- в течение эксперимента проводилось систематическое качественное педагогическое наблюдение за динамикой вовлеченности учащихся, уровнем их мотивации, активностью на уроках и общим поведением.

В конце эксперимента вышеперечисленных методов были получены следующие результаты:

- повышение мотивации и эмоциональной вовлеченности: было отмечено значительное повышение уровня мотивации учащихся.
- драматизация обеспечила глубокую эмоциональную и смысловую привязку, значительно улучшив долгосрочное запоминание текста, мелодии и ритма песен.
- ритмические игры укрепили моторную память, связанную с ритмом, и сделали его запоминание более устойчивым.
- импровизация на шумовых инструментах улучшила усвоение музыкальных концепций и их фиксацию в памяти через практическое применение ритмических знаний и коллективное музицирование.
- активное участие: методы способствовали значительному повышению активного участия учащихся в уроках, что напрямую связывается с улучшением качества запоминания учебного материала.
- обеспечение глубокого и прочного усвоения: активное проживание, телесное и визуальное ассоциирование материала привело к более глубокому и прочному и долгосрочному усвоению теоретического и практического материала.

Результаты проведенного исследования и практического эксперимента позволили сделать вывод, что демонстративные методы обладают высокой педагогической ценностью в школьном музыкальном образовании, особенно для 5-6 классов. Они делают уроки яркими, динамичными и эмоциональными,

превращая процесс обучения из пассивного потребления информации в активное творческое взаимодействие. Применение драматизации, ритмодрамы, элементов Орф-Шульверка [4] и ритмической пластики Далькроза [2] не только развивает творческое мышление, воображение, сценическую культуру и музыкальность учащихся, но и выступает как мощный инструмент для долгосрочного запоминания учебной информации.

Список литературы

1. Hallam S. Music Psychology in Education. Bedford Way Papers, Institute of Education Press, 2006. Режим доступа: <https://ru.scribd.com/document>
2. Jaques-Dalcroze E. Eurhythmics. Oxford University Press, 1921. Режим доступа: <https://books.google.kz/books?id=W6GKEAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=r>
3. Li Y. Influence of Orff Method in Music Classrooms. Journal of Arts and Education, 2022. Режим доступа: <https://scispace.com/pdf/research-on-application-of-orff-teaching-method-in-solfeggio-2zzp08jtls.pdf>
4. Orff C. Orff-Schulwerk: Music for Children. Schott Music, 1950–1962. Режим доступа: <https://www.schott-music.com/en/music-for-children-noc34664.html>
5. Wang H. The Applied Research of Dalcroze Eurhythmics. Journal of Music Education, 2023. Режим доступа: <https://yabs.yandex.kz/count/>
6. Петрова Н. Интеграция демонстративных методов на уроках музыки в школе., 2022. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/>

Карташова Татьяна Викторовна

*Профессор кафедры теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова»
Российская Федерация, Саратов
arun-rani@yandex.ru*

Карташов Виктор Дмитриевич

*Профессор кафедры народных инструментов
ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова»
Российская Федерация, Саратов
vkartashov@yandex.ru*

Система обучения музыкантов в Южной и Юго-восточной Азии

Аннотация: Статья посвящена обзорной характеристике принципов обучения музыкальному искусству, выработанному в странах Востока. Особое внимание уделяется проблеме параллельного функционирования традиционных

систем передачи знаний в области искусства и образовательных моделей западного образца, широко использующихся в государственных учебных заведениях. Обобщение ряда педагогических установок и современных тенденций в ряде восточных стран приведены на примере Индии и Индонезии – крупнейших государств Южной и Юго-Восточной Азии. В статье представлено описание индийской системы обучения гуру-шишия-парампара в культуре Индии и методов воспитания музыкантов-инструменталистов в современной Индонезии.

Ключевые слова: аудиальные культуры, инокультурная традиция, Южная Азия, Юго-Восточная Азия, система обучения, педагогические принципы, гуру-шишия, гамелан

Различные культуры мира демонстрируют не только невероятно разнообразные формы музыкального искусства, но также репрезентируют и уникальные подходы к обучению музыкантов. Обращение к педагогическим системам и принципам, представленным в разных цивилизациях-регионах⁵, способно не только расширить кругозор исполнителей и учёных в области музыкального искусства, но и продемонстрировать принципиально новые подходы к воспитанию музыкантов. Изучение мирового педагогического опыта включает в себе потенции использования наиболее оригинальных и действенных методик, апробированных в различных точках земного шара поколениями выдающихся мастеров.

Исторически под влиянием различных геополитических причин самобытные культуры отдельных стран оказывали значительное влияние на традиции крупных регионов, формируя внутренние родственные ареалы. Культуры Индии и Индонезии в процессе своего развития явились одними из наиболее влиятельных и ярких в Южной и Юго-Восточной Азии; их характеристика позволит охватить несколько восточных макрорегионов, обобщить их педагогические принципы.

Восточные культуры – это прежде всего аудиальные культуры (или культуры слуха), что значительно отличает их от цивилизаций западного мира. Наиболее весомо знание, переданное через звук, а не зафиксированное в книгах. Подобная философская концепция привела к развитию устной системы передачи знаний, отказу от фиксации музыкального текста. Однако в XX веке страны Востока оказались вовлечены в активный мировой глобализационный процесс, инокультурные традиции начали оказывать влияние на восточное искусство. Деструктивное и конструктивное воздействие глобализации достаточно наглядно можно проследить на примере традиционной музыки Азии, и, в особенности, в области музыкальной педагогики.

На протяжении своего многовекового развития индийская цивилизация воспринимала, усваивала и синтезировала всё новое, которое индийцы сочетали с традиционным, создавая и обогащая своё, ни с чем не сравнимое культурное

⁵ Термин принадлежит «основоположнику методологической системы изучения музыкальных культур мира, создателю одноимённого научно-учебного направления в Московской консерватории Дж. К. Михайлову (1938–1995)» [1, 17].

наследие. В течение нескольких веков тюрки, иранцы, афганцы, арабы проникали с севера и северо-запада вглубь южноазиатского субконтинента, ассимилируясь в местной культурной среде и внося в неё, в свою очередь, новые, присущие своим цивилизациям⁶ черты. Единство множества Индии – это отражение её истории, многие века связанной с постоянными «вливаниями» инокультурных традиций, смешением рас и народов, не меняющих, впрочем, неповторимого лика страны, служащих для неё эликсиром здоровья и долголетия. Та готовность, с которой Индия впускала в себя всё, что легко воссоединялось с её собственной материей, соотносилась, а, возможно, была следствием издавна выработанного ощущения единства другого рода – жизни и Вселенной, слияние с которой – вечный идеал индийского духа, отношение к многообразию проявлений жизни как к разным граням бесконечного Единого – норма восприятия действительности.

Основа традиционной индийской музыкальной педагогики – это система *гуру-шишья-парампара*⁷, обозначающая процесс передачи знаний непосредственно от мастера к ученику. В Индии традиционно Учитель почитался как Бог, именно на этой основе строилась система взаимоотношений *гуру-шишья*. Ученик выбирал не просто мастера, под руководством которого он будет осваивать выбранное ремесло, но прежде всего духовного наставника, ценностный ориентир. В течение долгих лет обучения *шишья* жил в дом *гуру*, постоянно находясь в «поле» его влияния, с естественной лёгкостью получая то количество знаний и умений, которое соответствовало уровню его развития, мастерства. Прославленный индийский музыкант Рави Шанкар свою автобиографию начал с ключевого момента для каждого музыканта – выбора *гуру*, дал подробное описание тонкостям взаимодействия учителя и ученика, характеру их отношений: «Выбор гуру для нас представляется, пожалуй, даже более важным, чем выбор мужа или жены. Потенциальный ученик не может принять поспешного решения и взять себе в качестве гуру любого имеющегося учителя, так же как и не может позволить себе разорвать связь между *гуру* и *шишья* после совершения специальной церемонии *ганда*, или *нара*, которая символически связывает их обоих на всю жизнь» [2, 9]. Значение Учителя в индийской традиции определяет и знаменитый исполнитель на сароде⁸ Али Акбар Хан⁹: «Гуру – следующий после Бога, к кому следует питать уважение и доверие» [5, 254].

Одним из важнейших элементов взаимодействия учителя и ученика в древние времена являлось смирение (*винайя*) *шишья* перед *гуру*. Обучающемуся предписывалось одинаково почтительно принимать хвалы и замечания, чтить

⁶ Имеется в виду Ближний и Средний Восток.

⁷ В индийской традиции «Гуру» – «Учитель», «шишья» – «ученик», «парампара» – «традиция».

⁸ Сарод – инструмент из семейства лютневых: имеет семь струн и две чикари (бурдонизирующие); играют плектром.

⁹ Али Акбар Хан (1922–2002) – один из выдающихся индийских музыкантов XX столетия. Искусству игры на сароде он обучался у своего отца, устада Аллауддина Хана, основателя одной из крупнейших исполнительских школ современной Индии, наставника множества выдающихся музыкантов, в том числе Рави Шанкара. Али Акбар Хан основал в Америке колледж, в котором представители западного мира получили возможность изучать музыкальное искусство Индии. Его книга «Классическая музыка Северной Индии» стала пособием для начинающих музыкантов и используется многими индийскими мастерами и в наши дни.

Учителя, посвящать занятиям всё своё время. Индийские музыканты отмечают, что обучение музыкальному искусству – длительный процесс, который «требуется от ученика ежедневных упражнений, по крайней мере, по восемь часов в день» [2, 12]. Изучение одной композиции могло занимать несколько лет, наиболее важным считалось проникновение в её внутреннюю суть, акцент делался не на количестве изученного материала, а его качестве. И даже становясь самостоятельным, зрелым музыкантом, *шишия* время от времени возвращался к своему *гуру* для того, чтобы убедиться в правильности выбора своего пути в музыкальном искусстве.

Современная система государственных образовательных учреждений предполагает фиксированное время занятий учителя и ученика, а также ориентацию на усвоение определённого минимального количества *раг* (ладоструктурных моделей в индийской музыке), акцент смещается с качества владения музыкальным материалом на его количество. Если раньше изучение одной *раги* занимало несколько лет, то теперь данному процессу отводится всего несколько недель. Реалии современного общества (прежде всего экономические) приводят и к невозможности точного следования традиционному канону обучения. Если в древние времена музыканты обеспечивались представителями богатых сословий, то в современном мире для зарабатывания денег и содержания семей *гуру* порой вынуждены концертировать, а ученики – работать, что приводит к уменьшению количества времени, отводимому на занятия музыкальному искусству. В современных школах и колледжах всё чаще большая часть внимания уделяется техническим аспектам, в то время как внутренняя духовная сущность *раг* не всегда получает должное внимание и осмысление.

Схожие тенденции в области музыкальной педагогики проявляются также на территории Малайского архипелага, где традиционные методы подготовки музыкантов оказываются под сильнейшим воздействием глобализационных процессов.

Одной из наиболее ярких отличительных черт музыкальной культуры Индонезии является понимание ансамблевого музицирования как наиболее совершенной формы звукотворчества, поэтому широчайшее распространение получили гамеланы¹⁰ – ансамбли музыкальных инструментов. Примат групповых форм творчества в музыкальной практике не только сформировал уникальный лик индонезийской культуры, но также обусловил появление особых методов подготовки музыкантов.

Как и во многих странах Востока, в Индонезии музыкальное искусство являет собой пример устной традиции. На протяжении столетий знания передавались от поколения к поколению из уст в уста, однако повышение доли грамотного населения и заметный рост уровня образования в совокупности с достижениями технического прогресса в наши дни дают мощный толчок развитию педагогики и появлению принципиально новых для региона педагогических методик.

¹⁰ Гамелан – многозначный термин: 1) особый тип ансамблевого мышления, созданный в инструментальной музыке Юго-Восточной Азии; 2) своеобразная модель традиционного многосоставного оркестра данного региона; 3) тип музицирования.

Обращаясь к характеристике системы музыкального образования в современной Индонезии, необходимо отметить, что, как и во многих азиатских странах, значительное влияние на общественные и культурные процессы имело наследие колониального прошлого и глобализация. Кроме того, значительное воздействие на процессы в сфере культуры и образования оказывает и политическая ситуация. После обретения в 1945 году независимости Индонезия стала равноправным членом мирового сообщества. Активное включение в глобальную политику вызвало к необходимости соответствия международным стандартам. В итоге западные модели стали образцом для развития различных сфер общественной жизни. В области образования данный процесс инициировал утверждение западной системы. Ввиду различий культурных парадигм точное её перенесение на индонезийскую почву оказалось невозможным, однако заимствование лучших традиций и эффективнейших моделей западной педагогики позволило индонезийцам достичь совершенно нового уровня образования.

Индонезийцами были заимствованы западные образовательные институты (школы, колледжи, университеты и т.п.); система начального музыкального образования представлена многочисленными школами искусств. Также многие индонезийские общеобразовательные школы предлагают ученикам факультативные занятия музыкой и танцами, направленные на знакомство обучающихся с культурой страны, на развитие их кругозора.

Начальное знакомство с искусством Индонезии и его последующим профессиональным изучением связано, в том числе, и с преемственностью поколений. Традиционно профессии музыкантов, танцоров и артистов театра являлись потомственными видами деятельности, что представляло собой подобие кастовой системы. Однако в современной Индонезии всё чаще профессия родителей перестаёт обуславливать выбор вида деятельности их детьми.

Получение профессионального музыкального образования в Индонезии предлагает ряд творческих вузов, при этом поступление возможно и при отсутствии начальной подготовки. За несколько лет обучения студенты получают навыки пения и игры на всех музыкальных инструментах, изучают культуру страны, учатся аккомпанировать театральным и танцевальным представлениям, начинают активную концертную практику. Для уверенного владения некоторыми инструментами необходимо минимальное количество времени (несколько занятий), изучение же игры на *кенданге*¹¹, *ребабе*¹² и *гендере*¹³ является сложным многолетним процессом. Во время обучения в вузах студенты достигают определённых навыков владения данными инструментами, однако для

¹¹ Кенданг – «двухмембранный барабан асимметричной формы, горизонтально располагающийся на специальной подставке» [6, 18]. Существует несколько различающихся по размеру разновидностей данного инструмента.

¹² Ребаб – двухструнная смычковая лютя, «считается предшественником современной скрипки» [3, 336].

¹³ Гендер – индонезийский металлофон, включающий от двенадцати до четырнадцати клавиш. При помощи двух обтянутых тканью молоточков исполнитель на *гендере* воспроизводит в подвижном темпе две различные мелодические линии. Для избегания чрезмерной гулкости прозвучавшие клавиши исполнителю необходимо «гасить» при помощи мизинцев или боковой части ладони.

мастерского концертного исполнения музыкантам необходимо совершенствовать своё мастерство впоследствии на протяжении многих лет, а порой и всей жизни¹⁴.

Удивительной чертой индонезийской музыкальной культуры является и ориентация на воспитание музыкантов-инструменталистов; обусловлено это несколькими причинами. Во-первых, в условиях ансамблевого исполнительства для достижения слаженности звучания, сбалансированной динамики каждому музыканту необходимо понимать специфику каждого инструмента, его акустические возможности. Кроме того, начало композиций и их окончание, смена темпа маркируются традиционно установившимися паттернами, появляющимися в партиях определённых инструментов; практика игры на каждом инструменте гамелана позволяет музыкантам понимать и «считывать» подобные знаки. Во-вторых, количество участников ансамблей постоянно варьируется, однако во время выступления должно быть задействовано наибольшее количество различных инструментов. Мелодические линии в их партиях варьируются, поэтому так важно, чтобы исполнители владели каждым инструментом и были способны заменить друг друга в случае необходимости. В-третьих, транспортируются гамеланы достаточно редко, что обусловлено многочисленностью и крупным весом инструментов, опасностью повредить их. Однако количество гамеланов в Индонезии огромно; традиционные музыкальные инструменты есть при разнообразных образовательных учреждениях, музеях, храмах, творческих мастерских, отелях, ресторанах и т.д., но состав их всегда различен. Музыкантам необходимо приспосабливаться к конкретному гамеланному набору, предоставляемому для выступления на той или иной площадке.

Потребность в музыкантах-мультиинструменталистах обусловила и педагогические методы. Во время каждого занятия и каждой репетиции позиции музыкантов не закрепляются, исполнители поочерёдно играют на всех инструментах гамелана. Цель занятий состоит не в том, чтобы к концу урока добиться образцового звучания той или иной композиции, а в освоении участниками ансамбля наибольшего количества партий различных инструментов.

Отдельно следует отметить воздействие на сферы культуры и образования конфессиональной ситуации. Индонезия «является домом для четверти миллиарда людей, что делает её четвёртой по количеству населения страной на планете. Также это и государство с наибольшим в мире числом мусульман» [4, 12]; «ислам исповедует более 90% населения» [3, 38]. Однако на территории островов распространение получили индуизм, буддизм и христианство; часть населения и в наши дни сохраняет приверженность архаичным анимистическим верованиям. В то же время индонезийцы демонстрируют высочайший уровень толерантности и отмечают мягкость и гибкость ислама на территории Малайского архипелага. В государстве реализуется совместное обучение независимо от гендерной, национальной или религиозной принадлежности учащихся и студентов, отсутствуют какие-либо препятствия к их коммуникации.

¹⁴ Эта же тенденция прослеживается и в Индии.

В то же время организуемые школами и университетами формы активности (концерты, выставки, конференции, семинары, мастер-классы) предполагают интенсивное вовлечение учащихся в независимости от их пола, расовой и религиозной принадлежности. Совместное обучение представителей различных вер под эгидой поликонфессионального преподавательского состава прививает индонезийцам уважение и толерантность к различным религиозно-философским системам и свободе вероисповедания.

Проявляя уважение к нормам ислама, индонезийцы однако не отказываются от своих культурных корней, демонстрируют интерес и уважение к ним. Как отмечают носители культуры, представители различных религий принимают активное участие в гамеланном музицировании и театральных представлениях, так как традиционно данные виды деятельности ориентированы на единение общества.

Система музыкального образования в Индии и Индонезии совмещает в себе педагогические достижения и Запада, и Востока. В рамках западных образовательных институтов бережно сохраняются и исконные методики обучения; сложившаяся система музыкального образования демонстрирует эффективность привнесения инокультурного опыта при сохранении автохтонных традиций. В условиях активных глобализационных процессов эти страны перенимают образцы и стандарты западного мира, однако при этом сохраняя лик собственной культуры, дополняя, но не заменяя его, веяниями и тенденциями современной мировой практики.

Подобные процессы в одинаковой мере проявляются в различных регионах земного шара. Различные музыкальные традиции, как похожие, так и отличные друг от друга, идут по одному пути развития; национальная специфика педагогики, уходящая корнями вглубь тысячелетий, отчасти теряется, трансформируется. Взаимодействие традиционного и современного, национального и инокультурного порождает множество дискуссий и, несомненно, должно быть рассмотрено и осмыслено как явление, представляющее неотъемлемую часть музыкального искусства новейшего времени.

Список литературы

1. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. – М.: Композитор, 2010. – 576 с.
2. Шанкар Р. Моя музыка – моя жизнь / Пер. с англ. и предисл. Т.Е. Морозовой, Е.М. Морозова, комм. Т.Е. Морозовой. – М.: ИКАР, 2005. – 308 с.
3. Eiseman F. Bali: Sekala & Niskala. Essays on Religion, Ritual, and Art. – Singapore: TUTTLE Publishing, 1990. – 376 p.
4. Hannigan T. A brief history of Indonesia: sultans, spices, and tsunamis: the incredible story of South-east Asia's biggest nation. – Singapore: TUTTLE Publishing, 2015. – 288 p.

5. Khan, Ali Akbar. The Classical Music of North India: The Music of the Baba Allaiddin Gharana As Taught By Ali Akbar Khan / Volume One: The First Years' Study. New Delhi, 2002. – 367 p.
6. Sumarsam. Introduction to Javanese Gamelan. – Middletown, 1998. – 28 p.

Glinka Lyubov Stepanovna
Teacher at the Department of Chamber Ensemble and String Quartet
Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts
Kazakhstan, Astana
[*glinkal@bk.ru*](mailto:glinkal@bk.ru)

Enhancing Motivation and Sight-Reading Skills in General Piano Students

Abstract: Developing sight-reading, accompaniment skills, and motivation in general piano students to support their overall musical growth.

Keywords: sight-reading, piano education, accompaniment skills, motivation, instrumental training, polyphonic hearing, chord recognition.

It is no surprise that by the time students reach college - and sometimes even high school - many begin to lose interest in the "Compulsory Piano" course. In the beginning, when children first start learning their main instrument alongside piano, they often find the piano more accessible and enjoyable. This is understandable, as basic sound production on the piano is much simpler than on wind or string instruments. However, over time, students grow more skilled with their main instrument, finding it easier and more comfortable. At the same time, piano becomes increasingly complex, particularly due to its multitasking demands. As a result, some students begin to mistakenly see piano lessons as a waste of time - something that detracts from their focus on their primary instrument. Despite our reasonable arguments - that the piano is a foundational instrument, essential for understanding theoretical subjects, and crucial for developing harmonic and polyphonic hearing - it's still difficult to reach a student who firmly believes he "doesn't need" piano. At that point, we have one final, very practical argument left: few musicians avoid teaching in their careers, and it's incredibly useful for any instrumentalist or vocalist to have enough piano skills to accompany a beginner student in the absence of an accompanist. (And if they do have an accompanist, it's even better to explain to him how to accompany - this is, of course, a joke, but with some truth.)

I can't help but share one vivid memory. I had the chance to witness a lesson with Damilya Arkinzhanovna Makhpirova, an Honored Worker of Kazakhstan and concertmaster of the oboe group at the Astana Opera theater. She played Poulenc's Sonata (!) for oboe at the piano alongside her student. Her interpretation - building the form of a complex three-part piece, capturing moods and imagery, and especially the ability to "breathe" together with the partner, sometimes supporting him, and sometimes directing him - was so masterful that any pianist would envy it. This

inspiring example perfectly confirms that almost every wonderful musician became such, among other things, thanks to good mastery of the piano. She once told me that playing piano during her student years felt like a kind of break, a rest from the physically demanding practice of the oboe. (We know how physically strenuous wind instruments can be, and the oboe in particular.) At the same time, she found that practicing on the heavier piano keyboard helped her develop finger dexterity. When analyzing new works for her main instrument, she always studied the full musical texture to understand the form-building, harmonic, and polyphonic processes involved.

Not every student will achieve exceptional mastery on an additional instrument, but every student can reach a level where they are able to accompany simple pieces. Ultimately, our main goal is for the student to be able to play independently - for their own enjoyment. This is where the skill of sight-reading becomes essential. While many students can sight-read simple single-line melodies, they often struggle with the more complex textures of piano music. Developing this skill, in my view, is one of the most important responsibilities of a compulsory piano teacher. If this skill was acquired over the years of study, there's a much greater chance that in the future this student will not completely forget piano lessons as a bad dream, but will continue to use the knowledge he has acquired in his professional activities, perhaps playing simply "for himself", expanding his musical horizons. Let's look at some practical methods to improve the ability to read piano music.

Our curriculum includes a section called "Performing music together". This gives students a great opportunity to try accompanying pieces they study on their main instrument. They get to know piano accompaniment and its typical patterns. In my college teaching, I prioritize accompaniment over piano ensembles because students often have ensemble experience from earlier years, and there is often a problem with pairing two students of similar levels. Finding an illustrator for accompaniment is also difficult, but even working without one can be beneficial - especially if the student knows the solo part well and can hear it internally.

Student engagement significantly increases when we select pieces they play now or have played. Some schools require the compulsory piano teacher to also serve as the accompanist for the student's main instrument. This system makes sense because the teacher understands the student's current progress and workload, whether he is currently busy preparing for any competitions, and can adjust the piano program accordingly. Still, I personally enjoy working with students of a wide variety of specialties, not only with those I accompany.



When choosing accompaniment for compulsory piano lessons, it's important to match them with the student's ability. Many pieces performed by college students in the specialty have challenging piano parts. Still, if you look, you can always find manageable options. Let us turn again to the repertoire for the oboe. Some Baroque sonatas and concertos (Vivaldi, Telemann, and Handel), which all oboists necessarily study, may be suitable for accompaniment practice. For clarity, I will provide the opening lines of two movements of Handel's sonata in G minor (Sonata op. 1 No. 6 for violin/oboe and basso continuo in G minor, HWV 364), in our educational practice performed with piano accompaniment:

While a professional accompanist would have no trouble reading such a texture, an experienced piano teacher would immediately recognize the main difficulty for a non-pianist student: these are chords.

The habit of single-line, single-voice texture, the lack of harmonic thinking skills (and sometimes even insufficiently confident knowledge of musical notation in the bass clef) make playing chords by notes a very difficult task for instrumentalists and vocalists. It is appropriate to recall the statement of Josef Hofmann: "The best way to become a quick reader is to read as much as possible." [3, p. 117] This can be applied not only to sight-reading, but also specifically to the ability to quickly read chords (and in general to absolutely any kind of activity). After all, pianists can instantly reproduce chord complexes like the ones above only because they "recognize" them through their extensive previous practice. And unusual sequences, with an abundance of alterations, non-tertian structure, will also cause them difficulty.



Therefore, it is very useful to regularly devote some time to sight-reading in class. Students are unlikely to do this on their own, and with teacher guidance the process will go more smoothly. By "reading" here I don't mean performing a piece without stopping at the right tempo and character, as it is required in sight-reading tests, but a slow but precise, accurate reading of an unknown fragment, very accessible to the student in terms of complexity, for the gradual development of mastery. Practicing scales and chords on the instrument also helps. It's not enough to recognize a chord visually; students must also connect that image to correct finger and hand movements, which should become almost automatic, just like with scale fingering patterns.

Let's explore why chords are especially hard for "one-line" musicians. Consider this sentence:

I am in need of music

Now read it like this:

I	a	i	n	o	m
	m	n	e	f	u
			e		s
			d		i
					c

It took longer to read the same sentence in the second case, didn't it? It had been established beyond question that the basic reason of slow piano reading is the inability of the individual to think vertically ... simply due to the lack of training in vertical reading. [5, p. 33] And in the horizontal direction we are able to perceive words comprehensively. You've probably seen a message like this:

7H15 M3554G3 53RV35 7O PR0V3 H0W 0UR M1ND5 C4N D0 4M4Z1NG
7H1NG5! 1MPR3551V3 7H1NG5! 1N 7H3 B3G1NN1NG 17 WA5 H4RD BU7 N0W,
0N 7H15 LIN3 Y0UR M1ND 1S R3AD1NG 17 4U70M471C4LLY W17H0U7 3V3N
7H1NK1NG 4B0U7 17, B3 PR0UD! 0NLY C3R741N P30PL3 C4N R3AD 17. 1F U
C4N R34D 17, 53ND U5 3M0J1 1N 1H3 C0MM3N75 B3L0W.

And you probably read it effortlessly. This demonstrates how our minds can read complex patterns automatically after enough exposure.

Otto Ortmann (Peabody Conservatory) had reported his finding that three-note chords could be read instantaneously as units. [4] After a certain huge number of hours, classical piano chords are read automatically.

So how can we help students accelerate their acquisition of this skill?

As a first technique, we can recommend performing a chord sequence in the form of harmonic figurations from the bottom note upwards [1, p. 56]. This turns a complex for us vertical structure into a more familiar horizontal one. Let's say a student gets stuck before a certain chord. It's simply amazing how the same chord, written in notes one after another, which appears later in the text is suddenly taken at once, without hesitation. You can ask students to write down all the chords this way at home.

The second method belongs to the American teacher and researcher Sydney Lawrence, who offers a special device in the form of a stencil with slits, thanks to which only the vertical line of the musical text is visible. This focuses attention on the "column" of notes and makes it easier to perceive [5, 40]. In a real lesson with an older student, using this kind of help might look a little funny, but you can also just cover the surrounding areas with your hands. Later, you can ask the student to focus on just one vertical line, taking it all in with his gaze.

And finally, the most difficult method, opposite to the first, where the text, presented in the form of harmonic figuration, is played as chords [1, p. 56]. In this way, the ability to determine the harmonic logic of the arpeggiated text and to get the "expanded vertical" is developed. Bach's Little Prelude in C Minor is a good example for this kind of work:

Fig. 2



In general, the ability to recognize and understand the chordal-melodic horizontal helps not only good sight-reading, but also the performance, the prospective deployment of music in time. The extraction of harmonic essences (“compressed harmonies”) from a piece and their consistent performance was recommended by L.Oborin and G.Neuhaus. More than once, during master classes with pianists, I have observed how a student begins to play much more meaningfully and interestingly when the master class leader begins to support his playing with his “accompaniment” of chords, helping to build a harmonic line and truly hear its development. So the method of work, in which the entire texture is collected into a chord-harmonic sequence, can be recommended to everyone: both general and special piano students.

For those already studying harmony, it would be a good idea to analyze the resulting structures. The teacher's "accompaniment" in the case of compulsory piano lessons can play another positive role when the text has already been sufficiently learned, but there are constant delays and stops in the movement, problems maintaining tempo. It would be useless to simply demonstrate how it is played. A person who cannot walk because of weakness does not need to be shown how another person walks, he needs someone who will walk with him and support him. The teacher's game will serve as such support. [2, 52]. Our instrumental students are already involved in the orchestra and have a lot of experience performing with an accompanist, so they mostly have the ability to pick up the next phrase at the right time if something didn't go well in the previous one, which allows them to prevent from “getting stuck” when playing together. In addition to difficulties with chords, non-specialists may also struggle with the polyphonic texture, which is not so easy for pianists either. In the general piano course, with rare exceptions, only some students—like those studying theory, conducting, or playing bayan/accordion and familiar with this from their main instrument— usually reach complex examples of polyphonic writing like fugues from the Well-Tempered Clavier.

For everyone else, the development of polyphonic hearing is, of course, important, but their workload must be manageable. The methodology for working on a polyphonic text will not have any special features for the general course. This is the study of voices separately, sing one voice while playing another, and so on. And the last feature of piano writing, unusual for most of our students, is the use of the bass

clef. If a student still struggles to read bass clef notes fluently upon entering college, only consistent practice will help; there is no "magic pill". Again, understanding that students rarely do this on their own, teachers should dedicate class time to it. The remaining aspects of reading music (understanding the metro-rhythmic pattern, phrasing, etc.) are not specifically piano-related and are developed in parallel during classes in the specialty, in ensemble classes.

Summarizing all of the above, I would like to note once again that the developing the ability to read notes in a course on playing the piano as an additional instrument should be an integral part of the educational process, its most important part. And in order for any process to proceed more successfully, it is necessary to strengthen the motivation of its participants in every possible way. As for the repertoire, the compulsory piano teachers are quite free, and unless the student has suggested a piece that is clearly beyond his capabilities, or some low- quality example of popular music, it is preferable to accept his choice. After all, the desire to play a certain thing, which is not always there, is already a good prerequisite for work, which should not be neglected, but should be used whenever possible. Regular work on accompaniment related to their main instrument also boosts engagement. Ideally, students should get used to learning the piano parts of all the pieces they study, reviewing old ones, and even learning new piano pieces after their piano course is over.

References

1. Bryanskaya F. Formation and Development of Piano Sight-Reading Skills in the Early Years of Training. – Moscow: Klassika-XXI Publishing House, 2005. – 65 p.
2. Deutsch L. Piano: Guided Sight-Reading. – Chicago: Nelson-Hall, 1959. – 107 p.
3. Hofmann J. Piano Questions Answered by the Author of “Piano Playing”. – Philadelphia: Theodor Presser Co., 1920. – 183 p.
4. Lawrence S. J. A Guide to Remedial Sight-Reading for the Piano Student. – New York: Workshop Music Teaching Publications, 1964. – 112 p.
5. Ortmann O. Span and Vision of Note Reading // Music Educators National Conference. – 1937.

Дадырова Асель Алибековна
Ассоциированный профессор (доцент)
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой
Казахстан, Астана
asseldadyrova@gmail.com

Новаторские методы преподавания для художественного образования в университете искусств на примере художественного факультета

Аннотация: Автор рассматривает новаторские, оригинальные методы преподавания в университете искусств для художественного образования. Методы преподавания включают авторские кейсы.

Ключевые слова: новаторская методика, метод преподавания, педагогическая технология, художественное образование, кейс, кейс-стади, критическое мышление, гипертекст, чтение.

В нынешних условиях, в эру дигитализации, ИИ, нейросетей, роботизации, chatgpt особенно релевантным становится систематическая, поступательная разработка и внедрение новаторских, оригинальных методов преподавания для художественного образования, а именно в университете искусств.

Уже известны ряд серьезных исследований о том, что активное применение вышеуказанных помощников-инструментариев, не только облегчают нам жизнь, но и увы, возникают вопросы, что наступает облегчение мозговой, аналитической, критической, творческой, концептуальной и иных деятельности.

Совершенствовать новаторские, оригинальные методы преподавания в вузе искусства становится основополагающей задачей, прежде всего, для преподавателя, в педагогическом акмеологическом багаже которого находятся неклассические методы преподавания через кейсы, а также привлечение обучающихся к занятию наукой, методологией науки.

Так, педагог продолжает разрабатывать новаторские методы преподавания для обучающихся художественных специальностей, данные методы в форме неклассических кейсов-стади преподаватель использует как для обучающихся магистратуры, так и для обучающихся бакалавриата.

Здесь сразу, следует подчеркнуть, что методы преподавания, которые внедряет и апробирует преподаватель через кейсы обязательно учитывают специфику и особенности образовательной программы обучающихся, темы по учебно-методическому комплексу и силлабусу.

Новаторские методы преподавания через кейсы, кейсы-стади помогают обучающимся овладеть полифункциональными знаниями, умениями и навыками для того, чтобы не просто сохранить, но и прежде всего, развивать когнитивные, аналитические способности, поддерживать и улучшать критическое мышление, минимизировать влияние гаджетов на интеллектуальное развитие, стратегически применять цифровые гаджеты и инструменты для роста и совершенствования [1, с.12].

Одним из последних новаторских, оригинальных методик преподавания, которые внедрил преподаватель являются два проекта в рамках учебных дисциплин – это первый проект – «Читающая лаборатория», и второй проект – «Фактологическая лаборатория».

«Читающая лаборатория» – ранее была успешно внедрена для обучающихся магистратура по направлению «Сценография» (по видам) на учебной дисциплине «Художественная ценность произведения: симулякр, игра, искусство». Эта дисциплина авторская, оригинальная, она интегрирована в учебный процесс с целью структурированного, конструктивного развития интеллективного, ментального и умственного мастерства и способностей магистрантов.

Методика «Читающая лаборатория» помогает укрепить теоретическую базу обучающихся, дает понимание того, что профессия, которой они обучаются – это не просто изолированное ремесло, а мощный социокультурный феномен.

Усовершенствуется концептуальное мышление, что помогает, например, дизайнерам одежды видеть за каждой вещью систему и набор знаков, социальный код, предоставляет магистрантам – отправную точку для исследований – в особенности для 1 курса, для тех, кто поступил на научно-педагогическую магистратуру.

Например, в рамках проекта «Читающая лаборатория», обучающимся магистратуры «Сценография» (по видам), а именно для «Дизайн одежды» был дан кейс прочитать эссе выдающегося ирландского писателя Оскара Уайльда «Философия костюма» или «Философия платья».

Это эссе сравнительно недавно было переведено на русский язык. Объем эссе около 14 страниц, в нем представлены мысли О.Уайльда о том, что одежда – это не просто средство самовыражения, но и прежде всего, искусство.

Магистранты вдумчиво, углублённо читали это эссе, а кейс заключался в том, что магистранты должны были после прочтения эссе, в свободной форме изложить мысли, и отметить новое для себя в этом эссе, указать каковы размышления о моде и повседневности, выписать мысли, которые наиболее всего импонируют, или можно было выполнить данный кейс в форме лапидарного постерного доклада.

Знакомство и чтение такого сложного гипертекста, не упрощенного, а экзистенциального, обучают магистрантов взаимодействовать с источниками, читать правильную литературу. Это и важный путь к минимизированию всеобщей дигитализации, анализировать прочитанное, осознавать.

Кроме того, от преподавателя требуется очень высокий уровень подготовки, именно текстов, которые рекомендует к прочтению и работе над ними для обучающихся сам педагог [2, с.58].

Благодаря тому, что курс является новаторским и авторским, он и является адаптивным, вследствие того, что сочетает в себе специальность, где обучается студент магистратуры, берется в расчет его мотивация в работе с всесторонней литературой, и согласуется то, что для художественных специализаций исключительную роль осуществляет визуальное творческое мышление, когда

восприятие, усвоение материалов приходит через образы, символы, семиотические знаки.

Для проекта «Фактологическая лаборатория», преподаватель предлагает обучающимся самостоятельно найти факты с подтверждением, указанием источников. Кейс по «Фактологической лаборатории» начинается со слов: «Знаете ли Вы, что...».

Далее студент представляет факт по дисциплине, по теме занятия, на одной занятии можно подготовить до 10-ти фактов, каждый факт обосновать и прописать литературу, которую изучает студент для выполнения фактологической лаборатории.

Эта методика способствует развитию навыков у обучающихся находить важные, продуктивные факты, учиться скреплять их данными, источниками, фиксировать ценные даты, события, здесь задействован целый комплекс познавательных, мыслительных, рациональных умений.

К примеру, на дисциплине «Современные стилевые направления» для обучающихся «Дизайн интерьера», «Арт-дизайн», «Промышленный дизайн» преподаватель предлагает на первом занятии прочитать эссе французского ученого, писателя Жоржа Луи Леклерка Бюффона, который при вступлении во Французскую академию наук произнес знаменитую речь «Стиль – это человек». Объем эссе составляет 8 страниц.

По кейсу студенты должны прочитать эту речь и составить 10 фактов по тексту речи, начинающиеся с фразы «Знаете ли Вы, что...». Как можно понять, текущий кейс выполняет большую аналитическую работу, преподаватель направляет обучающихся, взаимодействует с ними, но в то же время, дает им возможность самостоятельно прочитать текст, самим выявить ценные факты по тексту, представить их перед сокурсниками и защитить, обозначить их актуальность, востребованность.

Для педагога, кто избрал для себя идти по пути новаторских методов в преподавании и обучении, постоянно необходимо формировать новейшие методические технологии для художественного профиля, а это в свою очередь, задача экзистенциальная, так как именно сейчас, в настоящем времени важно, несмотря ни на что, обращаться к каждодневному труду, настойчивости, желанию усовершенствовать эти технологии, быть для обучающихся ориентиром, наставником.

Также в арсенале преподавателя есть кейс, для студентов по дисциплине «Менеджмент в искусстве», где преподаватель дает студентам прочитать выдержку из книги Ролана Барта «Система моды», в котором есть подход к пониманию моды как знаковой системы. Объем кейса около 5 страниц, обучающиеся читают текст, и составляют 10 вопросов по тексту, как мы знаем, что одним из основных умений эры дигитализации является умение задать хороший вопрос.

В этом кейсе релевантно все, так как студенты не только учатся задавать вопросы по прочитанному тексту, далее им необходимо прочитать эти вопросы, то есть устно озвучить их, а это уже задействует ораторские способности, умение

грамотно и правильно говорить, побороть стеснительность, коим зачастую обладают обучающиеся художественного профиля.

Умение составить вопросы по тексту, четко обозначают границы для обучающихся, выйти за границы можно лишь поставив вопрос и ответив на него, так как примеры, которые могут приводить студенты, лишь приветствуются преподавателем.

Итак, подводя итоги, где преподаватель делится собственными наработанными кейсами, следует отметить, что сейчас стремительный прорыв технологий, но в любом случае, базовые принципы, коими обязательно должны обладать студенты такими, как критическое мышление, творческий подход в синергии с научными знаниями, умение свободно выражать свои мысли, делиться мнением с окружающими, преодолевать лень и читать гиперсложные тексты – это лишь малый набор тех Зунов – знаний-умений-навыков, которые педагог подвергает апгрейду и систематически проводя реновацию и усовершенствуя свою педагогическую технологию.

Нетрадиционные, новаторские и оригинальные методы преподавания обновляются, так как, цифровой мир продолжает расширять горизонты новейшими требованиями, вызовами, и именно, здесь важен, определённый набор исследовательских компонентов, которыми располагают студенты и магистранты.

Только такими акмеологическими мерами можно преобразовывать образование в университете, привлекая все большее количество обучающихся, давая им возможность совершать маленькие научные открытия, исследовать и изучать.

Список литературы

1. Дадырова А. Неклассические методы преподавания в инклюзивном образовании: авторский опыт в университете искусств [Электронный ресурс]: (2024). Человек в социокультурном измерении, 1, 11-14. Режим доступа: <https://journals.bsu.by/index.php/pitscd/article/view/5736>

2. Dadyrova A. Author's methods of teaching at the university of arts for art students. Bulletin of the Belarusian University of Culture and Art. 2023; 1:56–62.

Талғат Нұрсәуле Жанболатқызы
«Сценография» (түрлері бойынша) 1 курс магистранты
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші: филос.ғ.к., профессор Мухтарова Ғ.С.
Қазақстан, Астана
nyurikamal@mail.ru

Сән нарығының дамуына тұтынушы сұранысының әсері

Аңдатпа: Мақалада сән нарығының қалыптасуында тұтынушы сұранысының психологиялық және мінез-құлықтық факторлар арқылы ықпал ету механизмі жан-жақты талданады. Зерттеу нәтижелері тұтынушылардың киім таңдау процесін ішкі мотивациялық құрылымдар арқылы жүзеге асыратынын көрсетеді.

Түйін сөздер: сән индустриясы, тұтынушылық классификация, тұтынушылық сұраныс, психологиялық факторлар, эмоция, тренд, бренд, имидж, мәдени ықпал.

Әдетте сән индустриясы адамның психологиясына ықпал ететін қуатты құрал ретінде сипатталады. Сән арқылы тұлғаның өзін-өзі қабылдауы, әлеуметтік статусын көрсетуі және эмоциялық жай-күйін реттеуі мүмкін. Алайда бұл үрдісті тек біржақты қарастыру дұрыс емес. Сән мен психологияның байланысы – өзара ықпалдасатын екі жақты процесс.

Бір жағынан, сән адамның ішкі әлеміне әсер етіп, оның мінез-құлқы мен ойлау жүйесін қалыптастырады. Белгілі бір сәндік бейнелер мен трендтер тұлғаның өзіндік бағасын өзгертіп, сенімділік бере алады немесе керісінше әлеуметтік қысымды күшейтіп, өзін-өзі қабылдау деңгейін төмендетуі мүмкін. Осы тұрғыдан алғанда сән адам психологиясына қолдау көрсететін де, шектеу қоятын да тежегіш бола алады.

Екінші жағынан, адамның психологиясы сән индустриясының дамуын айқындайды. Қоғамдағы эмоциялық көңіл-күй, ұжымдық құндылықтар, әлеуметтік қысым немесе еркіндікке ұмтылыс сәннің мазмұнын, бағыттарын және тіпті оның қарқынын өзгертіп отырады. Адамдардың ішкі сұраныстары сәнді жетілдіретін де, кей жағдайда тежейтін де күш бола алады.

Осы тұрғыдан алғанда, сән мен психология арасындағы байланыс динамикалық сипатқа ие. Сән – адамның психологиялық қажеттіліктеріне жауап беретін құрал ғана емес, сонымен қатар адамның психологиясы сәннің өзін де қалыптастыратын, жетілдіретін және өзгертетін фактор.

Бұл байланыс постпандемиялық кезеңде ерекше мәнге ие болды, жаһандық өзгерістер адамдардың тұтыну психологиясына жаңа талаптар қойып, сән индустриясының даму бағытын қайта айқындады.

Қоғамдық өмірдің шектелуі, оқшаулану тәжірибесі және цифрлық кеңістіктің кеңеюі сән саласындағы өнімді тұтынудың жаңа формаларын қалыптастырды. Виртуалды подиумдар, цифрлық коллекциялар және әлеуметтік

желілердегі сән саласындағы контенті адамның психологиялық қажеттіліктерін қанағаттандырудың баламалы жолына айналды.

Сонымен бірге, пандемиядан кейінгі қоғамда инклюзивтілік пен саналуандылық мәселелері сәннің басты құндылықтарының біріне айналды. Адамдар сән арқылы тек өзінің жеке стилін ғана емес, өздерінің әлеуметтік ұстанымдарын, құндылықтарын және ішкі еркіндікке ұмтылысын білдіретін болды. Бұл үрдіс психология мен сән арасындағы байланысты бұрынғыдан да күшейтті деуге болады. Демек, постпандемиялық кезең сәннің тек сыртқы бейнелер жиынтығы емес, адамның психологиялық және мәдени қажеттіліктерін өтейтін әмбебап құрал екенін көрсетті. Осы өзара байланыстарды талдау сән нарығының қазіргі заманғы тұтынушы сұранысының рөлін терең түсінуге және оның қоғамдағы орнын қайта бағалауға мүмкіндік береді. Тұтынушы психологиясын терең зерттеу арқылы біз сән нарығында өнімді таңдау, образ құру және стильдік шешімдер қабылдау процесіне әсер ететін негізгі факторларды анықтай аламыз.

Қазіргі тұтынушылардың киімге деген көзқарасы өткен кезеңдерге қарағанда айтарлықтай өзгерді: бұрын сәнге жұмсалатын шығындар тұрақты төмендеу тенденциясын көрсеткен болса, бүгінгі күні әр адам өзінің өмір салтын және жеке стилін киім арқылы белсенді түрде білдіруге тырысады.

XX ғасырдың соңына дейін сән индустриясының экономикалық мәні төмендеп, отбасының бюджетіндегі киімге бөлінетін шығындары азайған болатын. Деректерге сүйенсек, 1970–1992 жылдары киімге арналған шығындар отбасылық бюджеттегі 9,6%-дан 6,2%-ға дейін төмендегенін, ал 2000 жылы шамамен 5% деңгейінде тұрақталуы күтілген. Бұл көрсеткіш сол кезеңдердегі сәннің әлеуметтік мәртебесін жоғалтқанын және оның сатып алу шығындарының азайғанын дәлелдейді [1, 167 б.].

Алайда постпандемиялық кезең жаңа құрылымды қалыптастыра алды. Қазіргі тұтынушы дүкенге кірген сәттен бастап өз ойындағы образын құрай отырып, киім үйлесімін, стильдік комбинацияны және әлеуметтік бейнесін алдын ала жоспарлайды. Бұл үрдіс қазіргі заманғы сән нарығында централизация мен персонализация трендтерінің айқын көрінісі болып табылады [1, 83 б.].

Психологиялық тұрғыдан бұл өзгеріс екі негізгі механизммен сипатталады. Біріншісі – эмоциялық сәйкестену, яғни киім арқылы адам өзін сенімді сезінеді және әлеуметтік ортада өзін көрсету құралын табады. Екіншісі – қоғамдық сәйкестену, яғни сыртқы трендтер мен мәдени нормалар тұтынушының киім таңдауы мен стильдік шешімдеріне ықпал етеді [2, 12 б.].

Осылайша, постпандемиялық кезеңде сән мен тұтынушы психологиясы бұрынғыдан да тығыз байланысып, сән индустриясы тек сыртқы бейне құралы емес, адамның ішкі психологиялық және әлеуметтік қажеттіліктерін қанағаттандыратын кешенді жүйеге айналды.

Сонымен қатар, постпандемиялық кезеңде қалыптасқан тұтынушы психологиясы бүгінгі медиа контент пен поп-мәдениеттің сәнге әсерін айқын көрсетеді. Қоғамдағы трендтер мен мәдени әсерлерге негізделген сұраныс артқан сайын сән индустриясы да осы тенденцияларға бейімделеді. Яғни, киім енді тек

қана эстетикалық объект емес, әлеуметтік және мәдени символға айналды [2, 91 б.].

Әлеуметтік платформалар (Instagram, TikTok, Threads, Pinterest) тұтынушыларға өздерінің бейнесін, стильдік таңдауларын және жеке эстетикалық ұстанымдарын көрсетуге, сондай-ақ мәдени сигналдарды қабылдауға мүмкіндік береді.

Ескеретін жағдай, қазіргі ғаламдық кинематография өндірісі өте үлкен көлемде дамыған. Мысалы, 2023 жылы бүкіл әлем бойынша 9 511 толықметражды фильм шығарылған, бұл – 2020 жылғы 5 656-ға қарағанда айтарлықтай көп. Бұл көпшілікке көрінетін, көрерменге жететін фильмдер саны ғана; ал одан бөлек қосымша сериалдар, қысқа метражды фильмдер, онлайн-видео, жекелеген арт-хаус туындылар да бар [3].

Алайда, мұндай көлемдегі продакшннің бәрі де көрермен назарына бірдей өтпейді – тек олардың ішінде санаулылары ғана трендке айналатын контент түрінде көпшілікке әсер етеді. Яғни, жыл сайын мыңдаған фильм мен сериал түсірілсе де, олардың тек аз бөлігі ғана мәдени трендтерді қалыптастырады және адамдардың стильдік таңдауларына жанасады.

Өйткені постпандемиялық дәуірде халық көп уақытын интернет пен әлеуметтік желілерде өткізе бастады: изоляция, шектеулер, әлеуметтік қарым-қатынастың виртуалды форматқа өтуі адамдардың көңіл күйі мен сәнге көзқарасын өзгертті. Мысалы «*Wednesday*» (Netflix) сияқты сериалдардың танымалдылығы нәтижесінде готика, альтернатив стилдеріне қызығушылық артты. Сериалдардағы кейіпкерлер мен олардың киім стилі көрерменге эмоционалдық, идеологиялық бейнені ұсынды, ал қоғам бұл бейнелерді өз киім таңдауына көшіруге ұмтылды. Бұл – психологиялық сәйкестену мен поп-мәдениеттің сыртқы стильге әсерінің нақты көрінісі.

Сол сияқты «*Stranger Things*» (Netflix) сериалына қатысты коллаборациялар нақты нарықтық үрдістерді тудырды. 2025 жылғы 26 қарашада 5-сезонның стилі бойынша «*Pull&Bear*» күз-қыс коллекциясын ұсынса, «*H&M*» 4-сезонға негізделген өнімдер шығарды; ал 3-сезонға арналған коллаборация «*Levi's*», «*Nike*» және «*Converse*» брендтерімен толықтырылған болатын. Бұл мысалдар көрсеткендей, мәдени контент пен трендтер тұтынушының нақты сатып алу әрекетіне ықпал етеді, яғни психологиялық факторлар мен нарықтық динамика арасындағы өзара байланыс айқын көрінеді [4, 5 б.].

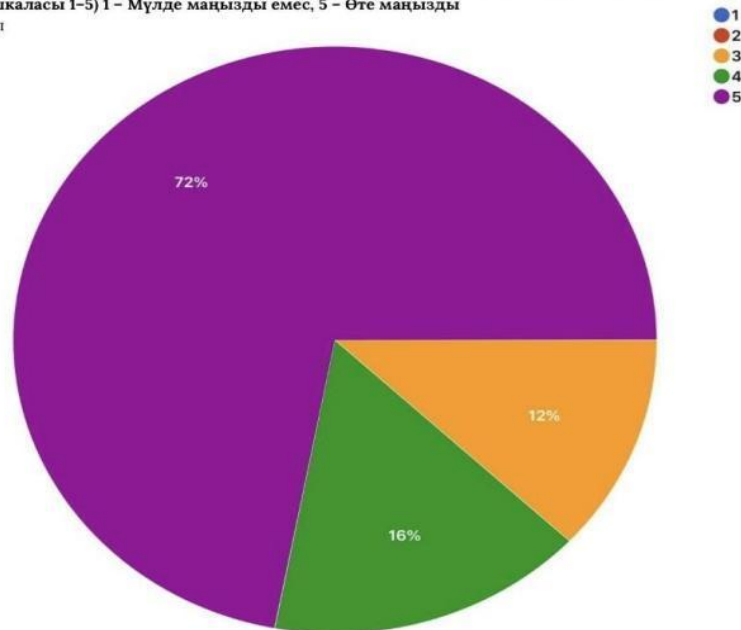
Зерттеу шеңберінде Қазақстандық тұтынушылардың сән саласындағы нарыққа деген көзқарасын анықтау қажеттілігі туындады, сол себепті біз 50 адамның қатысуымен сауалнама жүргіздік.

Нәтижесінде, сауалнама қатысушыларының 80%-ы әйел қауымы болып, олардың жас шамалары 16-35 жас аралығын құрады және ең қызығы респонденттердің 72%-ы киім таңдағанда басты назар аударатын факторы – «сән арқылы өзін-өзі көрсету маңыздылығы» екенін атап өтті.

5 балдық шкала нәтижелері бойынша респонденттердің 72%-ы дүкенге бармас бұрын өз бейнесін алдын ала ойластыруды аса маңызды деп есептейді. Тағы 16% бұл факторды 4 баллмен бағалап, оның маңызын жоғары деңгейде мойындаса, 12%-ы ғана орташа мән берген. Жалпы алғанда, деректер қазіргі

тұтынушылар үшін сыртқы бейнені алдын ала жоспарлау сатып алу мінез-құлқының маңызды компоненті екенін көрсетеді. (1 сур.).

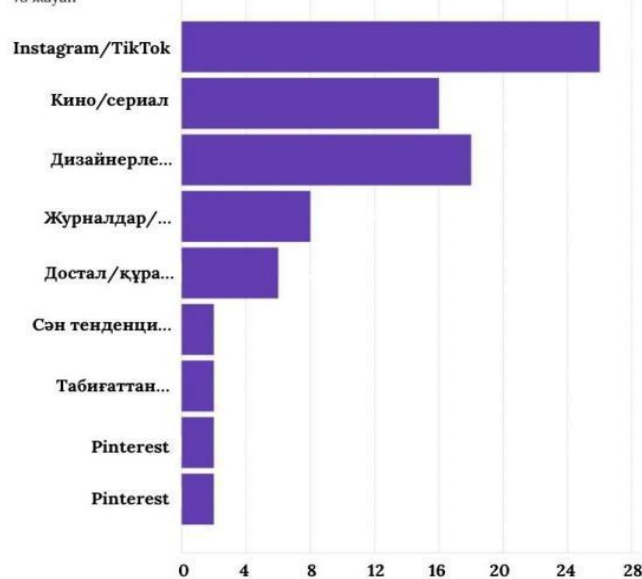
4. Дүкенге барған кезде алдын ала образ дайындап бару сіз үшін қаншалықты маңызды?
(Likert шкаласы 1-5) 1 – Мүлде маңызды емес, 5 – Өте маңызды
50 жауап



1 сурет. № 4 сұрақ диаграммасы

Көп таңдаулы сұрақ нәтижесінде 26 респондент Instagram мен TikTok-ты негізгі шабыт көзі деп көрсетсе, 18 адам дизайнерлер мен сән үйлерін таңдады. Сонымен қатар, 16 қатысушы кино мен сериалдардан идея алатынын айтқан болатын. 8 респондент fashion-журналдар мен инфлюенсерлердің образдарын ұнататынын білдірді. Ал 6 адам достар мен құраушы ортасының кеңесіне жүгінетінін көрсетті. Әрқайсысы 2 жауаптан сән тенденциялары мен табиғаттан шабыт алатынын айтса, 4 респондент образ қалыптастыруда Pinterest платформасын қолданатынын атап өтті. (2 сур.)

6. Сіз көбінесе образ құрау үшін қайдан шабыт аласыз? (көп жауап таңдауға болады)
78 жауап



2 сурет. № 6 сұрақ диаграммасы

Жалпы нәтижелер көрсеткендей, респонденттер үшін киім таңдауда бренд немесе стильден гөрі, киімді киген кезде өздерін қалай сезінетіндері әлдеқайда маңызды фактор болып табылады.

Сонымен қатар, «егер дүкенде қалаған киімді таба алмасаңыз, онлайн тапсырыс бересіз бе?» деген сұраққа жауаптар екіге бөлінді: қатысушылардың 52%-ы онлайн сатып алуға дайын екенін айтса, 48%-ы керісінше, киімді міндетті түрде қолмен ұстап көріп, өлшеп барып қана шешім қабылдайтынын жеткізді.

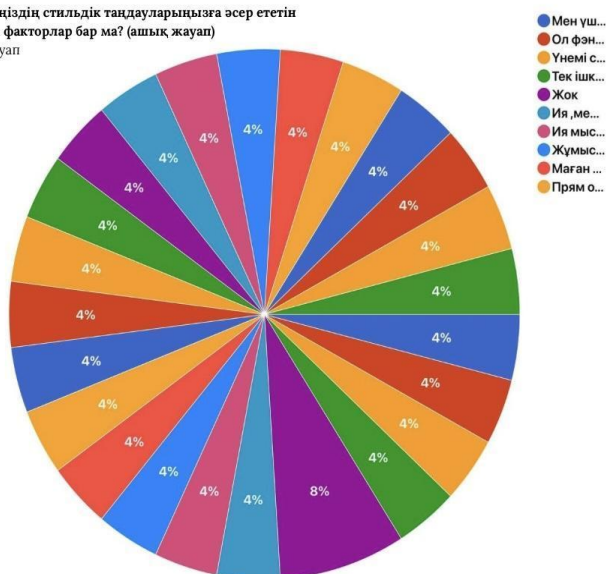
Бұл дегеніміз, қазіргі тұтынушылар арасында онлайн және офлайн саудаға қатысты көзқарас әлі де тең деңгейде қалыптасып отырғанын, сондай-ақ сатып алу тәжірибесінде сезімдік және практикалық факторлар шешуші рөл атқаратынын көрсетеді.

Диаграммалар нәтижесіне сәйкес, ашық сұраққа респонденттер көбінесе киім таңдауға әсер ететін фактор ретінде көңіл күй мен ішкі сезімін, түйсігін атап көрсетті.

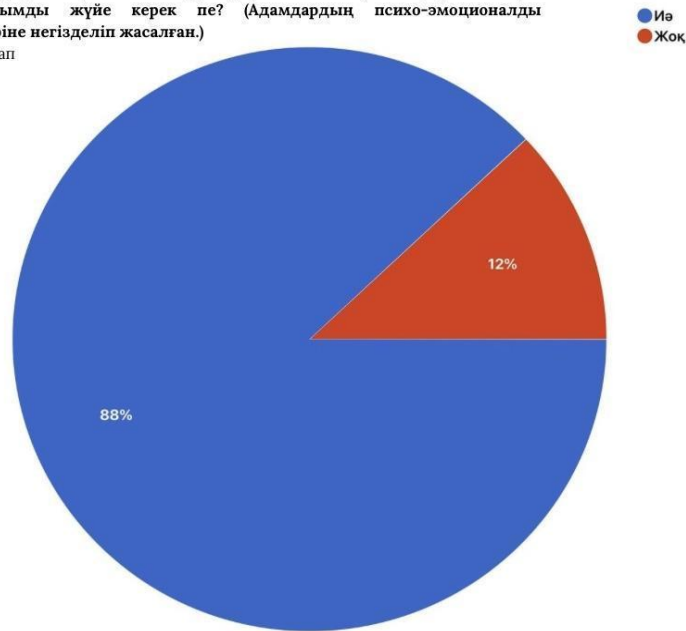
Сонымен қатар, «сән нарығында психо-эмоционалды типке негізделген нақты құрылымды жүйе қажет пе?» деген ең маңызды сұраққа жауаптары 88%-ға жетіп, яғни 44 қатысушы иә деп жауап берді.

Бұл көрсеткіш қазіргі тұтынушылардың сәнді таңдауда жеке эмоция мен психологиялық ерекшеліктерді ескеретінін және нарыққа бағытталған жүйелі тәсілге деген қызығушылықтың жоғары екенін дәлелдейді (сур.3,4)

9. Өзіңіздің стильдік таңдауларыңызға әсер ететін басқа факторлар бар ма? (ашық жауап)
50 жауап



10. Сіздің ойыңызша киім дүкендері мен сән орталықтарына нақты құрылымды жүйе керек пе? (Адамдардың психо-эмоционалды типтеріне негізделіп жасалған.)
50 жауап



3, 4 суреттер. № 9 және № 10 сұрақ бойынша сауалнама диаграммасы

Сауалнама нәтижелері негізінде тұтынушылардың психотиптерін ескере отырып, сән нарығын құрылымды және жүйелі түрде жіктеу үшін *авторлық классификация* кесте нұсқасында ұсынылады. (Кесте 1.)

Кесте 1. Сән саласындағы заманауи тұтынушылардың психотиптері бойынша жіктеу классификациясы

№	Сегмент (Тұтынушы типi)	Стильдер	Эмоциялар	Факторлар	Локациялар
1.	Креативті-экспрессивті тұтынушылар	Авангард; Эклектика Арт-фэшн; Деконструктивизм; Максимализм; Fusion; Fast Fashion	Эйфория, шабыт, эмоционалды толқу, өзіндік ерекшелік	Әлеуметтік медиа визуалды стимулдар, трендке жылдам бейімделу	Масс - маркет, хэндмейд, дизайнерлік шоурумдар, секонд хэнд
2.	Инновациялық-эксперименталды тұтынушылар	Киберпанк; Футуризм; Техно-минимализм; Биоматериалдық; Диджитал-фэшн;	Интеллекті ынта, зерттеушілік, қызығушылық	Технологиялық инновациялар, нано-маталар, эргономикалық дизайн, smart textiles (Levi's x Google Jacquard)	Онлайн платформалар, дизайнерлік шоурумдар, технологиялық бутик

3.	Премиум-статустық тұтынушылар	Люкс-классика; Бизнес-элегант; Арт-Деко; Haute Couture; Quiet Luxury; Office Siren	Сенімділік, престиж сезім, мәртебелік қанағат, эксклюзивтілік	Экономикалық өсу, әлеуметтік мәртебеге сұраныс, брендтік капитал, эксклюзивтілікті бағалау	Бренд butikтері, дизайнерлік шоурумда
4.	Дәстүрлі-консервативті тұтынушылар	Этно; Преппи; Неофольк; Классикалық стиль; Дәстүрлі ұлттық стиль	Қауіпсіздік, тұрақтылық, тыныштық, жайлылық	Мәдени код, мұра, әлеуметтік нормалар, дәстүр, тарихи стиль, әдет-ғұрыптар	Классикалық butikтер, офлайн премиум
5.	Этикалық санадағы тұтынушылар	Этикалық сән, Эко-фэшн; Сафари Upcycling; Минимализм; Рустик; Бохо; Хиппи Sustainable; Slow fashion	Гармония, экологиялық жауапкершілік сезімі, саналы тұтыну	Экологиялық стандарттар, этикалық нормалар, саналы тұтыну жауапкершілігі	Хэндмейд, экостильді платформалар, секонд хэнд
6.	Активті-сауықтыру бағытындағы тұтынушылар	Athleisure; Спорт шик; Милитари; Спорт-техникалық; Лагом; Performance-wear; Functional fitness.	Энергия, сергектік, мотивация, жігер, белсенділік қуанышы	Физикалық белсенділік қажеттілігі, функционалды талаптар, lifestyle фитнес трендтері	Масс - маркет, спорттық бөлімдер, онлайн спорт ритейлі, спорт шоурумдары
7.	Инклюзивті-әлеуметтік интеграцияланған тұтынушылар	Панк; Готика; Эмо Гранж; Adaptive fashion; Universal design; Genderless fashion; Body-positive;	Өзгешелік, топқа тиесілілік сезімі, әлеуметтік қысым	Субкультуралық идентичность, протест, әлеуметтік интеграция, топтық нормалар	Субкультура платформалар, андеграунд шоурумдар, streetwear butik
8.	Ретроспективті-ностальгиялық тұтынушылар	Vintage; Retro revival; 80s power dressing; 90s casual; Western; Old-money; Шебби шик; Y2K	Сағыныш, эмоционалды қанағат, өткенмен эмоционалды байланыс	Ностальгия, мәдени кодтар, тарихтың трендтер ретінде қайта жаңғыруы	Винтаж butik, ресайклинг шоурум, секонд хэнд

9	Концептуалды-символикалық тұтынушылар	Концептуалды арт; Театралды стиль; Мифо-эстетика	Өзіндік позиция, философиялық қанағат, идеялық ынта	Философиялық концепт, идеяны көрсету қажеттілігі, арт-кодтар	Дизайнерлік шоурум, арт-галерея; концептуалды көрмелер
10	Функционалды-утилитарлық тұтынушылар	Дерби; Оверсайз Кантри; Workwear Casual, Минимализм	Практикалық қанағат, эмоционалды қауіпсіздік	Функционалды қажеттілік, сапа=баға, рационалды таңдау, өмір талаптары	Масс - маркет, онлайн store, outdoor шоурум

Ұсынылған тұтынушылық классификация сән нарығын жүйелендіруге және трендтердің алдын алуға бағытталған бірнеше маңызды механизмдерді көрсетеді. Қазіргі нарықта дәстүрлі сегментация – жыныс, жас немесе табыс деңгейіне негізделгені – бұрынғыдай бірдей тиімді емес. Көптеген тұтынушылар психологиялық мотивтер, эмоциялық қажеттіліктер және жеке стильдік ұстанымдары бойынша әрекет етеді, бұл жаңа классификацияның өзектілігін арттырады.

Саналы тұтыну феномені импульсивті сатып алуларды азайтып, нарықтағы трендтердің тұрақтылығын қамтамасыз етеді. Жүйеленген нарық құрылымы тұтынушыларға нақты бағыт береді: олар қайдан және қандай стильде киім сатып алуға болатынын түсінеді. Мерчендайзинг пен стилисттердің жұмысы классификация негізінде оңтайландырылады, дүкен кеңістігі мен ассортимент сегменттік сұранысқа сәйкес жобаланады.

Маңыз аударатын жағдай дәстүрлі «идеал» манекендер көбіне шынайы дене пропорцияларымен сәйкес келмейді, бұл тұтынушының өнімді қабылдауына теріс әсер етеді. Манекендерді әр сегменттің нақты дене типіне бейімдеу визуалды ұсынысты дәлелді әрі психологиялық жағынан ыңғайлы етеді.

Қорытындылай келе, тұтынушылық классификацияны енгізу сән нарығын жүйелендіруге, саналы тұтынуды арттыруға, мерчендайзинг тиімділігін жақсартуға және нарықтық стратегияларды жоспарлауға мүмкіндік береді.

Әдебиеттер тізімі

1. Hancock D., Rousseau C., Slee J., Wunsch-Vincent S. Global Film Production Hits Historic High, Surpassing Pre-Pandemic Levels. – 30 April 2025. – [Electronic resource] // World Intellectual Property Organization (WIPO). – Access mode: <https://www.wipo.int/en/web/global-innovation-index/w/blogs/2025/global-film-production>
2. Stranger Things & H&M. – 2022. – [Electronic resource] // H&M. – Access mode: <https://www.hm.com/kz/3046-stranger-things-x-hm/>

3. Stranger Things & Pull&Bear. – 2025. – [Electronic resource] // Pull&Bear. – Access mode: <https://www.pullandbear.com/kz/для-для-женщин/одежда/stranger-things-n7430>

4. Гофман А. Б. Мода и люди: новая теория моды и модного поведения. – Москва : Наука, 1994. – С. 45–48 (162 с.).

5. Липовецкий Ж. Империя эфемерного: мода и её судьба в современном обществе. – Москва : Новое литературное обозрение, 2012. – С. 83, 167 (338 с.).

Жунусов Серик Казыркенович

Докторант 2 года ОП «Искусствоведение»

Казахская национальная академия хореографии

Казахстан, Астана

zhunussov-serik@mail.ru

Креативное партнёрство: опыт взаимодействия Казахской национальной академии хореографии и студий LA Dance Complex

Аннотация: Статья посвящена анализу модели сотрудничества между Казахской национальной академией хореографии и студиями LA Dance Complex, представляющей собой пример интеграции государственного и частного секторов в сфере дополнительного хореографического образования. На основе наблюдений, экспертных визитов, анализа учебных программ и участия в круглом столе рассматриваются ключевые педагогические, социальные и организационные аспекты взаимодействия. Особое внимание уделено вопросам формирования эмоционально безопасной образовательной среды, развитию профессиональных компетенций педагогов, роли подушевого финансирования в расширении доступности творческих занятий и необходимости методического сопровождения частных студий. Исследование демонстрирует, что хореографическое образование выступает эффективным инструментом социализации, эмоционального развития и профилактики неблагоприятных форм поведения среди детей. Представленные результаты подчёркивают значимость сетевого партнёрства в обеспечении качества дополнительного образования и предлагают направления для совершенствования педагогических практик.

Ключевые слова: хореографическое образование, дополнительное образование, креативное партнёрство, педагогическая среда, эмоциональная поддержка, подушевое финансирование, LA Dance Complex, профессиональное сообщество.

В современном мире, где социальные условия быстро меняются, а дети и подростки сталкиваются с возрастающими эмоциональными нагрузками, вопросы воспитания и развития приобретают особую актуальность. Цифровизация, новые формы коммуникации и увеличение числа детей, испытывающих трудности в социализации, делают дополнительное образование

важным инструментом формирования личности. Среди множества направлений особенно выделяется хореография, которая сочетает физическое развитие, эмоциональное воспитание, эстетическое образование и навыки социального взаимодействия. Можно сказать, что занятия танцем помогают ребёнку учиться саморегуляции, дисциплине, уверенности в себе и умению работать в коллективе. Как отмечал Л. С. Выготский, развитие ребёнка происходит через вовлечение в культурные практики и освоение социального опыта [1].

В Казахстане в последние годы активно развиваются частные творческие студии, и среди них особенно заметна LA Dance Complex – школа современного танца, которая успела зарекомендовать себя как центр профессионального и творческого развития. В сотрудничестве с Казахской национальной академией хореографии студия реализовала проект, направленный на повышение качества преподавания, обмен методиками, формирование профессионального сообщества и поддержку государственной программы подушевого финансирования кружков. Это исследование сосредоточено на анализе педагогических, социальных и организационных аспектов взаимодействия академии со студией.

Актуальность темы очевидна. Всё больше детей сталкивается с трудностями в эмоциональной и социальной сферах, и исследования подтверждают, что отсутствие структурированной, значимой деятельности ведёт к росту тревожности, снижению самоконтроля и повышает риск вовлечения подростков в деструктивные цифровые группы [2].

В то же время внедрение механизма подушевого финансирования дало огромные возможности, дети получают доступ к кружкам бесплатно. Это расширяет образовательные горизонты, но одновременно создаёт новые задачи – педагогам необходимо повышать квалификацию, укреплять методическую базу и формировать стандарты для системы хореографического образования.

Также важно отметить, что взаимодействие государственных учреждений и частных студий в Казахстане пока недостаточно изучено в научной среде. Но международный опыт показывает, что успешное развитие дополнительного образования возможно лишь при устойчивых сетевых партнёрствах между образовательными и культурными организациями [3].

Методологически исследование строилось на трёх уровнях. Первый – теоретико-аналитический, включавший изучение трудов Л. С. Выготского [1], Б. М. Теплова [4], Е. В. Бондаревской [5] и других авторов, исследующих влияние искусства на развитие ребёнка. Второй – практико-аналитический: посещение открытых занятий LA Dance Complex, наблюдение за детьми, анализ учебных программ и оценка компетенций педагогов, а также экспертные обсуждения с руководителями. Третий – эмпирический: участие в круглом столе, проведение мастер-классов, встречи с педагогами, сбор отзывов родителей и преподавателей и анализ результатов студии в системе подушевого финансирования. Совмещение этих подходов дало возможность увидеть хореографическое образование как сложный, многослойный педагогический и социальный феномен.

Педагогическая среда LA Dance Complex создаёт уникальное пространство, где обучение танцу переплетается с эмоциональной поддержкой, развитием художественного вкуса и постоянным взаимодействием с современными медийными практиками. В отличие от традиционных школ, ориентированных на техническую сторону подготовки, студия формирует целостную образовательную модель, включающую воспитательные, эстетические и социальные элементы. Такой комплексный подход позволяет детям не только овладевать танцевальными навыками, но и учиться работать в коллективе, выражать эмоции и постепенно понимать свою роль в творческом процессе. Исследования подтверждают, что безопасная эмоциональная среда играет ключевую роль в развитии ребёнка [6, с.130].

Особое значение уделяется работе педагога. Преподаватели студии применяют широкий спектр методов: разминку, координационные упражнения, работу над пластикой, музыкально-ритмические задания и импровизацию. Такой подход отражает личностно-ориентированную педагогику, где ученик воспринимается как самостоятельная личность, требующая внимания и поддержки [5, с. 30]. Уроки выстроены логично: нагрузка распределена постепенно, учитываются физические возможности детей, создаются ситуации, способствующие уверенности.

Наблюдения исследовательской группы выявили несколько особенностей педагогической атмосферы студии. На первом месте стоит эмоциональная поддержка: дети получают помощь при страхе сцены, волнении перед выступлениями и конкуренции. Важным аспектом является формирование трудолюбия и самодисциплины у детей. Дети, которые занимаются регулярно, отмечают что занятия помогают развивать концентрацию и преодолевать трудности. Как отмечает автор Болат Л. «в процессе занятий ребенок учится ответственности, самодисциплине, настойчивости и целеустремленности. Эти качества необходимы для успешной жизни в будущем» [5, с.131]. Также студия обеспечивает высокий уровень физической и эмоциональной безопасности, что снижает вероятность конфликтов и минимизирует риски буллинга. Нельзя не отметить, что совмещение классической и современной хореографии расширяет художественный кругозор и формирует гибкость мышления. Эксперты отмечают высокий уровень организации занятий, но подчёркивают необходимость укрепления классической базы и повышения компетенций педагогов в возрастной педагогике [7].

В рамках «креативного партнерства» ключевым событием стал круглый стол 15 апреля 2024 года в Академии, который дал старт системному диалогу между частными студиями и государственными образовательными структурами. Обсуждались трудности современных хореографических школ и возможные пути их решения. В центре внимания было развитие частного сектора дополнительного образования, который активно растёт, но сталкивается с разным уровнем подготовки педагогов. Также рассматривалась специфика занятий в рамках подушевого финансирования, она позволяет расширить доступ к кружкам, но одновременно создаёт нагрузку на педагогов и выявляет нехватку специалистов [8]. И что не маловажно, в результате участники пришли к общей

позиции: необходимо регулярное обмен опытом, формирование профессионального сообщества и создание единого методического пространства.

Все это вылилось в «экспертный визит» 11 декабря 2024 года позволил тщательно проанализировать педагогическую работу студии в реальных условиях. Наблюдались занятия по классическому и современному танцу, а также подготовительные курсы. Присутствие на уроках дало возможность увидеть организацию занятий «изнутри»: последовательность упражнений, пояснения педагога, распределение нагрузки и эмоциональную вовлеченность учеников. Особое внимание уделялось эмоциональному состоянию детей: педагог снижал нагрузку при усталости, поддерживал учеников и помогал справляться с волнением. Эксперты отметили зоны для улучшения: усиление работы над осанкой у младших групп, расширение знаний о возрастной физиологии и формирование единой системы профессиональной терминологии. Эти наблюдения легли в основу рекомендаций по повышению качества обучения [8].

Анализ наблюдений и отчетов педагогов показал, что занятия хореографией обладают большим социальным потенциалом. Они формируют эмоциональный интеллект, навыки саморегуляции и устойчивую коммуникацию. Регулярные занятия помогают снижать тревожность, укреплять чувство принадлежности к группе и создавать пространство психологической стабильности. Во время занятий дети учатся договариваться, делиться ролями и поддерживать друг друга на сцене. LA Dance Complex демонстрирует, что качественно организованное хореографическое образование выполняет профилактическую функцию: снижает агрессию, уменьшает риски социальной изоляции и формирует здоровые модели поведения.

Весь этот процесс получил большой импульс благодаря программе подушевого финансирования позволила тысячам детей посещать творческие кружки. Она создаёт равные условия для всех, независимо от того, в какой семье они живут «внедрение и реализации программы подушевого финансирования творческих кружков и спортивных секций в Казахстане пользуется огромным спросом у детей и родителей» [5, с.130]. Стоит заметить, что для студий, включая LA Dance Complex, она стала стимулом роста: увеличилось число учеников, расширился спектр направлений, появились новые рабочие места. Вместе с тем программа выявила трудности: главный вызов – дефицит квалифицированных педагогов. Быстрый рост спроса вынудил студии привлекать специалистов разного уровня, что создаёт неоднородность качества обучения. Дополнительно возникает потребность в обновлении программ и внедрении единых стандартов контроля качества. В этом контексте роль Академии хореографии становится ключевой: она обеспечивает повышение квалификации педагогов, разрабатывает стандарты и поддерживает практику студий, помогая стабилизировать сектор дополнительного образования и повышать его качество.

Проведённое исследование показывает, что сотрудничество между студией LA Dance Complex и Казахской национальной академией хореографии стало убедительным примером того, как может быть выстроено современное образовательное пространство, в котором творческая практика выступает не

просто видом занятия, а действенным инструментом социализации, личностного роста и укрепления эмоционального благополучия детей. Наблюдения и собранные данные подтверждают: хореографическое образование имеет потенциал, выходящий далеко за рамки освоения техники движения. Оно способствует развитию мягких навыков, формирует эмоциональную устойчивость, укрепляет социальные связи и создаёт безопасную, поддерживающую среду для становления личности.

Сегодня, когда социальные условия меняются стремительно, а цифровая среда предъявляет к детям новые требования, особенно важными оказываются виды деятельности, сочетающие структуру, регулярность и выразительные формы самовыражения. Хореография, объединяющая движение, музыку и коллективное взаимодействие, как раз и становится таким ресурсом. Она помогает ребёнку научиться контролировать свои эмоции, выражать чувства, находить общий язык со сверстниками и формировать навыки самодисциплины. Полученные результаты свидетельствуют о значимости расширения подобных практик и о необходимости укрепления сотрудничества между государственными учреждениями и частными творческими студиями.

Особого внимания заслуживает вопрос подушевого финансирования, которое, несмотря на существующие сложности, открыло уникальные возможности для массового доступа детей к творческому образованию. Однако успешность этой программы напрямую зависит от уровня профессиональной подготовки педагогов, развития методических подходов и внедрения единых стандартов в сфере дополнительного образования. В этой работе Академия хореографии занимает ключевую позицию, выполняя функции экспертного, методического и координаторского центра.

Таким образом, совместный проект LA Dance Complex и Академии показал, что формирование партнёрских связей и развитие сетевых моделей взаимодействия – это условие совершенствования системы дополнительного образования в Казахстане. Почему это важно? Потому что послужит хорошим примером взрастить «правильное поколение». Результаты исследования могут служить основой для разработки образовательных программ, методических инструментов, моделей педагогического сопровождения, а также использоваться при формировании государственной политики в области творческого и художественного воспитания детей.

Список литературы

1. Выготский Л.С. Психология развития человека. – М.: Изд-во Смысл; Изд-во Эксмо, 2005. – 1136 с.
2. Асмолов А.Г. Психология личности: культурно-историческое понимание развития человека. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Смысл; ИЦ «Академия», 2007.
3. Абдильдаева Н.А. Социальное партнерство – новый шаг в развитии профессионального образования в условиях рыночных отношений. // Профессионал Казакстана. – 2005. – №9(28). – С.44-45.

4. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. Учебное пособие. – М: Лань, Планета музыки, 2020. – 448 с.

5. Бондаревская Е.В. Ценностные основания личностно ориентированного воспитания // Педагогика. – 1995. – №4. – С.29-36.

6. Болат Л. Роль доступного дополнительного образования в области культуры и спорта в развитии детей / Ғылым апталығы-2024 аясында өткен «Ұлы даланың ұлы тұлғалары» Халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының баяндамалар жинағы. – Астана: Қазақ ұлттық хореография академиясы, 2024. – С.128-133.

7. Jumasseitova G. Ballet reading of the novel in the play «Manon» by Kenneth Macmillan / Proceedings of the 8th International Scientific Conference «Modern Scientific Method» (November 14-15, 2024). – Vienna, Austria, 2024. – 283-285 pp.

8. Jumasseitova G. Creative searches Bakhtiyar Adamzhan / XIII International Scientific and Practical Conference «Theoretical and practical perspectives of modern science», December 03-04. – 2024. – Stockholm. Sweden. – 4-8 pp.

Искендирова Молина Аликқызы

Преподаватель специальных дисциплин

КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных

артистов братьев Абдуллиных» УО ВКО

Казахстан, Усть-Каменогорск

Развитие эмоциональной отзывчивости студентов через образы казахской народной музыки

Аннотация: В статье рассматриваются педагогические основы развития эмоциональной отзывчивости студентов музыкальных училищ через изучение казахской народной музыки в классе фортепиано. Обосновывается этнопедагогический подход как фактор духовно-нравственного воспитания и художественного становления личности музыканта. Представлена методическая система и приёмы педагогической работы, а также критерии оценки эмоционального развития учащихся.

Ключевые слова: эмоциональная отзывчивость, казахская народная музыка, этнопедагогика, музыкальное воспитание, исполнительская культура, фортепиано.

Современное музыкальное образование в Казахстане направлено не только на развитие профессиональных навыков, но и на формирование духовно богатой, эмоционально восприимчивой личности. Эмоциональная отзывчивость является важнейшей составляющей музыкального мышления, определяющей глубину художественного восприятия и выразительность исполнения.

Выбор темы обусловлен необходимостью включения национальных музыкальных традиций в процесс обучения игре на фортепиано как средства воспитания эмоционально-ценностного отношения к музыке. Казахская

народная музыка, обладая яркой ладоинтонационной выразительностью, мелодической поэтичностью и символикой, оказывает мощное воздействие на эмоциональную сферу учащихся [5, с. 42].

Проблема эмоционального восприятия музыки тесно связана с психологическими механизмами музыкального мышления. Как отмечает Б. В. Асафьев, музыкальное переживание – это «активное, действенное отражение мира в звуковых образах» [2, с. 58]. Эмоции не являются пассивной реакцией слушателя, а выступают формой внутреннего соучастия в художественном действии.

В музыкальном обучении развитие эмоциональной отзывчивости предполагает формирование способности осознанно воспринимать и выражать эмоциональные состояния через интонацию, динамику, темп и фразировку. Это требует тесной связи между теоретическим анализом и практическим исполнением [1, с. 114].

Казахская народная музыка является неисчерпаемым источником художественных впечатлений. Её ладоинтонационная система основана на богатстве пентатонических структур, свободных ритмов и пластичных мелодических оборотов, что создаёт благоприятные условия для развития слухового воображения и эмоционального восприятия [4, с. 36].

стороны народной жизни: лирические образы («Япурай»), героические («Сары-Арка»), обрядовые («Айгөлек») и философские размышления («Балбырауын»). Каждая из них несёт глубокую эмоциональную окраску и может служить эффективным материалом для воспитания чувства, интонационной выразительности и художественного мышления [9, с. 59].

Этнопедагогика рассматривает народное искусство как средство духовного и нравственного воспитания. В музыкальном обучении этот подход способствует гармоничному сочетанию национальных и универсальных художественных ценностей. Он формирует у студентов чувство культурной идентичности, уважение к традициям своего народа и понимание общечеловеческих смыслов искусства [7, с. 74].

Включение казахской народной музыки в учебный процесс позволяет соединить интонационный строй родного языка и эмоциональную выразительность с профессиональными приёмами классического фортепианного исполнительства. Это создаёт условия для развития внутренней эмоциональной активности, интонационной гибкости и глубины художественной интерпретации.

Формирование эмоциональной отзывчивости в классе фортепиано осуществляется поэтапно:

1. Этап первичного восприятия – эмоциональное вживание в образ произведения через слушание, обсуждение и сопоставление интонаций.
2. Этап аналитического осмысления – анализ ладовой структуры, ритмического рисунка, динамических контрастов.
3. Этап интерпретации – создание индивидуального художественного образа, осознанное использование выразительных средств.

4. Этап сценического воплощения – формирование сценического опыта и эмоциональной открытости при исполнении перед публикой [6, с. 91].

К основным педагогическим приёмам относятся:

- эмоциональное комментирование музыки;
- сравнительный анализ народных и академических интонаций;
- творческие задания (импровизации, описание образов, инсценировки);
- индивидуальные и групповые обсуждения исполнений.

Эмоциональное состояние исполнителя определяет характер музыкальной интерпретации. Оно влияет на выбор темпа, динамики, педализации, агогики и фразировки. Как отмечает С. Е. Фейнберг, «тональность звука рождается не из механики, а из внутреннего состояния музыканта» [8, с. 47].

Работа над звуком – это не только технический процесс, но и способ воплощения чувственного содержания музыки. Через управление звуковой окраской студент учится выражать различные эмоциональные состояния – нежность, тревогу, радость, гордость.

Развитие эмоциональной отзывчивости студентов через образы казахской народной музыки способствует не только совершенствованию исполнительских навыков, но и формированию глубокого эмоционального и духовного опыта личности.

Оценка уровня эмоциональной отзывчивости студентов является важной частью педагогического процесса. Она позволяет преподавателю определить степень сформированности эмоционально-художественных качеств личности, выявить динамику развития и скорректировать методы обучения. В рамках работы по развитию эмоциональной отзывчивости можно выделить следующие основные критерии оценки:

1. Эмоционально-перцептивный критерий – характеризует способность студента воспринимать и эмоционально реагировать на музыку.

2. Исполнительско-выразительный критерий – отражает степень воплощения эмоционального содержания в исполнительстве.

3. Творчески-интерпретационный критерий – показывает способность к самостоятельной интерпретации и эмоциональному самовыражению.

4. Коммуникативно-эмпатийный критерий – оценивает готовность к эмоциональному взаимодействию со слушателем и коллективом.

5. Рефлексивный критерий – отражает способность осознавать собственные эмоциональные состояния в процессе исполнения.

Таким образом, система критериев охватывает как внутренние (чувственное восприятие, эмоциональная глубина), так и внешние (выразительность, сценическая коммуникация) проявления эмоциональной отзывчивости, что делает диагностику целостной и объективной.

Казахская музыкальная традиция, пронизанная поэтичностью и символикой, раскрывает перед студентами богатство интонационной культуры, помогает осознать связь между национальной идентичностью и универсальными художественными ценностями.

Список литературы

1. Абдуллин Э. Б. Общее музыкальное образование: теоретические основы и практика. – М.: Академия, 2010. – 256 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 379 с.
- Аубакирова Ж. К. Пианизм и национальные традиции. – Алматы: Дәуір, 2015. – 212 с.
3. Брусиловский Е. Г. Казахские народные мелодии и их художественная интерпретация. – Алматы: Өнер, 1998. – 140 с.
4. Жубанова Г. А. Проблемы национального стиля в казахской музыке. – Алматы: Наука, 1981. – 184 с.
5. Киясова Г. С. Исполнительская выразительность в классе фортепиано. – Алматы: Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой, 2018. – 130 с.
6. Тлеубергенова С. Р. Этнокультурные традиции и музыкальное образование. – Алматы: КазНАИ, 2019. – 165 с.
7. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1969. – 210 с.
8. Халиков Е. Б. Народная музыка Казахстана: учебное пособие. – Алматы: Қазақ университеті, 2012. – 190 с.

Нурымбетова Жамила Игиликовна

ҚР Мәдениет қайраткері, ҚР Білім беру ісінің құрметті қызметкері

пед.ғыл.магистрі

Қожа Ахмет Ясауи атындағы Халықаралық қазақ-түрік университеті

Қазақстан, Түркістан

Zhamila-7@yandex.ru

Білімгерлерге мәдени құндылық бағдарын қалыптастырудың жолдары

Аңдатпа: Бұл мақалада бүгінгі күні ерекше маңызға ие болып отырған жастардың құндылықтары мен олардың құндылықтық бағытын қалыптастыру мәселесі қарастырылады. Жұмыста қазіргі заман жастарының қандай құндылықтарды басым қоятыны және олардың өмірлік ұстанымдары талданады. Сондай-ақ педагогтің оқушыларда құндылықтық бағдар қалыптастыру барысында ұстануы тиіс негізгі қағидалары ашып көрсетіледі. Зерттеуде жеке тұлғаның құндылықтар жүйесін ғылыми тұрғыдан қарастырудың өзектілігі айқындалады. Құндылық, құндылықтық бағдарлар жүйесі секілді негізгі ұғымдарға түсінік берілген. Сонымен қатар мақалада отбасының ықпалынан туындайтын жастардың құндылықтық бағдарларының қалыптасу ерекшеліктері сипатталады.

Түйін сөздер: құндылық; құндылықтық бағдар; білім беру; адамгершілікке тәрбиелеу; рухани тәрбие; жоғары сынып оқушылары; қазіргі жастар; тұлға; әлеуметтену; дүниетаным; отбасы.

Қазіргі әлемдік өркениетте экономикалық жағдайларға сәйкес білімдік және тәрбиелік мақсаттарды стандарттау, білім берудің бағыты тұлғаның құндылығын жалпы дамыту және жеке жағдайда құндылық бағдарын дамыту қажеттілігі орын алып отыр.

Қазақстан Республикасында білім беруді дамытудың 2011-2030 жылдарға арналған мемлекеттік бағдарламасында білім берудің негізгі міндеті - білімдік шоғырланудан нәтижеге бағытталған құндылықтық тұрғыға көшу деп көрсетілген [2].

Оқушы өзінің отбасынан және балабақшадан меңгеріп келген алғашқы құндылық бастауларын мектепте жүйелі түрде жүргізілетін оқу-тәрбие үдерісінде толықтыра түседі. Сондықтан білім беру жүйесінің барлық сатысында оқушылардың мәдени құндылық бағдарын қалыптастыруға ерекше көңіл бөлінуі қоғам қажеттілігінен туындап отыр.

Құндылықтар мәселесі, соның ішінде мәдени құндылық бағдары қай кезеңде де өзінің өзектілігін жоймай, педагогика ғылымының зерттеу нысаны болып келеді. Мәдени құндылықтарды танып білу, меңгеру және ұлттық мәдениеттің қалыптасу негіздері ағартушылар Ш.Уәлиханов, Ы.Алтынсарин, А.Құнанбаев, М.Жұмабаев, Ж.Аймауытов, А.Байтұрсыновтың рухани мұраларынан бастау алады. Философтар мен мәдениеттанушылар Т.Ғабитов, Ғ.Есім, Д.Кішібеков, т.б. құндылықтардың әлеуметтік-философиялық мәнін айқындаған. Құндылық бағдардың қалыптасуының теориялық негізін Т.Парсонс, Р.Б.Перри, А.В.Кирьякова, Н.Г.Казакина, А.И.Титаренко, т.б. қарастырған.

Философ Т.Қ.Ғабитов «құндылықтар – қасиеттер» дей отырып, бұл қасиеттердің бала кезден, ана сүтімен бірге өзінің ана тілі арқылы, мораль негіздері ретінде, өз тарихын, мәдениетін, әдет-ғұрыптары мен салт-дәстүрлерін игеру нәтижесінде орнығатындығын ерекше бағаласа, психологтар құндылықтарды тұлға аралық қатынас тұрғысынан қараудың өзіндік мәні бар екенін айтады.

Педагогикалық сөздікте: «құндылық – адамның ішкі құқы, ізгілігі, адамдармен қарым-қатынасы, іс-әрекет кезіндегі көрсетілетін тұрақтылығы, қайырымдылығы, мейірімділік тәрбиесі», - делінген [3, 86 б.].

Мәдени құндылықтардың құрылымын, табиғатын зерттейтін философиялық, әлеуметтанымдық, педагогикалық еңбектерге шолу жасай отырып «мәдени құндылық» ұғымының мәнін нақтыладық.

Мәдени құндылықтар – әрбір халықтың, этностың мәдениетінің өзегі, жеке тұлғаның ішкі мәдениетінің іргетасы. Ол әрбір этникалық қауымдастықтардың өзіндік тұрмысы, табиғаты, мәдениеті негізінде түзген құндылықтарының жүйесі: мәдени мұралар, халық шығармашылығы – ұлттық өнеріміз: сәулет, мүсін, кескін өнері, дәстүрлі музыка болып табылады деп анықтама береміз.

Сонымен, оқушының бойында жеке тұлғалық қасиеттерді қалыптастыруда мәдени құндылық бағдардың алатын орны зор.

Өйткені:

- мәдени құндылықтардың әлеуметтік жағдайларға байланысты қалыптасу ерекшелігі мен даму жолы, олардың дәстүрлі ой-санаға, дүниетанымдық түсініктерге, әсемдік сипатына және рәміздік белгілеріне қатысты мазмұндық ашылуы, оқушыларды мәдени тұрғыдан жетілдіріп, білім береді;

- мәдени құндылық ретінде өнерді тереңірек меңгеріп, онымен практика жүзінде шұғылдану, өнерді дұрыс қабылдап, түсінуге, зор көркемдік талғаммен таңдай білуге, жақсы мен нашарды айыра білуге, жеке және ұжымдық іс-әрекетке деген жаңаша талғамын қалыптастыруға тәрбиелейді;

- мәдени құндылық негізінде оқушыларға жан жақты тәрбие беру олардың теориялық білімдерін жетілдіреді, тәжірибеде оларды еркін қолдана білуге үйретеді, оларды шығармашылық ізденістерге жетелейді, осы арқылы оқушылардың бойында тұлғалық сапаларды, сезімдерді, рухани сананы дамытады.

Құндылық бағдар мінез-құлықты реттейтін тұлғаның мотивациялық аясының бөлігі болып табылады. Бүгінде білім беру жүйесінің басты міндеттерінің бірі – оқушыларда құндылық бағдарды қалыптастыру болып табылады. Мұнда ең алдымен рухани және адамгершілік тәрбиеге мән береді.

Рухани тәрбие – бұл адамды орнықты және үйлесімді дамытуды қамтамасыз ететін өмірге деген құндылықты қатынасты қалыптастыру болып табылады. Бұл борыш, әділеттілік, шынайылықты және жауапкершілікті сезімді тәрбиелеу [3, 46 б.].

Адамгершілік тәрбиесі – бұл адамда жауапкершілігі, гуманизмді, мінез-құлықтың жоғары мәдениетін, жалпыадамзаттық құндылықтарды түсінуге және сақтауға ұмтылысты, жауапкершілік сенімді және әдетті, патриотизмді қалыптастыру болып табылады [1, 68 б.].

Руханилық және адамгершілік – бұл тұлғаның негіздері.

Құндылық бағдарды біз адамның материалдық және рухани игіліктердің жиынтығына салыстырмалы орнықты, әлеуметтік шартталған, таңдамалы қатынасын түсінеміз. Олар тұлғаның қоршаған ортамен қатынасын анықтайды.

Қоғамның дамуындағы қазіргі кезеңде құндылық бағдарды қалыптастыру жалпы білім беретін мектептің мұғалімдерінің маңызды міндеті болып табылады. Құндылық бағдар тұлғаның негізі, оның мінез-құлқын реттеуші болғандықтан, мұғалімдер «құндылық» және «құндылық бағдар» ұғымдарының мәнін білу керек. Мұғалім білім беру үдерісінде тұлғаның рухани-адамгершілік құндылық сапасын дамытудың жолдарын таба білу керек.

Құндылық бағдар негізінде тәрбие барысында қалыптасқан белгілі бір құндылықтар жүйесі жатады. В.П.Тугариновтың пікірінше, құндылықтар былайша бөлінеді: өмір құндылықтары (өмір, денсаулық, өмір қуаныштары, өздері сияқтылармен қарым-қатынасы), мәдени құндылықтар (материалдық және рухани) және әлеуметтік-саяси құндылықтар (қоғамдық тәртіп, бейбітшілік, қауіпсіздік, еркіндік, әділеттілік, адамгершілік және теңдік) [4].

Адамға дүниені құндылықпен қабылдау тән. Қоршаған ортаның әрбір құбылысына ол өз пікірін есепке ала отырып қатынас жасайды. Сондықтан

жеткіншек жастан құндылық бағдарды қалыптастыру маңызды, себебі олардың адамның өмірінің мәніне және салтына үлкен әсері бар.

Педагог бірізділікпен оқушыларда қоғам өмірінің әртүрлі аясында құндылықтар және құндылық бағдар туралы түсінігін кеңейтіп және терндетуге тиіс. Бұл міндеттерді шешу үшін мынадай психолого-педагогикалық ұстанымдары қолдану керек:

1. Гуманизм ұстанымы (қамқорлық, қиын жағдайда көмектесуге ұмтылысы);

2. Топта, ұжымда тұлғалық ыңғай ұстанымы (тұлғаның топпен бірге болуы, оның негізгі құндылықтарын қабылдауы);

3. Жетекші іс-әрекет ұстанымы (тұлғаның қалыптасуында жетекші роль атқаратын іс-әрекеттерді анықтау);

4. Жүйелілік ыңғай ұстанымы (қоғамның рухани және жалпыадамзаттың құндылықтарын тұлғаның құндылықтарына айналдыру);

5. Бастамшылық және әлеуметтік белсенділік ұстанымы (оқушылардың өнерпаздығы, өзін өзі басқаруы);

6. Тұтастық және кешендік ыңғай ұстанымы (жалпыадамзаттық, еңбек және адамгершілік тәрбиесінің бірлігі).

Бұл ұстанымдарды қолдану адам өміріне, сүйіспеншілікке, өзін өзі дамытуға, тұлғаның адамгершілік дамуына құндылық бағдарды қалыптастыруға септігін тигізеді.

Қазіргі білім беру үдерісінде құндылық бағдар және оқушылардың әрекетінің объектісі болып табылады. Білім беру – адамның әртүрлі өмірлік аядағы құндылықтары туралы оқушыларға түсінік берудің іргетас негізі болады. Рухани-адамгершілік құндылықтарды қалыптастыруда педагогикалық технологияларды, ұстанымдарды, әдістерді және тәсілдерді қолдану білім беру жүйесін жетілдіруге септігін тигізеді.

Дүниежүзіндегі дамыған елдерде қоғамдық және экономикалық прогресс жүзеге асуда. Білім беруде жаңа тұрғылар пайда болуда. Технологиялардың жаңаруына қоғамның дамуы, адамда пайда болатын жаңа көзқарастар, білім берудің рөлінің өзгеруі әсер етеді. Мектептегі тәрбиенің жаңа құрылымы оқушыларда адамгершілік тәрбиесіндегі өзгерістерге әкеледі.

Жастар - бұлар болашақты алып жүрушілер. Сондықтан олардың құндылық бағдарын зерттеу қажет, себебі олар өздерін анықтау керек және әлеуметтік дүниеге енуі қажет. Егерде жеткіншектердің көзқарастарын талдап қарасақ, онда консервативтілік және инновациялық мүмкіндіктің ұштасып жатқанын байқаймыз. Әрине, бұл әсердің өзін-өзі анықтауда көрінісін табады.

Мектепті бітіргеннен кейін жастар жаңа өмірді бастайды. Сондықтан мектепте олардың дұрыс құндылық бағдарын қалыптастыру қажет. Жастардың құндылық бағдарын зерттеуде ғалымдар П.Сорокин, Т.Парсонс, Р.К.Мертон, А.Г.Здравомыслов, В.Я.Ядов, И.С.Кон және т.б. көп үлес қосты.

Бүгінде дүниенің бейнесі өзгеруде, онда адам басқаша қарастырылуда, жастар күнделікті таптаурыннан бас тартуда, құндылықтар қайта қарастырырылуда. Жас ұрпақта адамгершілік құндылықтарының қалыптасу деңгейі талапқа сай емес. Жастар нарықтық жағдайға қажетті сапаларды

меңгеруге ұмтылуда. Жоғары сынып оқушыларында кәсіптік және өмірлік өзін өзі тану жүріп жатады, болашақта өз орнын анықтау үдерісі басталды. Жоғары сынып оқушылары мамандықты таңдап, оларды меңгертетін жолдарды іздестіреді. Олардың оқу әрекеті кәсіптік бағдармен шартталған, болашаққа бағытталған. Осы арада жоғары сынып оқушыларында қазірге және болашаққа ұмтылысында қанағаттанғандығының үлкен мәні бар.

Жоғары сынып оқушысы дербес адамгершілік таңдауға көшкенде оның алдына «болады және болмайды», «істегім келмейді және қажеттілік» деген т.б. көптеген қайшылықтар шығады. Осы таңдауларды жасауда кейбіреулерінде ұялшақтық, еріншектік, жеңілтектік пайда болады. Ересектердің өміріне сәтті өту үшін оларға көп күш салу қажет.

Мемлекет нарықтық экономикаға көшкеннен кейін өзгертін жағдайға тез бейімделетін шығармашылық, дамитын адамды қалыптастырудың қажеттігі пайда болды. Осыдан келіп мектептің оқыту-тәрбиелеу үдерісінің мақсатын қайта қарау міндеті пайда болды. Соңғы жылдары жастар енетін мемлекеттің әлеуметтік-экономикалық жағдайы түбегейлі өзгерді. Құндылықтар және нормалар өзгешеленді, мінез-құлықтың моделі басқашаланды. Осыған байланысты жастардың әлеуметтенуі, құндылық бағдарын қалыптастыру өзекті мәселеге айналды.

Мақаланың мақсатына сай оқушыларда мәдени құндылық бағдарын қалыптастыру үшін тәрбие беру жұмыстары жүйеленіп, оны тиімді жолдарымен жүзеге асырудың жолдары белгіленді. Сондықтан оқушының жалпы және психикалық дамуының жеткілікті деңгейін қамтамасыз ету үшін, ең алдымен оқушының пәндік білімдерінің жиынтығын ғана қарастырып қоймай, оқу әрекетін қалыптастыру негізінде жеке тұлғасын тәрбиелеуге көңіл бөлінді. Бұл кезеңдегі жұмыстың мақсаты оқу үдерісі барысында мәдени құндылықтар бағдарын қалыптастыру: оқушылардың жас ерекшеліктеріне сай мәдени құндылықтарды меңгерту; білімнің базалық деңгейін ескере отырып, білімдік танымдық бірлік негізі; оқыту және тәрбиелеу үдерісі негізінде мәдени құндылықтарды қалыптастыруға көңіл бөлінді.

Оқушының тұлғасын қалыптастыру мәселесінде оқыту мен тәрбиелеудің теориялық негіздері мен мұғалімнің практикалық жұмысты ұйымдастыру тәжірибесінің бірлігі негізінде жүзеге асырылады. Сондықтан тәжірибелік жұмыста оқушы бойында ұлттық мәдени құндылықтарды қалыптастыруда әрбір оқушының, әр сыныптың ерекшеліктері мен қабілеттерін ескеру, оқу және тәрбиелеу үдерісінде өнер құралдарын кеңінен пайдаланылды.

Оқушылармен жүргізілетін жұмыстың негізгі мақсаты – мәдени құндылық бағдарына деген қарым-қатынасты қалыптастырып, мәдениеттегі шығармашылық іскерлік дағдыларының дәрежесін арттыру болғандықтан, осы мақсатқа төмендегідей міндеттері шешілді: мектептегі сынып оқушыларының мәдени құндылық бағдарын игеру тәсілдерін меңгерту; мәдени құндылықтар жөніндегі түсініктерін кеңейту; мәдени құндылықтар бағдар талаптарын іске асыруына жағдай жасау.

Жоғарыда аталған әдістемені талдау - біздің зерттеу мәселеміздің әр кезеңдегі қалыптасуын, өнер пәндерінің мазмұнын мәдени құндылық бағдарын

қалыптастыруға пайдаланып, мәдени құндылықтарды игерудегі оқушының іс-әрекеттерін жетілдіруді қамтамасыз етті.

Әдебиеттер тізімі

1. Әбиев Ж., Бабаев С., Құдиярова А. Педагогика. – Алматы, 2004. – 247 б.
2. Қазақстан Республикасында білім беруді дамытудың 2011–2030 жылдарға арналған мемлекеттік бағдарламасы // Егемен Қазақстан. – 14 желтоқсан 2010.
3. Қазақша-орысша, орысша-қазақша терминологиялық сөздік: Педагогика және психология / Жалпы редакциясын басқарған А. Қ. Құсайнов. – Алматы, 2000. – 260 б.
4. Тугаринов В. П. К вопросу о ценностных ориентациях личности // Личность и деятельность. – Л., 1982. – С. 108–115.
5. Ядов В. А. Потребности, интересы, ценностные ориентации. – М.: Политиздат, 1986. – С. 223.
6. Якобсон П. М. Формирование личности в переходный период от подросткового к юношескому возрасту. – М., 1987. – С. 224.

Радина Ольга Вячеславовна

Педагог отделения теории, истории музыки и композиции

Педагог-эксперт

РГУ Республиканская Средняя Специализированная Музыкальная школа-интернат для одаренных детей им. К. Байсеитовой

Казахстан, Алматы

ollala2011@bk.ru

Интерактивные игры и цифровые технологии в предмете музыкальная литература. Практическое применение.

Аннотация: В статье рассматривается, как интерактивные игры и цифровые технологии могут оживить уроки музыкальной литературы и помочь ученикам лучше понимать и запоминать материал. Современные дети привыкли к динамичной подаче информации, поэтому цифровые инструменты позволяют удерживать их внимание дольше и делать обучение интереснее. Автор делится опытом использования таких платформ, как “Bamboozle”, “Wayground”, “LearningApps” и “MagicSchool AI”, на уроках: тесты, карточки, интерактивные видео, аудио-викторины и другие формы работы помогают развивать мышление, поддерживать мотивацию и вовлекать весь класс. Эти инструменты делают уроки разнообразнее и позволяют каждому ученику изучать материал в удобном темпе. Статья показывает, что сочетание традиционной подачи материала и цифровых технологий открывает новые возможности для педагога и делает уроки музыкальной литературы более современными и понятными детям.

Ключевые слова: цифровые технологии, интерактивные игры, музыкальная литература, обучение музыке, педагогика, вовлечённость учащихся.

В настоящее время очень многое зависит от цифровых технологий. У многих детей развитие с детства происходит начиная с интерактива: различные звучащие игрушки с кнопками, задания на игровых планшетах, обучающие приложения, где важно выбрать правильный ответ и прочее. У них формируется привычка к динамичной подаче материала. Что в последствии приводит к тому, что ребенок садится за школьную скамью и у него не хватает усидчивости, он не может долго концентрироваться на важном, ему важно чтобы картинка перед ним менялась как можно чаще, работа по учебнику для него становится однообразной и это влияет на восприятие информации. Именно поэтому, современному педагогу важно при работе с учениками, будь то новая тема или закрепление материала, на уроке иметь несколько форм работы, чтобы удержать внимание ученика и добиться желаемого результата.

Цифровые технологии на занятиях могут помочь в преподавании музыкальной литературы. Интерактивные игры не только удерживают внимание на определенной теме, но и улучшают восприятие, усваиваемость и запоминание материала. Важно отметить, что подобные игры активируют вовлеченность обычно всей группы, помогают развивать ассоциативное мышление, лучше понимать исторический контекст музыкальных произведений, а также работать в командах, если это групповой формат. Цифровые технологии делают уроки более живыми и разнообразными. Они помогают разнообразить уроки музыкальной литературы и найти подход к освоению материала учениками.

Внедрение интерактивных технологий повышают уровень успеваемости и вовлеченности. У учащихся проявляется интерес к познанию чего-то нового, они лучше запоминают факты из биографии композиторов, историческое значение произведений, лучше усваивается восприятие музыки. У них включается аналитическое мышление, что в свою очередь дает осознанное восприятие информации, которое закрепится быстрее у них долгосрочной памяти, чем просто механическое заучивание фактов.

Так какие же цифровые платформы и интерактивные игры становятся незаменимыми помощниками педагога на уроках музыкальной литературы? Бóльшей части ученикам нравятся командные работы, так как совместное обсуждение заданий повышает у них уверенность в ответах. Для командной работы отлично подходят платформы, где можно набрать очки, например, в “Bamboozle”. На этой платформе возможно составлять тестовые вопросы с закрытым, открытым и альтернативным типом. Закрытый тип вопроса подразумевает, что команда будет отвечать ‘верно’ или ‘не верно’ утверждение. Открытый тип вопроса, применяется для составления теста в старшем звене обучения, где уже важно не просто выбирать ответ из предложенных вариантов, а развивать их критическое, аналитическое мышление, а также применять принципы дедуктивного и аналогичного типа мышления. Альтернативный тип вопроса, с вариантами ответов, применяется, когда, недостаточно времени

остается в конце урока на закрепление материала, либо это может стать в качестве самостоятельной домашней работы – вспоминание материала, пройденного на занятии.

Платформу “Bamboozle” возможно не только использовать как тестовую, но также как обучающую платформу. Её карточки можно использовать для подготовки к устному опросу в начале следующего урока. Ученики заранее видят, какие вопросы могут встретиться, повторяют материал и приходят на занятие уже настроенными на работу.

Есть альтернативные платформы для командных работ популярный “Kahoot”, “Wayground”, “LearningApps”. Но для работы на этих платформах у ученика уже должно быть свое smart устройство и стабильный интернет для присоединения к командной игре. В условиях школы это не всегда удобно, поэтому приходится заранее продумывать, насколько технически возможна такая форма занятия.

Платформа “Wayground” (бывший “Quizizz”) – удобна, современна, интуитивно понятна. Единственный недостаток платформы – бесплатная загрузка только 20 работ. Но при наличии своей базы документов и презентаций, можно обходить лимит: достаточно удалять старые материалы и загружать новые.

Какие формы работ можно создавать и использовать во время урока музыкальной литературы на данной платформе? Это могут быть презентации с проверкой знаний на усвоение темы одновременно, еще в процессе ознакомления с материалом. То есть ученик при прохождении той или иной темы уже заранее должен настроиться на ее усвоение, для того чтобы правильно применять свои накопленные знания на уроке.

Другая форма работы ‘Создание интерактивных видео’. Для этого необходимо либо использовать для загрузки видео, из своей коллекции, или использовать видео с Youtube-канала. Что дает такая форма работы? Для учителя это прежде всего возможность отойти от роли постоянно «говорящей головы». Для учеников такая смена также положительно сказывается на сосредоточении внимания на новом материале, активизируется самостоятельная вовлеченность в изучение темы. Так развивается активное обучение, где ученики могут одновременно слушать, смотреть и отвечать на поставленные вопросы. В этой форме работы у обучающегося есть возможность перемотать видео назад и еще раз прослушать, сделать пометки для себя. Всё это значительно улучшает понимание материала.

Есть возможность на данной платформе проводить аудио-викторины. Данная форма работы подходит для самостоятельной работы дома, так как на уроке одновременное прослушивание с разных устройств вызывает путаницу. А дома ученик выбирает свой темп выполнения.

Платформа “Wayground” может работать с отрывком из текста и генерировать вопросы к нему. Достаточно загрузить свой материал или документ, в котором есть текст, платформа работает как с word, так и pdf-документами. Вопросы могут быть сгенерированы на базе ИИ, или же

самостоятельно отредактированы, что даёт полный контроль над содержанием заданий.

На платформе “Wayground” очень много интерактивных инструментов, для разнообразия своего урока можно выбрать любой подходящий и провести урок более оживленно с более активным вовлечением учащихся, в отличие от традиционного метода обучения.

Ещё один удобный инструмент для создания интерактивных викторин разной классификации – платформа “LearningApps”:

- “Найти пару” – соотнести картинку с текстом, либо аудио-фрагменты с соответствующим описанием. Это развивает слух, память и умение быстро ориентироваться в материале;

- “Классификация” – разбить нужную тему на несколько групп и появляющиеся карточки перетаскивать в нужную группу. Данный вид упражнения хорошо подходит для изучения симфонических произведений, где в каждой части по несколько тем (главная\связующая\побочная\заключительная партия; основная тема\тема трио; тема А\тема В из формы двойных вариаций; рефрен\эпизоды из формы рондо и т.д.). Удобная форма работы как в классе при закреплении материала, так и в качестве домашнего задания, на повторение пройденной темы;

- “Ввод текста” – карточки с вопросами и пустым окошком для ответа. Данная форма работы удобна при закреплении материала, где вводятся односложные ответы, либо работа с терминами;

- “Заполнить пропуски” – работа с текстом, где вместо пропущенных слов необходимо выбрать правильное слово из списка предложенных или вписать его самостоятельно;

- “Слова из букв” (филворд), “Интерактивный кроссворд”, “Угадывание слов” – упражнения направленные на повышение грамотности учащихся, углубляет знания, тренирует память и сообразительность;

- “Скачки” – тесты построенные в виде динамичной игры-гонки. Каждый ученик подключается самостоятельно. Смысл игры в том, кто быстрее и точнее ответит на все вопросы дойдя до финиша первым. Формат отлично подходит для повторения темы и вызывает дружелюбный дух соперничества.

Важно учитывать, что при создании упражнений с аудио, нужно заранее подобрать корректные ссылки и правильно выставить тайминг – иначе трек может воспроизводиться некорректно.

Таким образом, говоря о платформе “LearningApps” важно отметить, что инструментов для работы в ней много и каждый из них может подойти к структуре урока, будь то повторение материала, изучение или закрепление.

В настоящее время очень развиты цифровые технологии на базе искусственного интеллекта. Платформа “MagicSchool AI” позволяет быстро сгенерировать тест, создать вопросы к видео, подготовить рабочие листы, план урока или текстовую презентацию. Но при обращении к искусственному интеллекту важно потом перепроверять предложенные задания на соответствие

темы, правильность формулирования текста и актуальность выстроенных им вопросов. Точность темы и заданий остаётся зоной ответственности педагога.

Тем самым проанализировав возможности цифровых инструментов можно отметить их способность влиять на учебный процесс. Цифровые возможности сегодня это большой шаг в развитии образования, которые позволяют сделать урок интерактивным, гибким, ориентированным на потребности и скорость усвоения материала любого учащегося.

Изучение предмета «музыкальная литература» при использовании цифровых технологий в сочетании с традиционными методами становится более живым, современным и актуальным. Использование интерактивных инструментов существенно расширяет методические возможности педагога. Именно поэтому, применение цифровых технологий в предмете музыкальная литература может рассматриваться как перспективное направление развития современного искусствоведческого и педагогического процесса.

Список литературы

1. Baamboozle [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.baamboozle.com/>
2. LearningApps [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://learningapps.org/user/User15201122>
3. MagicSchool [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://app.magicschool.ai/>
5. Wayground [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://wayground.com/>
6. YouTube-канал «Музыкальные темы» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/@%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B5%D1%82%D0%B5%D0%BC%D1%8B>



Ғылым мен өнердегі цифрлық технологиялар

Цифровые технологии в науке и искусстве

Digital technologies in science and art



Таминдарова Лина Тагировна
Студентка 3-го курса по специальности «Режиссура ТВ»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой
Казахстан, Астана
tam.lina0109@bk.ru

Применение искусственного интеллекта в кино, телевидении и медиа

Аннотация: Статья посвящена всестороннему анализу влияния искусственного интеллекта на современную медиаиндустрию, включая кино, телевидение, журналистику и цифровые платформы. Рассматриваются ключевые направления применения ИИ: автоматизация сценарного и монтажного процесса, создание цифровых персонажей и виртуальных ведущих, развитие интерактивного телевидения, алгоритмы персонализации и феномен информационных пузырей. Особое внимание уделено трансформации зрительского поведения и влиянию алгоритмов на вкусы аудитории. В статье поднимаются вопросы этики, цифровой идентичности, занятости и авторского стиля в условиях широкого распространения генеративных технологий. Делается вывод, что ИИ становится не только инструментом, но и культурным фактором, формирующим новые формы творчества, коммуникации и восприятия, что требует критического мышления, цифровой грамотности и ответственного внедрения.

Ключевые слова: искусственный интеллект, медиапроизводство, виртуальный ведущий, цифровая идентичность, интерактивное телевидение, генеративные нейросети, персонализация контента, визуальный сторителлинг, алгоритмическое влияние, медиаиндустрия

В последние десятилетия искусственный интеллект (ИИ) стал одной из ключевых технологий, формирующих будущее человечества. От голосовых помощников в смартфонах до систем, диагностирующих сложные заболевания, ИИ активно внедряется во все сферы жизни: медицину, образование, промышленность, финансы, искусство и даже правосудие. Современные достижения в области машинного обучения и нейронных сетей изменили само представление о возможностях машин, приблизив их к уровню когнитивных способностей человека.

Актуальность темы обусловлена не только стремительным развитием ИИ, но и необходимостью осмысления его влияния на общество, экономику и культуру. Уже сегодня автоматизированные системы принимают решения, от которых зависят жизни людей, и этот тренд будет только усиливаться. Понимание основ работы ИИ, его возможностей, ограничений и последствий внедрения становится важным не только для специалистов в области IT, но и для широкого круга профессионалов и студентов.

Схема 1



Что такое искусственный интеллект? Искусственный интеллект (ИИ) – это технология, позволяющая компьютерам анализировать данные, принимать решения и выполнять задачи, которые ранее требовали человеческого участия и интеллекта. Применяется в медицине, финансах, образовании, промышленности и других сферах. Развитие ИИ несёт как положительные, так и отрицательные последствия.

ИИ стремительно трансформирует индустрию кино и телевидения, влияя как на технические процессы, так и на творческие подходы. В сценарном и текстовом творчестве ИИ помогает авторам генерировать идеи, диалоги и даже целые сценарии. Языковые модели вроде GPT используются для черновиков сценариев, адаптации текста под целевую аудиторию и ускорения работы редакторов. Примеры: Генерация сценарных диалогов, создание адаптаций и синопсисов, автоматический перевод и локализация. Постпродакшн и монтаж столкнулись с такими новшествами, как автоматизация монтажа, цветокоррекции, стабилизации видео и удаление шумов. Это экономит время и делает процесс доступным для небольших студий и независимых авторов. Примеры: автоматический подбор лучших дублей, реставрация старого видео (*нейросетевые апскейлы*), удаление объектов и хромакей без ручной маскировки.

ИИ создаёт анимацию на основе движения актёра, стилизует изображения и генерирует спецэффекты. Также он применяется для deepfake-технологий и синхронизации губ в дубляже. Примеры: Deep compositing, нейросетевой motion capture, анимация лица и мимики по аудиотреку. Также с другой стороны ИИ позволяет создавать цифровых персонажей, которые могут вести программы, озвучивать контент и даже «играть» роли. Они уже используются в новостях, блогах, рекламе. Примеры: цифровой ведущий на канале «Россия 24», виртуальные инфлюенсеры и блогеры (*Lil Miquela, Kizuna AI*).

Платформы используют ИИ для анализа интересов зрителей, персонализации рекомендаций и формирования трендов. Примеры: алгоритмы YouTube и Netflix, определение «слабых мест» в сценарии по реакции зрителей, оптимизация длины и структуры роликов. ИИ способен создавать видеоконтент

с нуля: изображения, музыкальные дорожки, а в будущем уже полноценные фильмы. Сегодня существуют сервисы, генерирующие визуальные клипы, музыкальные композиции и синтезирующие голоса актёров.

ИИ помогает расшифровывать, индексировать и восстанавливать видеоматериалы, что особенно важно для телевидения, документалистики и новостей.

Рисунок 1



Что такое интерактивное телевидение? Это современная форма телевидения, позволяющая зрителю не только пассивно смотреть контент, но и активно взаимодействовать с программой. В отличие от традиционного ТВ, здесь доступны обратная связь, голосования, выбор альтернативных ракурсов, доступ к дополнительной информации и даже участие в создании контента.

Особенности интерактивного телевидения: обратная связь в режиме реального времени, зрители могут участвовать в опросах, голосованиях, оставлять комментарии. Организаторы программ получают моментальную реакцию аудитории и могут корректировать ход трансляции. Персонализация контента стала проще, программы адаптируются под интересы зрителя. Возможность выбора альтернативного сюжета, дополнительных материалов, ракурсов камер в спортивных трансляциях ставит нас на другой уровень развития, создавая новый этап близости со зрителем.

Совместно с творческой стороной развиваются и коммерческие аспекты. Интеграция с интернет-сервисами. Дополнительные рекламные возможности в разы выросли и стали более доступными. Таргетированная реклама, мгновенные опросы, возможность покупки прямо во время просмотра – всё это помогло в продвижении итоговых продуктов, а в последствии и хорошей финансовой выручке.

Мобильные приложения и веб-платформы позволяют взаимодействовать с программами через смартфоны, планшеты, компьютеры. Облачные сервисы и системы обработки данных собирают и анализируют обратную связь зрителей в реальном времени, что позволяет корректировать контент.

Примеры интерактивного телевидения: интерактивные ток-шоу и передачи, зрители голосуют, предлагают вопросы гостям, влияют на ход обсуждения.

Телевидение и интернет-пространство стремительно развиваются, предлагая зрителям новые форматы контента. Одним из таких нововведений стал

виртуальный ведущий цифровой персонаж, созданный с помощью технологий искусственного интеллекта и компьютерной графики.

Что такое виртуальный ведущий?

Виртуальный ведущий – это цифровая модель человека или анимационного персонажа, который может вести передачи, новости, шоу и даже общаться со зрителями в реальном времени. Такие ведущие создаются с использованием технологий машинного обучения, синтеза речи и анимации, позволяя им реалистично взаимодействовать с аудиторией.

Технологии искусственного интеллекта развиваются, и в будущем виртуальные ведущие могут стать неотъемлемой частью медиапространства. Возможно, появятся персонализированные ведущие, адаптированные под интересы каждого зрителя, а также усовершенствованные версии с полным имитацией человеческой мимики и поведения.

Развитие искусственного интеллекта открывает колоссальные перспективы, но также порождает серьёзные вызовы. Общество стоит на пороге эпохи, в которой ИИ станет не просто инструментом, а активным участником культурной, экономической и социальной жизни.

Будущее ИИ в медиа – это не только рост качества и доступности контента, но и необходимость критического мышления, правового регулирования и этического подхода. Технологии не нейтральны: они отражают ценности своих создателей. Поэтому именно сейчас важно учиться, понимать и осознанно использовать возможности ИИ, чтобы он служил человеку, а не управлял им.

С развитием искусственного интеллекта в области телевидения, журналистики и цифровых медиа встаёт всё больше этических и правовых вопросов. Речь идёт не только о технологиях, но и о последствиях их применения для общества, культуры и индивидуальных прав.

Многие алгоритмы, определяющие, какой контент показывается пользователю, являются закрытыми. Это создаёт риск манипуляции: пользователи не осознают, почему им показывают тот или иной сюжет.

Искусственный интеллект не только трансформирует процессы создания медиаконтента, но и меняет саму структуру занятости в индустрии. Одни профессии исчезают, другие – радикально трансформируются, третьи появляются с нуля. Понимание этих изменений помогает молодым специалистам своевременно адаптироваться и развивать актуальные навыки.

ИИ не отменяет профессию медиаспециалиста – он её усложняет. Будущий журналист, режиссёр, редактор или продюсер должен не бояться технологий, а использовать их как инструмент для реализации своих идей. В мире, где машины создают контент, особенно ценным становится человеческий взгляд, чувство вкуса, эмпатия и оригинальность.

В эпоху генеративного ИИ понятие «личности» в медиа становится всё более гибким и виртуальным. Телевидение, кино и соцсети заполняются цифровыми образами, которые выглядят и звучат как реальные люди – но при этом могут быть полностью сгенерированы искусственным интеллектом. Это рождает как новые возможности, так и серьёзные вызовы.

Цифровая идентичность – это визуальный, голосовой и поведенческий образ, который представляет человека (*или его цифрового двойника*) в медиа и сети.

ИИ позволяет создавать реалистичных персонажей, которые могут вести программы, петь, рекламировать, играть в кино и даже общаться с пользователями.

Примеры: Lil Miquela – виртуальный инфлюенсер в Instagram, AI-ведущие на новостных каналах (*Китай, Россия*), генеративные актёры в короткометражных фильмах, использование, реклама.

Появятся новые формы идентичности: цифровые аватары, метаведущие, персонализированные актёры.

Вырастет роль этики и доверия: зритель будет искать «человеческое», а не только «гладкое».

Появятся профессии, связанные с контролем цифрового имиджа и законной защитой визуальных прав.

ИИ дал медиапроизводству уникальный инструмент – возможность «создавать» личности. Но с этим приходит и огромная ответственность: не подменять правду, не эксплуатировать доверие, уважать живых людей и помнить, что даже идеальный аватар не заменит настоящую человечность.

Современное кино и телевидение всё активнее используют ИИ как инструмент визуального повествования. Под «визуальным сторителлингом» понимается способ рассказа истории через изображения, монтаж, ритм, свет, цвет и другие визуальные элементы. Если раньше эти аспекты были полностью в руках художников-постановщиков, режиссёров и монтажёров, то теперь к ним присоединились и алгоритмы особенно генеративные нейросети.

ИИ способен анализировать структуру истории, предлагать сценарные решения, подбирать монтажные кадры, визуальные стили и даже цветовые схемы для нужного настроения сцены. Например, алгоритмы могут подсказать: «эта сцена потребует холодной палитры, чтобы усилить напряжение» или автоматически подобрать подходящий визуальный стиль под жанр (детектив, фантастика, мелодрама). Такие технологии уже используются в видеоредакторах и онлайн-платформах для начинающих режиссёров.

Особенно ярко возможности ИИ проявляются в раскадровке создании предварительного визуального наброска сцены. Сервисы вроде MidJourney или DALL·E позволяют по одному сценарию сгенерировать десятки вариантов визуального решения эпизода. Это сокращает затраты и даёт возможность быстро проводить креативные эксперименты. Также ИИ может анализировать старые фильмы и на их основе предсказывать, как зрители воспримут тот или иной поворот сюжета, ритм или визуальный приём.

Сторителлинг с ИИ – это не про замену режиссёра, а про его «усиление». Творец может сосредоточиться на идее и драматургии, а технические рутинные задачи – передать алгоритмам. Например, генерация референсов, подбор композиций, расстановка света в виртуальных декорациях, автоматическое создание переходов и даже визуальных метафор – всё это теперь доступно тем, кто ранее не имел дорогих специалистов в команде.

Одновременно с этим возникает и новый вызов – утрата авторского почерка. Чем больше визуальных решений создаётся по шаблонам ИИ, тем выше риск визуального однообразия. Поэтому главной задачей современного медиамастера становится не борьба с ИИ, а умение применять его осознанно – не теряя своей идеи и художественной цели. В будущем ИИ-сторителлинг может привести к появлению новых форм: интерактивных киноновелл, персонализированных сериалов и иммерсивных шоу, в которых зритель сам становится соавтором происходящего на экране.

Развитие искусственного интеллекта не только изменило способы создания медиаконтента, но и глубоко повлияло на самих зрителей. С появлением алгоритмов персонализации поведение аудитории стало другим: пользователи всё реже выбирают, что смотреть, за них это делает платформа. YouTube, Netflix, TikTok, «Кинопоиск» и другие сервисы ежедневно анализируют предпочтения человека, предугадывая его желания и формируя индивидуальную ленту – то есть своего рода «зеркало вкуса». В результате зритель оказывается в информационном пузыре, где он видит только то, что уже подтверждает его взгляды, вкусы и привычки.

Такое алгоритмическое программирование вкусов ведёт к тому, что человек всё реже выходит за рамки комфортного контента. Пропадает элемент открытия и случайной встречи с новым жанром, стилем или темой. Контент становится удобным, быстрым, но часто поверхностным. Культура потребления смещается в сторону клипового мышления, при котором внимание удерживается лишь на короткое время. Упор на эмоциональные, визуально яркие и легко воспринимаемые материалы снижает глубину анализа и осмысления. Зритель пассивно «плывёт» по алгоритмической реке, теряя способность к самостоятельному выбору и критической оценке.

Но одновременно с этим рождается и обратная тенденция. Благодаря инструментам ИИ человек может сам становиться креатором – создавать обложки, короткие ролики, мемы, визуальные истории. Это делает зрителя не только потребителем, но и соавтором медиасреды. Появляется новая модель участия, где граница между зрителем и автором стирается. Особенно это заметно в социальных сетях и видеоплатформах, где с помощью нейросетей можно буквально «одним кликом» создать эффектный постер, трейлер или даже сцену мини-фильма.

Однако это расширение возможностей требует и новой этической культуры. Насколько допустимо, чтобы алгоритмы так глубоко вмешивались в личные предпочтения человека? Где проходит грань между удобством и манипуляцией? Важно, чтобы пользователь понимал, как работают рекомендательные механизмы, и умел сохранять внутреннюю свободу выбора.

В будущем роль зрителя, скорее всего, продолжит трансформироваться. Он всё больше будет вовлекаться в процессы генерации контента, влиять на структуру повествования, выбирать сюжетные линии – особенно в интерактивных и VR-форматах. А значит, ему потребуется не только визуальная и цифровая грамотность, но и критическое мышление, позволяющее

распознавать шаблоны, фильтровать информацию и не теряться в потоках данных, формируемых ИИ.

Таким образом, искусственный интеллект меняет не только медиа, но и саму природу восприятия – превращая зрителя из наблюдателя в активного участника цифровой реальности. В этом кроются и большие возможности, и значительные вызовы, с которыми предстоит справиться новому поколению медиаспециалистов и исследователей.

Искусственный интеллект перестал быть исключительно предметом научной фантастики – он стал неотъемлемой частью современной технологической реальности. Уже сегодня ИИ выполняет сложные аналитические задачи, помогает принимать медицинские решения, управляет производственными процессами, улучшает пользовательский опыт в цифровых сервисах и трансформирует медиаиндустрию.

Однако вместе с очевидными преимуществами возникает множество новых вопросов: как обеспечить безопасность и прозрачность алгоритмов? Где проходит граница между автоматизацией и заменой человека? Каким должно быть этическое регулирование ИИ-систем? Эти вызовы требуют внимания не только со стороны инженеров и разработчиков, но и социологов, юристов, философов, педагогов.

Понимание принципов работы ИИ и его влияния на общество становится важным элементом общей цифровой грамотности. Только через информированность, диалог и междисциплинарный подход можно создать такие технологии, которые будут служить человеку, а не подменять его.

Осознание этих процессов особенно важно для всех творческих людей, которым предстоит не только использовать ИИ, но и участвовать в формировании ответственного цифрового будущего.

Список литературы

1. Бостром Н. *Сверхразум: пути, опасности, стратегии*. – М.: АСТ, 2020.
2. Каплан А., Хенлайн М. *Siri, Siri, в зеркале: будущее искусственного интеллекта*. – Harvard Business Review, 2019.
3. Маноччи Л., Роуз Д. *Искусственный интеллект в медиа: влияние технологий на будущее творчества*. – Лондон: Routledge, 2019.
4. Рассел С., Норвиг П. *Искусственный интеллект: современный подход*. – М.: Вильямс, 2021.
5. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. – New York: NYU Press, 2006.

Чуженова Камила Данияровна
*Лаборант факультета «Режиссура, арт-менеджмент
и операторское искусство»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой
Казахстан, Астана*

Влияние искусственного интеллекта на современный кинематограф

Аннотация: Исследование влияния ИИ на кино: от сценариев и VFX до цифровых двойников, дистрибуции и связанных этических рисков.

Ключевые слова: искусственный интеллект, кинематограф, нейронные сети, цифровые двойники, постпродакшн, дистрибуция, deepfake, алгоритмы рекомендации

Искусственный интеллект стал одним из наиболее масштабных технологических факторов, влияющих на развитие креативных индустрий в XXI веке. Кино, исторически тесно связанное с технологическими инновациями, демонстрирует особенно высокую восприимчивость к алгоритмизации и автоматизации. Начиная с появления кинематографа братьев Люмьер и внедрения цветных и звуковых технологий, кинематограф постоянно адаптировался к новым возможностям техники и вовлекал в свою структуру достижения смежных областей – от механики до компьютерной графики [1] [7].

1. Теоретико-исторические основания технологической трансформации кинематографа

ИИ представляет собой совокупность технологий, которые позволяют автоматизировать процессы восприятия, анализа и генерации данных. Наиболее значимыми для кино являются машинное обучение, глубокие нейронные сети, компьютерное зрение, обработка естественного языка и генеративные модели [12].

Алгоритмы машинного обучения позволяют анализировать сценарные структуры и прогнозировать коммерческую успешность фильмов [6]. Глубокие нейронные сети обеспечивают обработку изображений и видеоряда, применяются в рендеринге, VFX и создании цифровых персонажей. Технологии NLP (Natural Language Processing (NLP) – это область искусственного интеллекта, которая занимается взаимодействием между компьютерами и человеческим языком) используются для анализа диалогов, автоматического перевода и генерации текстов. Генеративные состязательные сети (GANs) лежат в основе создания цифровых двойников, фот реалистичных эффектов и deepfake-видео.

История кино демонстрирует устойчивую зависимость художественных форм от технологической среды. Переход к [7], внедрение широкоэкранных форматов [3], развитие цифровой графики и нелинейного монтажа [8] – все это этапы подготовки индустрии к переходу на ИИ-центрированные процессы.

Особенно значимой стала цифровая революция конца XX – начала XXI века, ознаменованная появлением CGI и расширением возможностей компьютерной графики. Фильмы «Jurassic Park» (1993) и «Avatar» (2009) задали новые стандарты визуального реализма и доказали, что цифровая среда способна не только расширять выразительность, но и формировать новые методы кинопроизводства. Эволюция технологий создала условия, в которых ИИ стал логическим продолжением цифровизации.

Первые формы автоматизации в кино появились в середине XX века, когда исследователи кибернетики начали разрабатывать системы моделирования поведения и обратной связи [12]. В 1970-х появляются первые эксперименты с компьютерной графикой, а кинематограф начинает активно осмыслять образ искусственного разума в фильмах «Метрополис» (1927), «2001: A Space Odyssey» (1968) и «Westworld» (1973). В 1990-е начались исследования цифровых актеров [11], а в 2016 году был создан первый фильм со сценарием, полностью сгенерированным ИИ – «Sunspring».

Таким образом, внедрение ИИ в кино эволюционировало от художественных образов к практическим инструментам производства.

2. Применение искусственного интеллекта в современных моделях кинопроизводства

ИИ существенно меняет ранние стадии создания фильма. Алгоритмы ScriptBook позволяют анализировать сценарии, определяя жанровую структуру и прогнозируя потенциальные кассовые сборы [6]. Генеративные модели могут формировать варианты диалогов, помогать сценаристам преодолевать «writer's block» («писательский блок») и улучшать структуру повествования.

Компьютерное зрение автоматизирует кастинг: алгоритмы сопоставляют требования роли с актерскими портфолио. В подборе локаций ИИ анализирует изображения, климатические данные, транспортную доступность и предлагает оптимальные места.

Предвизуализация благодаря моделям DL (Deep Learning – Глубокое обучение) и GAN (Generative Adversarial Network – Порождающая состязательная сеть) ускоряет создание 3D-раскадровок и позволяет режиссеру тестировать композицию сцены до съемок.

ИИ активно интегрируется в процесс съемки. Системы автоматического фокусирования, распознавания объектов и роботизированные камеры обеспечивают точные и повторяемые движения, что особенно важно для спецэффектных сцен.

Одним из ключевых достижений стала возможность создания цифровых двойников. Методики генеративных сетей позволяют воссоздавать лица умерших актеров и омолаживать действующих. Наиболее известные кейсы – восстановление образа Питера Кушинга и омоложение Кэрри Фишер в «Изгой-Один» (2016) .

Это меняет не только эстетические возможности кино, но и юридические нормы, связанные с использованием изображения личности.

Область постпродакшена стала одной из наиболее трансформированных ИИ. Алгоритмы автоматизируют монтаж, предлагают варианты черновых

последовательностей, находят лучшие дубли и синхронизируют звук. Технологии машинного обучения используют эталонные изображения для автоматической цветокоррекции [5].

ИИ значительно ускоряет VFX:

- автоматическое кеингование;
- трекинг объектов;
- генерация текстур;
- применение NeRF-моделей для создания 3D-сцен из фото.

В работе со звуком ИИ выполняет шумоподавление, синтезирует голоса, создает дубляж и субтитры, оптимизирует локализацию.

Стриминговые платформы используют ИИ для персонализации контента: алгоритмы анализируют просмотры, рейтинг, скорость перемотки, время просмотра [13].

ИИ позволяет:

- прогнозировать кассовые сборы;
- создавать адаптивные маркетинговые кампании;
- оптимизировать таргетинг;
- формировать динамические рекламные бюджеты.

Дистрибуция становится глобально управляемой системами обработки данных, где рекомендательные алгоритмы влияют на культурное потребление.

3. Социальные, экономические и этические последствия внедрения ИИ в кинематограф

Феномен интерактивного фильма, наглядно продемонстрированный такими работами, как «Брандашмыг» (эпизод сериала «Черное зеркало», 2018), знаменует собой не просто появление нового развлекательного формата, а фундаментальный сдвиг в парадигме кинематографа – от пассивного потребления к активному соучастию. Данный проект стал катализатором дискуссий о потенциале искусственного интеллекта в создании сложных, нелинейных историй, где зритель становится «соавтором» нарратива. Перспективы развития этого направления лежат в нескольких ключевых плоскостях, каждая из которых трансформирует роль автора, произведения и реципиента.

Во-первых, это развитие алгоритмического управления сюжетом и адаптивного повествования. Современные системы на основе ИИ способны в реальном времени анализировать выбор зрителя (как явный, так и выводимый на основе биометрических данных – например, отслеживания взгляда или эмоциональной реакции) и динамически подстраивать развитие истории, создавая уникальный драматургический путь для каждого пользователя. Этот подход уходит корнями в теорию «процедурной риторики» Яна Богоста [2], где смысл порождается не предзаписанным текстом, а правилами системы. В кино это воплощается в переходе от ветвящегося сценария к «живому» нарративу, где ИИ выступает в роли драматурга-исполнителя.

Во-вторых, логическим продолжением является создание персонализированных фильмов. ИИ, обладающий доступом к большим данным о пользователе (его предпочтениях, психографическом портрете, культурном

бэкграунде), может генерировать или кастомизировать не только сюжетные повороты, но и персонажей, диалоги и даже моральные дилеммы, максимально резонирующие с конкретным зрителем. Это приводит к возникновению того, что называют «нарративами как ментальными конструктами», [3] которые существуют в уникальной форме для каждого участника, стирая грань между массовым и индивидуальным искусством.

В совокупности эти тенденции ведут к превращению кинематографа в динамическую систему, где традиционная роль зрителя децентрализуется, и он становится активным участником нарративного пространства. Однако этот стремительный прогресс порождает комплекс этических вопросов, требующих глубокого осмысления. Среди них: проблема авторства и ответственности за генерируемый контент, риск создания «фильтрующих пузырей» в культуре, где алгоритмы будут подтверждать лишь существующие у зрителя убеждения; манипулятивный потенциал персонализированных нарративов, способных влиять на принятие решений; и, наконец, вопрос о сохранении такой «живой» кинематографической работы как культурного артефакта для будущих поколений [10]. Таким образом, будущее интерактивного кино лежит не только в области технологических инноваций, но и в поиске ответов на эти сложные вызовы на стыке искусства, технологии и этики.

ИИ создает правовые коллизии: кто является автором – разработчик модели, пользователь, владелец обучающих данных или алгоритм? Вопрос остается открытым [5].

Технологии deepfake представляют угрозу не только подлинности изображения, но и идентичности актера. Возможна эксплуатация цифровых моделей без согласия, что требует законодательного регулирования.

Внедрение искусственного интеллекта (ИИ) в киноиндустрию, хотя и открывает широкие творческие и производственные возможности, порождает ряд серьезных социальных, экономических и этических вызовов. Эти проблемы касаются как творческого процесса, так и правовых аспектов, а также рынка труда.

Наиболее острые этические дилеммы связаны с вопросами авторского права, подлинности изображения и конфиденциальности данных.

В первую очередь, это проблема авторства и права собственности: когда ИИ генерирует сценарий, музыку или визуальные эффекты, возникает сложность в определении автора – является ли им разработчик ИИ-модели, пользователь, который ввел запрос, или сам алгоритм? Этот вопрос остается открытым, и отсутствие ясности может аннулировать авторские права кинематографиста, поскольку некоторые компании, разрабатывающие генеративные модели, оставляют за собой право использовать весь генерируемый контент.

Во-вторых, технологии deepfake и цифровых двойников представляют собой серьезную проблему. Технология deepfake позволяет создавать очень реалистичный контент, что несет угрозу подлинности изображения и идентичности актера. Методы генеративных сетей позволяют воссоздавать лица умерших актеров и омолаживать действующих – часто без их согласия. Возможна эксплуатация цифровых моделей без согласия, что требует законодательного

регулирования. Более того, обучение ИИ часто требует обширного сбора персональных данных (изображений, видео, голосов актеров), что вызывает серьезные опасения по поводу конфиденциальности и защиты данных.

Помимо этических дилемм, использование ИИ несет в себе риски, затрагивающие творческую и экономическую составляющие индустрии. Прежде всего – рынок труда: трансформация профессий. ИИ приводит к автоматизации ряда профессий, таких как ротоскоперы, колористы и монтажеры. Это создает необходимость системной переподготовки кадров. Также стоит ознакомиться с рядом других угроз:

Угроза творческой ценности и унификация форм. Существует риск унификации художественных форм, если алгоритмы будут стремиться к созданию «успешного» по формуле контента. Это ставит под угрозу ценность человеческого художественного выбора и разнообразия.

Монополизация и контроль. Существует риск монополизации технологии крупными корпорациями, которые могут контролировать доступ к мощным ИИ-системам.

Проблемы с достоверностью. Эрозия подлинности изображения и подрыв доверия зрителей к визуальным медиа – это еще одна опасность, связанная с развитием ИИ-систем.

Для устойчивого развития киноиндустрии необходимо формирование этических стандартов, совершенствование законодательства об авторском праве и создание механизмов контроля использования цифровых двойников. В долгосрочной перспективе успех симбиоза человека и ИИ будет зависеть от того, сохранит ли индустрия ценность человеческого художественного выбора в условиях автоматизации.

Заключение

ИИ радикально меняет современный кинематограф, перестраивая производственные процессы, дистрибуцию и способы восприятия фильмов. Он открывает новые возможности для творчества, но одновременно порождает серьезные социальные и этические вызовы.

Особую опасность представляет перспектива замещения человеческого творчества алгоритмами. Существует риск унификации художественных форм, монополизации технологии крупными корпорациями, эрозии подлинности изображения и подрыва доверия зрителей к визуальным медиа.

Для устойчивого развития киноиндустрии необходимо формирование этических стандартов, совершенствование законодательства об авторском праве и создание механизмов контроля использования цифровых двойников.

В долгосрочной перспективе успех симбиоза человека и ИИ будет зависеть от того, сохранит ли индустрия ценность человеческого художественного выбора в условиях автоматизации.

Список литературы

1. Barnouw E. Documentary: A History of the Non-Fiction Film. 2nd revised edition. Oxford University Press; 1993.

2. Bogost, I. (2007). Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames. The MIT Press.
3. Belton, John. Widescreen Cinema. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.
4. Dolis, John. "Avatars of Story." Comparative Literature Studies, JSTOR, 2008.
5. Frohlick, Alex. (2020). Artificial Intelligence and Contemporary Film Production: A Preliminary Survey.
6. Günay, Ömer. (2024). The Use of AI-Driven Software in Predicting the Commercial Success of Movies: A Review on ScriptBook. 10.4018/979-8-3693-3916-9.ch010.
7. Haines RW. Technicolor Movies: The History of Dye Transfer Printing. McFarland & Co.; 1993.
8. Mateer, John. (2014). Digital Cinematography: Evolution of Craft or Revolution in Production?. Journal of Film and Video. 66. 3-14. 10.5406/jfilmvideo.66.2.0003.
9. Miall, David. (2002). Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media, and: How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics (review). Comparative Literature Studies. 39. 259-262. 10.1353/cls.2002.0024.
10. Murray, J. H. (2017). Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (Updated Edition). The MIT Press.
11. Thalmann, Nadia & Thalmann, Daniel. (1995). Digital Actors for Interactive Television. Proceedings of the IEEE. 83. 1022 - 1031. 10.1109/5.390120.
12. Wiener, N. (1948) Cybernetics: Or, Control and Communication in the Animal and the Machine. MIT University Press, Cambridge, MA, 212.
13. Quader, Nahid & Gani, Md & Chaki, Dipankar & Ali, Md. (2018). A Machine Learning Approach to Predict Movie Box-Office Success. 10.1109/ICCITECHN.2017.8281839.

Нурбаева Карлыгаш Максатовна

Магистрантка 1 курса

«Режиссура, продюсерство кино и ТВ»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Казахстан, Астана

karlygashnbv@mail.ru

III-ведущие и их влияние на медиапрофессии

Аннотация: Статья рассматривает развитие III-ведущих в мире и Казахстане, анализирует влияние цифровых аватаров на профессиональные роли в медиа, трансформацию навыков и появление новых компетенций. Особое внимание уделено интеграции III в национальные медиа Казахстана и перспективам развития отрасли.

Ключевые слова: искусственный интеллект, телевидение, виртуальный ведущий, журналистика, цифровизация, автоматизация, этика, медиапроизводство.

Говорят, что чтобы увидеть будущее, достаточно посмотреть на то, что уже происходит в других странах. В эпоху стремительной цифровой трансформации эта фраза звучит особенно точно. Одним из наиболее заметных проявлений технологического скачка стали ИИ-ведущие – виртуальные персонажи, созданные на основе искусственного интеллекта и способные вести эфиры, читать новости, взаимодействовать с аудиторией и работать без ограничений времени. Ещё недавно подобные системы воспринимались как экспериментальные разработки, но сегодня они стали частью медиапроизводства в Китае, Японии, Южной Корее, Индии, странах Персидского залива, а также в Казахстане. Их внедрение изменило привычные профессиональные роли и поставило новые вопросы перед индустрией.

ИИ-ведущий представляет собой цифровой аватар, созданный при помощи технологий синтеза голоса, компьютерной графики и моделей машинного обучения, которые обеспечивают реалистичное движение губ, мимику, интонации и даже эмоциональные реакции. Первым и одним из наиболее известных примеров является виртуальный диктор, представленный в 2018 году китайским агентством новостей Xinhua [1]. Он был способен читать новости непрерывно, без выходных, а его речь и визуальное поведение были достаточно реалистичными, чтобы удерживать внимание зрителя. Следом появились новые версии, созданные с опорой на голос и стиль реальных ведущих.

В том же году Япония предложила совершенно иной формат интерпретации цифровой журналистики, представив анимированную виртуальную ведущую Yomiko, появившуюся в эфире программы News Check 11 телеканала NHK [2]. В отличие от китайских аватаров, Япония подчеркнула художественный стиль: внешность Yomiko была выполнена в эстетике аниме. Такой подход позволил исследовать не только технологические возможности ИИ, но и возможности социокультурной адаптации цифровых образов. NHK использовал проект как инструмент для изучения перспектив полной автоматизации новостного цикла: от генерации сценариев до синхронизации речи и движений.

Казахстан стал одной из первых стран Центральной Азии, где ИИ-ведущие начали не только тестироваться, но и внедряться в регулярное вещание. Наиболее ранним примером стал проект телеканала Atameken Business, который в 2020 году представил виртуального ведущего iSanj – голографический образ, созданный по внешности актёра Санжара Мади. Этот проект стал отправной точкой для дальнейших разработок. В 2023 году в эфир вышла iSana – первая виртуальная ведущая на казахском языке, что показало возможности адаптации ИИ под национальные языковые стандарты и локальный стиль подачи информации. Спустя два года появились новые аватары – AI-Sel и AI-Dim, способные работать на двух языках и адаптировать подачу материала в зависимости от особенностей программы [3]. Этот проект получил премию ТКТ

International Awards как «Проект года в Казахстане», что свидетельствует о признании инноваций внутри индустрии [4].

Вместе с этим телеканал 24KZ внедрил цифрового аватара ведущей Динары Саду для программы о технологиях под названием «Hi-Tech» [5]. Он способен вести эфир независимо от местонахождения реального журналиста, что делает процесс производства гибким и особенно ценным в условиях высокой нагрузки. Развивается и направление ИИ-сурдоперевода: цифровые аватары, использующие жестовый язык, расширяют доступность контента для людей с нарушением слуха. В 2025 году канал *Jibek Joly* представил первый в истории отечественного телевидения казахоязычный сурдопереводчик, созданный на основе технологий искусственного интеллекта [6]. Нейросеть в виде анимированного аватара переводит детские мультфильмы на казахский жестовый язык, что особенно важно для примерно пяти тысяч детей с нарушениями слуха, для которых ранее доступный медиа-контент был ограничен. Проект стал заметным шагом в сторону инклюзивного медиaprостранства и подчеркнул потенциал ИИ как инструмента, способного снижать барьеры и расширять доступ к информации для уязвимых групп аудитории.

Рост применения ИИ в редакциях влияет на распределение профессиональных ролей. Журналисты освобождаются от рутинных задач и сосредотачиваются на аналитике, интерпретации, проверке фактов и работе с контекстом. Алгоритмы могут собирать большие объёмы данных и формировать черновики текстов, однако они не способны учитывать культурные и этические нюансы, что делает роль человека ключевой в обеспечении точности и корректности материалов. Редакторы также расширяют спектр навыков, сочетая традиционные обязанности с контролем качества синтезированной речи и визуального поведения аватара.

Роль ведущих трансформируется: эмоциональность, способность к импровизации, участие в прямых эфирах и коммуникативные навыки остаются исключительно человеческой областью. В то время как технические задачи частично автоматизируются, ведущие переходят в сегменты, где важна живая реакция и личная харизма. Изменения затрагивают и режиссёров: они работают с гибридными форматами, объединяющими человека и цифровой аватар, осваивают *motion capture* и новые методы цифровой постановки кадра.

Несмотря на очевидные преимущества, внедрение ИИ-ведущих связано и с определёнными рисками. Алгоритмы могут допускать фактические неточности или ошибочную интерпретацию контекста, что требует постоянного редакторского контроля. Для части аудитории цифровые аватары являются менее доверительным источником информации, что может влиять на восприятие новостного контента. Кроме того, возникают вопросы этики и ответственности: кому принадлежит ошибка, допущенная искусственным интеллектом, и как регулировать использование голоса или визуального образа, созданного на основе реальных людей. Эти риски не отменяют потенциала технологии, но требуют взвешенного подхода при её интеграции в медиавещание.

Трансформация медиапроизводства сопровождается появлением новых технических профессий: дизайнеров аватаров, инженеров синтеза речи, операторов виртуальных моделей, специалистов по мультимодальным системам. Образовательные учреждения разных стран уже адаптируют свои программы под новые запросы рынка. Например, Columbia Journalism School (США) в рамках инициативы CJS2030 запускает курсы и семинары по теме «AI in the Newsroom» [7]. Студенты и действующие журналисты обучаются использованию инструментов искусственного интеллекта для сбора и анализа данных, автоматизации рутинных задач, а также изучают вопросы ответственности, этики и fact-checking'a.

В Европе и странах СНГ появляются аналогичные программы: например, профиль по ИИ в журналистике в Высшей школе экономики включает изучение методов машинного обучения, инструментов генерации медиаконтента, автоматизированной обработки больших массивов данных, а также вопросов этики и ответственности при использовании ИИ в информационной сфере [8]. Параллельно развиваются практические курсы мультимедиа-продакшена, такие как программы MediaSchool.ai, обучающие использованию ИИ в сторителлинге и цифровой анимации: синтез речи, генерация изображения/видео, 3D-модели, работа с движением – что позволяет готовить специалистов новым требованиям медиаиндустрии [9].

Эти изменения в образовательных траекториях не просто эксперимент, а отражение глобального тренда: медиа становятся междисциплинарной средой, где журналистика, программирование, цифровой продакшен и дизайн объединяются. Требования к будущим медиапрофессионалам меняются и теперь недостаточно просто уметь писать тексты или снимать видео – необходимо владеть навыками работы с алгоритмами, понимать принципы работы ИИ, уметь адаптировать контент под цифровые форматы, создавать и управлять виртуальными персонажами, учитывать этику, безопасность и качество информации.

В Казахстане изменения также затронули систему образования. В 2025 году Казахский национальный университет им. Аль-Фараби открыл магистерскую программу «Artificial Intelligence and Media», ориентированную на подготовку специалистов, способных работать на стыке журналистики, анализа данных (data-science) и цифровых технологий [10]. В том же году в Казахстане была обновлена национальная образовательная политика, согласно которой ИИ-дисциплины стали обязательной частью университетских учебных планов [11]. Вузам предписано интегрировать курсы по работе с цифровыми моделями, анализу данных и основам машинного обучения, что делает базовые компетенции в области искусственного интеллекта необходимыми для студентов самых разных специальностей. Отечественные вузы уже предлагают программы, которые хоть и не посвящены напрямую ИИ-медиа, но формируют цифровой и мультимедийный базис. Например, Astana IT University (AITU) реализует программу «Digital Journalism» – подготовку специалистов, способных создавать мультимедийный контент (тексты, аудио, видео), а также работать с

конвергентными форматами и адаптировать традиционные медиа под цифровые платформы [12].

Таким образом, ИИ-ведущие перестали быть экспериментальной технологией и постепенно превращаются в привычный инструмент медиапроизводства. Они меняют организацию работы редакций, трансформируют профессиональные роли и формируют новые требования к компетенциям специалистов. При этом искусственный интеллект не вытесняет человека, а смещает акценты в сторону аналитики, интерпретации и творческого управления контентом – тех сфер, где человеческий опыт остаётся незаменимым. Будущее медиaprостранства во многом будет зависеть от того, насколько гармонично удастся сочетать технологические решения с профессиональными и этическими стандартами журналистики. Именно от этого будет зависеть формирование новой медиасреды, в которой человек и цифровые системы дополняют друг друга.

Список литературы

1. 6B03201 Digital Journalism. – [Electronic resource]. – Astana IT University. – URL: <https://astanait.edu.kz/en/digital-journalism>
2. AI announcer has made a debut on the “News Check 11” program. – [Electronic resource]. – NHK Science & Technology Research Laboratories. – URL: <https://www.nhk.or.jp/str/english/publica>
3. Аватар Динары Саду, созданный ИИ, стал ведущим программы о технологиях. – [Электронный ресурс]. – 24.kz. – URL: <https://24.kz/ru/tv-projects/hi-tech/678900-avatar-dinary-sadu-sozdannyj-ii-stal-vedushchim-programmy-o-tekhnologiyakh-hi-tech>
4. CJS2030: The Initiative on AI. – [Electronic resource]. – Columbia Journalism School. – URL: <https://journalism.columbia.edu/CJS2030>
5. Kazakh sign language powered by AI launched for children with hearing impairments. – [Electronic resource]. – Tengrinews.kz. – URL: http://tengrinews.kz/kazakhstan_news/kazahskiy-surdoperevod
6. Kazakhstan Establishes National Standards for Artificial Intelligence in Education. – [Electronic resource]. – The Astana Times. – URL: <https://astanatimes.com/2025/09/kazakhstan-establishes-national-standards-for-artificial-intelligence-in-education/>
7. КазҰУ-да «Жасанды интеллект және медиа» бағдарламасы іске қосылды. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://farabi.university/news>
8. Курс «Технологии ИИ и нейросетей в журналистике». – [Электронный ресурс]. – Высшая школа экономики. – URL: <https://www.hse.ru/edu/courses/1048898311>
9. Пражская медиашкола. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.pragueschool.media/blog>
10. Телеканал Atameken Business представляет новых виртуальных ведущих. – [Электронный ресурс]. – inbusiness.kz. – URL: <https://www.inbusiness.kz/ru/news/telekanal-atameken-business>

11. World's first AI news anchor makes "his" China debut. – [Electronic resource]. – Xinhua News Agency, 2018. – URL: http://www.xinhuanet.com/english/2018-11/08/c_137591813.htm

12. i-Sanj и i-Sana в номинации «Проект года в Казахстане» премии TKT International Awards 2023. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://tkt1957.com/ru/blog/2023>

Малиева Сауле Жасулановна
Старший преподаватель
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой
Казахстан, Астана
saulemalieva@gmail.com

Тенденции современной анимации и их влияние на поколение Z

Аннотация: Статья посвящена анализу актуальных тем и проблем современной анимации, рассматриваются визуальные стили, психологические мотивы персонажей и вопросы возрастного контента.

Ключевые слова: анимация, молодежь, визуальный стиль, поколение Z, контент, персонажи.

Современная анимация давно вышла за рамки исключительно детской аудитории и стала востребованной у подростков и молодых людей. Молодое поколение Z (рожденные после середины 1990-х) интересуют анимационные сериалы и фильмы на различных платформах. Исследование Humanities, Arts and Social Sciences Studies (2025) показывает, что эта аудитория особенно предпочитает 3D-анимацию и анимационные сериалы, разбитые на эпизоды или спин-оффы. Персонажи с яркими характерами и необычными способностями вызывают сильный интерес молодежи. Вместе с тем, среди критиков часто звучат претензии к современным мультфильмам: им приписывают недостаток нравственных ориентиров, излишнюю жестокость, эротический контент и стереотипное изображение меньшинств.

Анимация постепенно превращается в пространство, где выражаются актуальные темы и интересы молодежи, отражая мировоззрение поколения, выросшего в цифровую эпоху. Молодежь привлекает динамичный и «клиповый» формат подачи. Поколение Z отличается короткой продолжительностью внимания, поэтому контент должен быть ярким и ёмким. Например, особенности платформ TikTok и Instagram Reels диктуют тренд коротких роликов (30–60 секунд), часто выполненных с юмором или музыкальным сопровождением. Это стимулирует авторов создавать «анимацию для ТикТока» – простые, красочные и эмоциональные клипы, легко воспринимаемые на ходу. Как отмечают исследователи, «информация должна быть легкой, яркой, ёмкой и более короткой, чем в соцсетях, созданных ранее». Современные мультфильмы и

рекламные ролики, стремясь стать вирусными в соцсетях, адаптируют свои сюжетные ходы под эти форматы. Так, оформление анимации в духе мемов или танцевальных флешмобов находит отклик и интерес у подростков, стимулируя их внимание к «миллениальному» стилю анимации.

Молодежи импонируют визуально инновационные проекты с необычной подачей и нестандартным стилем. В качестве примера приводят такие известные работы, как фильм «Человек-паук: Через вселенные» (2018) и сериал «Arcane» (2021). В «Через вселенные» аниматоры создали уникальный «комиксный» эффект: совмещение традиционной рисованной анимации и CGI, что описывается как «идеальный баланс между традиционной рисованной анимацией и технологиями 3D». Каждая сцена «Spider-Verse» по сути является арт-объектом благодаря сочетанию стилизованного рендеринга, рукописных эффектов и графическое изображение звуков с помощью текста: например, «BANG, CRASH, BOOM», что наводит зрителя к эстетике комиксов. Это стало прорывом и вдохновило другие студии на подобные эксперименты.

Сериал «Arcane» известен своим «графическим» анимационным стилем. По словам аниматора Алексиса Ваннеруа (Fortiche), команда решила отойти от привычного «смягчённого» образа героев и придать им «сырую, графичную» фактуру: многие элементы (текстуры, фон, отдельные детали) отрисованы вручную, сохраняя стилистические несовершенства. Такой подход делает изображение «Arcane» отличным от всего, что было ранее: сочетание 2D- и 3D-анимации создает «уникальный стиль», сложный и детализированный. Предпочтение необычной подачи можно увидеть и в короткометражных проектах: работы испанца Альберто Миелго (основного арт-директора серии Love, Death & Robots) получили известность благодаря «смелой» стилистике. По мнению обозревателей, Миелго «виртуозно сочетает традиционные и цифровые техники, создавая действительно инновационный анимационный стиль». Например, эпизод «The Witness» («Наблюдатель») поразил зрителей гиперреалистичной картинкой и динамичной операторской работой. Также следующая после этого работа «The Windshield Wiper» («Стеклоочиститель» (2021), получившая Оскар в 2022 году за лучший короткометражный анимационный фильм, закрепила его почерк и авторский стиль. Действительно, успешные проекты последних лет демонстрируют: нестандартный визуальный стиль привлекая аудиторию своей оригинальностью и новизной.

Молодёжи близки сложные психологические и социальные темы. Так, в анимационном фильме «К-пор: Охотницы на демонов» (2024, США/Юж.Корея, Netflix) показан внутренний конфликт главной героини Руми: она наполовину демон, и её стыд за «чуждую» природу приводит к глубокому самоотвержению. Журнал Out отмечает, что «с раннего возраста тётя Руми учила её скрывать эту часть себя от мира. Такие сюжеты резонируют с реальными проблемами молодежи: стыд за нестандартную сторону себя (будь то внешность, ориентация или семейная ситуация) и желание быть принятым обществом. Аналогично Медицинский журнал Psychiatric News выделяет в «К-Пор» темы «стыда, идентичности и исцеления». Вообще, во многих современных анимационных фильмах, затрагивается тема психологического кризиса главных героев – поиск

«себя», одиночество, давление социальных ролей. Понимая подобные конфликты, молодёжь видит в этих персонажах отражение собственных переживаний. Киноведы и психологи подчеркивают, что такой внутренний драматизм помогает подросткам осознавать свои чувства и находить пути к принятию себя.

Зрителям-тинейджерам особенно запоминаются яркие, харизматичные персонажи, которые быстро «разлетаются» по интернету в виде мемов или фанатского творчества. Исследование Humanities, Arts and Social Sciences Studies (2025) демонстрирует: подросткам нравятся персонажи с уникальными способностями и привлекательными чертами. Среди опрошенных студентов поколения Z наибольшую популярность приобрели герои с «привлекательными чертами лица, длинными волосами, сверхъестественными способностями и современной одеждой» (мужские персонажи), а среди женских – «главные героини с особыми отличительными чертами, уникальными силами и жизнерадостным общительным характером». Таким образом, идеальный «модный» герой – это сильный и одновременно дружелюбный образ, способный вдохновлять. Примером может служить Джинкс из Arcane – мятежница с необычными бомбами, которую многие фанаты считают одной из самых обворожительных антагонисток. Интернет-сообщество часто возводит таких персонажей в статусы «крутых» кумиров: по ним создают костюмы (косплей), обсуждают их реплики в соцсетях, делятся GIF-анимациями с их участием. В совокупности харизматичный облик, сильные эмоции и удачные сюжеты делают героя вирусным феноменом. В практике маркетинга такие образы легко распространяются среди молодёжи через мемы и фан-арт, поддерживая интерес к анимации и стимулируя просмотр новых эпизодов.

Современная мировая анимация сталкивается с рядом проблем и подвергается критике за примитивные или стереотипные образы этнических и социальных меньшинств. Исторически крупные студии сталкивались с этим: так, еще в 1940-х Disney был обвинён за фильм «Saludos Amigos», где персонажи «лишь туристически взаимодействуют с уникальными культурами региона» и акцент делался на «поверхностном и порой даже оскорбительном отображении» Южной Америки. Младшим поколениям не нравится «только косметическое» присутствие героев из разных групп: зрители требуют многообразия ролей и глубины характера. Критики подчёркивают, что простое добавление персонажей других национальностей без проработки их предыстории («вставка ради политкорректности») может лишь усилить ощущение фальши.

Ранее многие мультфильмы традиционно несли явные нравственные уроки. Современные же картины порой критикуют за «равнодушие к морали». Со стороны старшего поколения звучат упрёки, что персонажи не учат «добrote и терпению», а порой пропагандируют анархию или эгоизм. Однако важно отметить, что во многих «современных» мультфильмах заложены традиционные ценности в менее очевидной форме. Исследователи настаивают, что даже без явных поучений многие современные сюжеты предлагают ценности через жизненные испытания героев: например, темы дружбы, семьи или ответственности могут быть затронуты не напрямую. Тем не менее, реальные

нарекания имеют место: в некоторых мультсериалах действительно присутствуют проявления цинизма или эгоизма.

Рост популярности «анимации для взрослых» приводит к распространению откровенного контента. Нередки сцены насилия, кровищи, обнажёнки или сексуальных намёков. Пример – сериал «ОТЕЛЬ ХАЗБИН» (2024), который изначально был создан как интернет-пилот: он погружён во взрослую тематику, представленную через анимационный гротеск. Common Sense Media отмечает, что «Хазбин» содержит «бесконтрольные секс, ненормативную лексику и насилие». В одном из эпизодов главный герой, демон-покровительницы разврата, является «порностаром/сексуальным работником» и связным с садистским сутенёром. Персонажи регулярно обсуждают угрозы сексуального насилия, а сюжет насыщен шутками с графическими сексуальными намёками. В «Наркотиках, алкоголе и табаке» герои показаны пьющими спиртное и употребляющими наркотики. Подобные сцены часто «смягчают» только мультяшная форма, но они легко усваиваются подростками и могут стать для них приемлемыми. Критики полагают, что когда авторы полагаются на «шоковую ценность» – чрезмерное использование грубого юмора и обнажёнки, – сюжет страдает и прививает молодежи ровно один посыл: «такое можно смотреть».

Современная анимация всё чаще обращается к темам, ранее считавшимся неприемлемыми для этого жанра: насилие, моральная амбивалентность, сексуальные мотивы. Примером может служить сериал «ОТЕЛЬ ХАЗБИН» (Hazbin Hotel), получивший возрастной рейтинг TV-MA (17+). Однако показательно, что его пилотная серия впервые была опубликована на YouTube, то есть в открытом доступе, без ограничений для несовершеннолетних пользователей. Это обстоятельство делает саму идею возрастной маркировки во многом условной: подростки и даже дети могут беспрепятственно находить и смотреть подобные проекты.

Портал Common Sense Media отмечает противоречие между официальными рейтингами (16+ в Европе, 17+ в США) и фактической доступностью контента. Анализ показывает, что стилизованная мультяшная форма смягчает визуальное восприятие, однако по смыслу и подаче темы добра и зла представлены весьма резко и даже агрессивно. В результате у юных зрителей возникает иллюзия дозволенности – мультфильм воспринимается как нечто безопасное по определению, несмотря на зрелую проблематику.

Отсутствие строгого контроля в цифровой среде усиливает проблему. Возрастные ограничения чаще применяются при кинопрокате или телевизионных показах, тогда как в интернете анимационный контент практически не регулируется. Лёгкость доступа, низкий порог входа в производство (наличие бесплатных инструментов, открытых платформ) и стремление авторов к популярности способствуют тому, что взрослый контент становится доступным детской аудитории. Это вызывает закономерную тревогу у педагогов и психологов, поскольку преждевременное столкновение с насилием или эротикой способно негативно сказаться на эмоциональном развитии ребёнка.

Современное анимационное кино всё больше отражает интересы молодежи и форматы их восприятия: короткие, динамичные ролики в духе TikTok, яркий и неординарный визуальный стиль, глубокие внутренние переживания героев и харизматичные образы, способные стать интернет-феноменами. Вместе с тем, к жанру предъявляются и серьёзные претензии: поверхностное и не всегда уважительное отношение к разнообразию персонажей, недостаток прозрачных нравственных ориентиров, рост сцен взрослого содержания и отсутствие надёжной системы контроля за возрастным доступом. Анализ зарубежных источников (исследований, медийных статей) показывает, что эти проблемы широко обсуждаются в профессиональном сообществе. Для будущего следует рекомендовать авторам анимации учитывать ценностные установки поколения Z. Только так можно сочетать художественное новаторство и социальную ответственность, удовлетворяя интересы современной молодёжи с учетом этических норм.

Список литературы

1. Талышева М.А., Поплавская Н.В. (2022). TikTok как отражение ценностных ориентиров современной молодежи. Вестник РУДН. Серия «Психология», №3, [с.132–137].
2. The phenomenon of animated characters: A Generation Z perspective. Humanities, Arts and Social Sciences Studies, [Vol. 25, No. 1, pp. 91–101].
3. Lou L-D (2024). The Art of Alberto Mielgo (Jibaro, The Witness, Spider-Verse). [Medium blog, July 12, 2024].
4. Haux B. (2021). Arcane: Fortiche x Riot blow critics away with masterpiece animation. SyncSketch Blog (creator story), [Dec. 8, 2021].
5. Suriya (2023). Spider-Man: Into the Spider-Verse – a balance between art and technology. EverythingCG (Medium), [June 22, 2023].
6. Diep P. (2023). Disney's Problem with Cultural Representation. Medium blog, [Dec. 4, 2023].
7. Puestow J. (2024). "Adult" Animation – An Insulting Label. Trill (Medium magazine), [July 28, 2024].
8. Nixon J. (2024). Hazbin Hotel (TV Review). Common Sense Media, [April 4, 2024].
9. Kaufman A., Taub M. (2018). Spider-Man: Across the Spider-Verse [DVD commentary]. Sony Pictures Animation. Анализ художественных приёмов фильма.
10. Medrano V. (2024). Hazbin Hotel (Анимационный сериал). Amazon Prime Video. (прим. взрослой анимации с контентом 18+).

Айтбай Әмина Болатқызы
Студентка 2 курса «Графический дизайн»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой
Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г.С.
Казахстан, Астана
aitbayamina@gmail.com

Семиотика цвета, знаков и форм в графическом дизайне

Аннотация. Статья посвящена анализу семиотики цвета, знаков и форм в графическом дизайне и их роли в визуальной коммуникации. Рассматривается влияние визуальных элементов на восприятие смысла и эмоциональную реакцию аудитории.

Ключевые слова: семиотика, графический дизайн, визуальная коммуникация, цвет, форма, знак, визуальный шум, восприятие, символика, дизайн среды.

Мир никогда не стоит на месте, он постоянно усовершенствуется, развиваются новейшие технологии по течению стремительного увеличения объёма визуальной информации. В условиях стремительного роста визуальной информации графический дизайн всё также остаётся одним из ключевых инструментов коммуникации в современном обществе.

Любой визуальный объект – от логотипа и упаковки до интерфейса стандартного мобильного приложения является системой знаков, которые передают смысл, вызывают бурные эмоции и формируют поведенческие реакции. Поэтому изучение семиотики, как науки о знаках и кодах приобретает особую значимость для анализа и создания эффективных визуальных сообщений для дальнейшей коммуникации дизайнера и потребителя через визуал.

Одним из центральных элементов визуальной коммуникации выступают цвет, форма и символ. Они обладают собственным влиянием, вызывают ассоциации, могут усиливать или, наоборот, искажать передаваемую информацию в глазах смотрящего. Цветовые схемы формируют эмоциональное восприятие и углубляют тон коммуникации через психологию цветов; формы конструируют общий структурный код объекта; графические знаки обеспечивают однозначность и узнаваемость. В совокупности они создают целостный визуальный язык, который дизайнер использует для передачи смысла для потребителей.

Таким образом, исследование семиотики цвета, форм и знаков в графическом дизайне позволяет не только понять саму систему визуальной коммуникации, но и определить, как избежать искажений смысла, вызванных термином называющийся визуальным шумом. Сама наука семиотики помогает анализировать и создавать эффективные визуальные сообщения за счёт цвета, форм и знаков.

Цель статьи проанализировать особенности семиотической природы цвета, форм и графических символов, рассмотреть их композиционное взаимодействие в дизайне, а также выявить влияние визуального шума на восприятие и передачи визуальной информации. Для достижения цели рассматриваются теоретические основы семиотики, анализируются примеры из современной дизайнерской практики и приводятся выводы о роли семиотического подхода в формировании качественной визуальной коммуникации.

Теоретические основы семиотики в визуальных коммуникациях

Семиотика, как наука изучает способы передачи смысла посредством знаков и символов. Ещё Фердинанд де Соссюр определял знак, как единство означаемого, подчёркивая, что значение формируется в системе отношений, а не изолированно («Course de linguistique générale», 1916) [7, с. 114-116]. Визуальный дизайн опирается на аналогичный принцип: значение возникает через взаимодействие цвета, формы, композиции и контекста, в котором объект воспринимается зрителем. Нужно уметь передавать целостность общей композиции в графическом проекте через посредственные материалы.

Американский философ Чарльз Пирс выделил три типа знаков – икон, индекс и символ, – которые активно применяются в графическом дизайне. Икон передаёт смысл через сходство (например, изображение фотоаппарата на камере приложения), индекс связан с логической связью (дым – как знак огня), а символ требует знания культурного кода (цвет красный как знак опасности и страсти). Визуальная коммуникация в дизайне формируется именно за счёт совмещения цветов и символов, что позволяет создавать разные интерпретации.

Современные исследователи графического дизайна подчёркивают, что дизайн – это не оформление, а «структурированная система знаков, функционирующая как язык» (Р. Фришман «Graphic Design Theory», 2019) [4, с. 381]. Цвет, форма и знак образуют общую грамматику через визуал, которая позволяет создавать сообщения так же, как слова и предложения формируют смысл в языке.

Семиотическая функция цвета: эмоциональный и культурный коды

Цвет является одним из наиболее мощных элементов визуальной коммуникации и восприятия визуального материала. Он способен с лёгкостью передавать эмоциональные состояния, формировать атмосферу, структурировать информацию и служить носителем культурных значений. Согласно исследованию «Color Theory and Semiotics» (2024), «цвет функционирует как знаковая система, в которой оттенки играют роль символов, активирующих закреплённые социальные значения» [2, с. 341]. Цвет подобен знаку, определённый цвет вызывает в сознании потребителей нужные ассоциации и значения через визуальный продукт. Именно цвет известен как мощный инструмент для захвата внимания продукта. Колористика занимается теоретическим и практическим изучением языка цвета, сочетанием тонов и гармонией между собой, что помогает не только маркетологам, а в целом всем специалистам, так или иначе работающим с цветом.

Психологические значения цветов

На эмоциональном уровне цвета имеют очень устойчивые интерпретации. Так, красный ассоциируется с энергией, опасностью и страстью; синий – с доверием, стабильностью и надёжностью; зелёный – с природой, ростом и спокойствием. Исследование «Color-Emotion Associations in Art» (2023) показывает, что более 70% участников связывали синий цвет с безопасностью и рациональностью, а красный – с тревогой или активностью [1, с. 1259]. Именно поэтому доверительные банки и технологические корпорации часто используют синий (Visa, Samsung, Intel), в то время как бренды, ориентированные на яркие эмоции или импульсивность у потребителей для привлечения внимания, предпочитают красный цвет (YouTube, Coca-Cola).

Семиотика формы: геометрия как язык смыслов

Форма – не менее значимый носитель смысла визуала, как и цвет. Она создаёт структуру, ритм, формирует визуальный «характер» объекта. Согласно представлениям Кандинского, «точка, линия и форма обладают собственной внутренней выразительностью» («Point and Line to Plane», 1926), что позволило рассматривать форму как самостоятельный семиотический знак [5, с. 35]. Благодаря форме, потребитель сразу понимает о чём вся суть визуальной информации, для кого предназначена и с какой целью бренд преподносит данную визуальную конструкцию. Если цвет привлекает внимание, создаёт эмоциональную ассоциацию с брендом, то форма углубляет общую суть бренда, придаёт индивидуальность и особенность к визуалу, укрепляя психологическое влияние визуальной конструкции на потребителя. Естественно, для передачи информации через формы важно знать психологию фигур, а также воздействие каждой из форм на восприятие общей визуализации и держать фокус потребителей на нужной визуальной информации бренда через психологию форм. Например разберём 3 формы:

Круг, квадрат, треугольник как базовые символы

Форма	Круг	Квадрат	Треугольник
Символика	Символ гармонии, цикличности, защищённости	Стабильность, системность, технологичность	динамика, направление, движение
Бренды (пример)	Многие бренды, связанные с сообществом или мобильными технологиями (Instagram, Spotify), используют круглые формы.	Часто встречается в логотипах IT-компаний (Microsoft) а также в играх (roblox, Minecraft).	Nike использует диагональ, создающую эффект ускорения – это семиотический треугольник в движении.

Графические знаки и символы: от пиктограмм до брендинга

Знак – центральная единица семиотики. В дизайне знаки используются для передачи информации быстро, практично и универсально: пиктограммы, инфографика, навигационные элементы, логотипы. Эффективность знака определяется степенью его узнаваемости и однозначности.

Исследователи визуальной коммуникации отмечают, что «иконোগрафические знаки становятся частью глобального языка» (С. Ware, «Information Visualization», 2020) [9, с. 25]. Например, символы Wi-Fi, Bluetooth, кнопка «Play» или знак поиска (лупа) сегодня понятны практически в любой стране.

Логотипы - тоже знаки. Их задача – не только идентифицировать и определять тот или иной бренд, но и передавать ценности и характер в визуализации информации. Например:

Apple использует лаконичную форму и пустое пространство как символ технологичности и простоты;

Adidas применяет стилизованные полосы-диагонали, создающие ощущение движения вверх;

Mastercard опирается на семиотику цвета: пересечение красного и жёлтого кругов символизирует взаимодействие, соединение, транзакцию.

Визуальный шум как фактор нарушения семиотической структуры

Бывает и перенасыщение цветов, форм и знаков, создаёт несогласованность элементов, что портит и сбивает с толку потребителей, из-за чего теряется суть самого визуала и передачи первоначальной идеи. Это называется визуальным шумом.

Визуальный шум – это избыток или хаотичность визуальных элементов, которые затрудняют восприятие и интерпретацию сообщения. В исследовании урбанистических коммуникаций UrbanForum (2023) визуальный шум определяется как «среда, перегруженная конфликтующими цветовыми, формальными и информационными сигналами, нарушающими когнитивный комфорт зрителя» [8, с. 17-22].

Под визуальным шумом определяются:

- слишком яркие или несовместимые цветовые сочетания;
- чрезмерное количество информационных блоков;
- отсутствие визуальной иерархии;
- нарушение единого стиля или системы знаков.

В исследовании Ferra.ru по нейропсихологии восприятия (2024) отмечается, что перегруженные визуальные композиции вызывают «снижение точности обработки информации и увеличение времени реакции зрителя» [3, с. 15]. Это значит, что визуальный шум напрямую снижает эффективность семиотических элементов – цвет перестаёт работать как эмоция, форма теряет выразительность, знак становится менее читабельным для потребителя, теряется целостность и общая суть визуального объекта.

В интерфейсах визуальный шум приводит к тому, что пользователь не может быстро найти ключевую кнопку или действие. В городской среде шум вызывает ощущение хаоса, тревожности и визуального утомления. В рекламе – снижает запоминаемость сообщения и отталкивает покупателей.

С точки зрения семиотики визуальный шум нарушает коммуникацию, потому что:

- делает код нечитаемым;
- вызывает конкуренцию знаков;

- разрушает смысловую иерархию;
- создаёт «семантический хаос».

Когда элементы лишены иерархии, зритель не понимает, что важно, а что нет – визуальный язык «ломается». Важно не перебарщивать и оставлять общую суть визуала по передаче информации ясной, понятной и доступной. В целом, разработка общей концепции дизайнерского решения связана не только с традиционными решениями, но и с новаторским поиском креативных, оригинальных графических способов реализации рекламных идей, способствующих более эффективному воздействию на потребителя но нужно уметь находить композиционный баланс.

Заключение. Проведённый анализ показал, что семиотика цвета, формы и графического знака является фундаментом визуальной коммуникации и играет ключевую роль в формировании смысла в графическом дизайне. Цветовые решения оказывают прямое влияние на эмоциональное воздействие на зрителя, формируя устойчивые ассоциации и задавая тон коммуникации. При этом важно избегать визуального шума, сохраняя ясность и целостность визуальных сообщений.

Список литературы

1. Color-Emotion Associations in Art. Art & Perception Review, 2023. – 1259 p.
2. Color Theory and Semiotics. Journal of Visual Communication, 2024. – 341 p.
3. Ferra.ru. Статья по нейропсихологии визуального восприятия, 2024. – 15 p.
4. Frishman R. Graphic Design Theory. - New York: Thames & Hudson, 2019. – 381 p.
5. Kandinsky W. Point and Line to Plane. Munich: Bauhaus Verlag, 1926. – 35 p.
6. Peirce C. S. Collected Papers of Charles Sanders Peirce. - Cambridge: Harvard University Press, 1931–1958. – 2247 p.
7. Saussure F. de. Course de linguistique générale. - Geneva, 1916. – 114-116 p.
8. UrbanForum. Отчёт «Визуальный шум в городской среде». – Москва, 2023.– 17- 22 с.
9. Ware C. Information Visualization: Perception for Design. – Burlington: Morgan Kaufmann, 2020. - 25 p.

Аймухаметова Елдана

Магистрант 2 курс

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой

Казахстан, Астана

Научный руководитель: Кабиева Тұрсынгул Қойшыбайқызы

PhD, старший преподаватель

eldana.aimukhametova@gmail.com

Феномен японской анимации: анализ культурных и коммерческих аспектов для развития казахстанской анимации

Аннотация: Статья посвящена комплексному анализу феномена японской анимации (аниме) как культурно-экономического явления и исследованию возможностей адаптации отдельных элементов японской модели к условиям развития казахстанской анимации. Используются сравнительно-аналитические методы, анализ официальных данных и научных положений отечественных исследователей. Показаны ключевые источники доходов, институциональные механизмы (модель производственного комитета - production committee), формы монетизации и роль фестивальной инфраструктуры. На основе анализа предложены практические рекомендации и прогноз развития отрасли до 2035 года.

Ключевые слова: японская анимация, production committee, мерчендайзинг, казахстанская анимация.

Японская анимация (аниме) представляет собой устойчивый культурно-коммерческий феномен, который за последние десятилетия трансформировался в один из ключевых сегментов креативной экономики Японии и значимый канал глобального культурного обмена. Сочетание художественной идентичности, институциональных механизмов производства, эффективного управления интеллектуальной собственностью и диверсифицированных моделей монетизации обеспечивает аниме-индустрии высокую степень устойчивости и международную конкурентоспособность.

Для Казахстана, находящегося на этапе институционального формирования и возрождения национальной анимации, особую актуальность приобретает системный анализ данных механизмов с целью выявления практик, потенциально адаптируемых в отечественных условиях. Важность культурной составляющей в этом процессе подчёркивают специалисты отмечая, что «анимация является мощным инструментом передачи культурных ценностей и формирования национальной идентичности, в которой соединяются традиции и современные технологии»

В этом контексте показателен тезис доктора PhD, казахстанского режиссёра и продюсера, председателя Союза кинематографистов Казахстана Абельдинова А. К., согласно которому «казахская анимация переживает фазу возрождения и активно формируется как самостоятельная и значимая отрасль в сфере экранных искусств».

Таким образом, обращение к японскому опыту представляется оправданным не с позиции прямого копирования, а как аналитическая основа для выработки собственной модели развития казахстанской анимации, учитывающей локальные культурные, экономические и институциональные особенности.

Методология

Исследование базируется на сравнительно-аналитическом подходе, комбинирующем анализ вторичных источников (отчёты, монографии, официальные данные), элементарную экономическую оценку и экспертные позиции. В основе методологической установки – рассмотрение анимации как комплексного феномена, включающего эстетические, институциональные и рыночные измерения. Особое место занимает опора на отечественную научную мысль об анимационной школе и её методологические рекомендации по подготовке кадров.

Культурная специфика японской анимации формировалась на пересечении традиционных художественных практик и современных форм массовой культуры. Существенное влияние на становление выразительного языка аниме оказали традиционные виды японского искусства, в частности театр *но* и *кабуки*, для которых характерны символизм, условность и внимание к внутреннему состоянию персонажа. В то же время важную роль сыграла массовая школьная культура и феномен манги, обеспечившие аниме визуальную выразительность и доступность для широкой аудитории. Дополнительным фактором стала послевоенная индустриальная трансформация Японии, в условиях которой анимация постепенно превратилась в важный инструмент культурной коммуникации и социальной рефлексии.

В результате сформировался ряд устойчивых характеристик, отличающих японскую анимацию от анимационных традиций других стран. Во-первых, аниме ориентировано на широкую возрастную и тематическую дифференциацию, включая детскую, подростковую и взрослую аудитории, что расширяет спектр сюжетов и жанров. Во-вторых, значимым элементом является наличие устойчивых фан-сообществ и сложившейся системы потребления, которая поддерживает интерес к проекту на протяжении длительного времени. В-третьих, японская анимация отличается глубокой проработкой персонажей и активным использованием мифологических, философских и культурных мотивов, что придаёт повествованию многослойный характер и усиливает эмоциональную вовлечённость зрителя.

Именно совокупность данных особенностей обуславливает высокую степень масштабируемости интеллектуальной собственности в японской анимации. Персонажи и сюжетные миры изначально проектируются как долгосрочные медиапродукты, способные выходить за рамки одного формата и трансформироваться в кроссмедийные франшизы. Таким образом, первоначальное анимационное произведение может быть продолжено в форме манги, видеоигр, музыкальных проектов и продукции мерчендайзинга, что существенно увеличивает его экономический потенциал.

Институциональной основой реализации данной стратегии выступает модель производственного комитета (*production committee*). Данный механизм

предполагает объединение различных участников медиарынка – издателей манги, анимационных студий, телевизионных каналов, музыкальных лейблов, дистрибьюторов и производителей сопутствующих товаров. Такая многоуровневая структура позволяет распределять финансовые риски между участниками, синхронизировать маркетинговые и рекламные кампании, а также заранее формировать стратегии лицензирования и коммерческого использования интеллектуальной собственности. В совокупности это обеспечивает устойчивость анимационного проекта и его эффективность как культурного и коммерческого продукта.

Одним из значимых внеиндустриальных эффектов развития японской анимации является её влияние на пространственную и культурную динамику регионов. В данном контексте аниме выступает не только как форма медиапродукта, но и как инструмент территориального развития, способствующий формированию новых туристических практик и устойчивых культурных сообществ. Наиболее ярким проявлением данного процесса является феномен так называемого аниме-туризма – посещение зрителями реальных географических локаций, послуживших визуальными и сюжетными прототипами анимационных произведений.

Данный вид культурного туризма, получивший в Японии наименование *Seichi Junrei* («паломничество по святым местам»), основан на стремлении поклонников аниме к физическому соприсутствию с вымышленным миром произведения через реальные пространства. Посещение таких локаций сопровождается не только туристической активностью, но и визуальной фиксацией опыта, созданием фан-арта, фото- и видеоматериалов, что способствует развитию культуры вторичного творчества и поддерживает интерес к произведению за пределами экрана.

Показательным примером интеграции аниме в региональную туристическую инфраструктуру является город Хаконэ (префектура Канагава), связанный с научно-фантастической франшизой *Rebuild of Evangelion*. Начиная с 2009 года, местная туристическая ассоциация последовательно использует аниме-контент как элемент продвижения территории: были разработаны специальные туристические карты с обозначением локаций, соотносимых с визуальным рядом сериала, а также открыт официальный тематический магазин «Eva-ya» на станции Хаконэ-Юмото. Данные меры способствовали привлечению не только внутреннего, но и международного фан-сообщества, превратив город в узнаваемый культурный бренд.

Таким образом, аниме-туризм способствует трансформации региональных пространств в центры культурного притяжения, где художественное произведение становится катализатором экономической активности. Это выражается в росте числа малых предприятий, развитии торговой инфраструктуры, увеличении потока посетителей и формировании новых рабочих мест. Дополнительным примером устойчивого взаимодействия анимационной культуры и регионального развития являются фестивали, аналогичные «Мати Асоби» в городе Токусима, которые при поддержке местных властей и волонтерских сообществ ежегодно привлекают свыше 50 000

посетителей. Подобные события демонстрируют потенциал аниме как долгосрочного инструмента культурной политики, объединяющего туризм, креативные индустрии и локальные сообщества.

Современное состояние казахстанской анимации характеризуется процессами институционального становления и постепенной консолидации отрасли. В последние годы наблюдается формирование профессиональной инфраструктуры: функционирует объединение «Казаханимация», увеличивается количество частных студий, среди которых можно выделить Dala Animation, ARA и Tasqyn, а также развивается фестивальное движение, представленное такими площадками, как AMEN и Almaty Animation Festival. Наряду с этим государство предоставляет финансовую поддержку через механизмы грантов и субсидирования производства полнометражных и короткометражных анимационных фильмов.

В то же время специалисты подчёркивают, что, несмотря на наличие институциональных предпосылок, отрасль по-прежнему характеризуется низкими объёмами производства, слабой коммерциализацией и высокой зависимостью от государственного заказа. Государственная поддержка, обеспечивая базовую медиапроизводственную активность, носит в основном фрагментарный характер и не формирует целостной стратегии создания конкурентоспособных рыночных продуктов. Как известно, подобная модель эффективна на этапе запуска отрасли, однако в долгосрочной перспективе она затормаживает развитие самостоятельных бизнес-механизмов и сдерживает формирование устойчивых анимационных брендов.

При этом в экспертной среде неоднократно подчёркивается, что прогресс в развитии национальной анимации напрямую связан с качеством подготовки кадров и формированием профессиональной среды. В частности, магистрант Казахского национального университета искусств имени Т. К. Жургенова Байбатыров И. Р., анализируя традиционные и инновационные подходы в дизайне анимационных персонажей Казахстана, отмечает, что визуальный образ героя должен опираться на национальный культурный код, одновременно отвечая требованиям современной цифровой эстетики. Данный тезис указывает на необходимость комплексного подхода, сочетающего художественную, технологическую и культурологическую подготовку специалистов.

Системные проблемы отрасли включают дефицит производственных бюджетов, ограниченное развитие образовательных программ в области трёхмерной анимации и CGI-технологий, а также недостаточно сформированную практику монетизации интеллектуальной собственности через лицензирование и мерчендайзинг. В результате низкий уровень доходности проектов не позволяет студиям инвестировать в обновление технологий и расширение команд, что, в свою очередь, затормаживает рост качества и экспортного потенциала отечественной анимации.

Что касается образовательных программ и подготовки кадров, именно этот сегмент следует рассматривать как фундамент долгосрочного развития анимационной индустрии. Формирование устойчивой профессиональной школы предполагает не только количественное расширение образовательных

направлений, но и качественную модернизацию учебных программ. Речь идёт о системном внедрении курсов по трёхмерной анимации и CGI-технологиям, производственному менеджменту, работе с лицензированным программным обеспечением, а также практикам управления медиаактивами и интеллектуальной собственностью. Такой подход позволит готовить специалистов, ориентированных не только на художественную составляющую, но и на экономическую логику анимационного производства.

В логическом продолжении образовательных преобразований особую роль приобретает развитие фестивальной инфраструктуры и специализированных профессиональных площадок. Анимационные фестивали, включающие деловые секции для профессионального взаимодействия, ориентированные на презентацию проектов, их экспертное обсуждение и установление отраслевых контактов, способны выполнять функцию связующего звена между авторами, продюсерами и потенциальными инвесторами. Проведение конкурсных отборов и проектных презентаций в рамках таких площадок способствует повышению видимости национальных анимационных проектов, формированию устойчивой профессиональной среды и расширению возможностей их дальнейшего распространения на международном уровне. В совокупности образовательные инициативы и профессионально ориентированная фестивальная деятельность формируют институциональную основу для системного развития анимационной отрасли.

Таким образом, обращение к японскому опыту представляется целесообразным при условии его выборочной и поэтапной адаптации. На первом этапе приоритетное значение может иметь внедрение локальных производственных комитетов – гибких форм объединения студий, издательств, медиаплатформ и технологических партнёров. Подобная модель позволит координировать финансовые и маркетинговые усилия участников, снижать производственные риски и изначально закладывать стратегии коммерческого использования интеллектуальной собственности.

Следующий этап развития связан с формированием кроссмедийных медиафраншиз на основе национального культурного наследия. Казахстан располагает значительным мифологическим и историческим потенциалом – эпосами, фольклорными сюжетами, образами батыров и архетипических героев, которые могут быть трансформированы в современные анимационные вселенные. Обращение к традиционным образам в дизайне персонажей позволяет формировать визуальную идентичность, отличающую национальную анимацию на международном рынке. При грамотной визуализации и сценарной адаптации данные источники способны стать основой для долгосрочных франшиз, охватывающих анимацию, цифровые медиа и сопутствующую продукцию.

Что касается образовательных программ и подготовки кадров, здесь ключевым фактором является не столько расширение отдельных курсов, сколько увеличение числа профессиональных школ анимации. Речь идёт о создании устойчивых образовательных центров, ориентированных на комплексную подготовку специалистов – от дизайна персонажей и работы с цифровыми

технологиями до основ продюсирования и управления интеллектуальной собственностью. Подобная модель соответствует рекомендациям отечественных исследователей и позволяет выстроить преемственность между традиционным художественным мышлением и современными технологическими практиками.

В целом необходимо учитывать, что полный перенос японской модели в условиях Казахстана невозможен. Японская анимационная индустрия формировалась в условиях крупного внутреннего рынка, высокой покупательной способности и развитой системы частного инвестирования, а также имеет длительную историческую преемственность. Казахстан, в отличие от Японии, располагает меньшим рынком и иными культурно-экономическими условиями, что требует гибкой модели развития, ориентированной на экспорт и региональное сотрудничество.

Следовательно, адаптация зарубежного опыта должна основываться на осознании собственных конкурентных преимуществ – уникального культурного наследия, возможности интерпретации национальных эпосов и мифологии в современной визуальной форме, а также потенциала формирования оригинального художественного языка.

Сценарный анализ показывает, что при сохранении текущей политики возможен умеренный рост отрасли в пределах 20–30 % в течение ближайших десяти лет, при доминировании государственного заказа и ограниченном выходе на международные рынки. В то же время реализация целевого сценария – внедрение производственных комитетов, развитие профессиональных школ, усиление фестивальной стратегии и стимулирование мерчендайзинга – способна привести к увеличению объёма отрасли в 2,5–3 раза к 2035 году, формированию нескольких устойчивых студий и появлению первых экспортно ориентированных медиафраншиз.

Устойчивый рост казахстанской анимации возможен лишь при трансформации существующей модели финансирования и переходе к экономике интеллектуальной собственности, в которой ключевым активом становятся воспроизводимые медиафраншизы, основанные на национальном культурном материале.

Проведённый анализ позволяет сделать вывод о том, что японская анимация представляет собой не только художественное явление, но и устойчивую культурно-экономическую систему, основанную на взаимосвязи институциональных механизмов, управлении интеллектуальной собственностью и развитых формах коммерциализации. Её эффективность обеспечивается сочетанием глубокой культурной идентичности, стратегического планирования производства и многоуровневой инфраструктуры распространения и популяризации контента, что делает японский опыт релевантным объектом исследования для стран с формирующейся анимационной индустрией, включая Казахстан.

Современное состояние казахстанской анимации характеризуется наличием институциональных и кадровых предпосылок для роста, однако ограничивается фрагментарным финансированием, низким уровнем коммерциализации и недостаточной интеграцией анимационных проектов в

экономику интеллектуальной собственности. Эти факторы затормаживают переход отрасли к устойчивой модели развития и снижают её конкурентоспособность на международном уровне. Вместе с тем наличие культурно-мифологического наследия, о чём подчёркивают отечественные специалисты, открывает значительный потенциал для формирования оригинальных образов и сюжетных миров, способных стать основой долгосрочных медиафраншиз.

Научный и практический анализ показывает, что прямое копирование японской модели в казахстанских условиях невозможно ввиду различий в масштабах рынков, инвестиционной среде и историческом пути развития индустрии. Вместо этого перспективным представляется выборочный и адаптационный подход, направленный на внедрение институциональных механизмов, применяемых в локальном контексте. В их числе – формирование производственных комитетов как модели коллективного финансирования, развитие кроссмедийных франшиз на основе национального культурного кода, а также увеличение числа профессиональных школ анимации, ориентированных на сочетание художественной традиции и современных цифровых технологий.

Таким образом, устойчивое развитие казахстанской анимационной индустрии возможно при условии перехода от преимущественно государственно-ориентированной модели к системе креативной экономики, в которой ключевым активом становится интеллектуальная собственность. Концентрация усилий на формировании национально узнаваемых персонажей, интеграции эпоса и мифологии в современный визуальный язык и последовательном развитии профессиональной среды создаёт предпосылки для выхода отечественной анимации на международный рынок и укрепления её культурной и экономической значимости в долгосрочной перспективе.

Список литературы

1. Абельдинов А., Жаманбаева Н. Визуальная трансформация персонажей казахской анимации в контексте социокультурных изменений // Центральноазиатский журнал искусствоведения. – 2024. – Т. 9. – № 1.
2. Байбатыров И. Р. Традиционные и инновационные подходы в дизайне анимационных персонажей Казахстана // Вестник науки. – 2025. – № 5 (86). – Т. 4. – С. 7.
3. Бертон Г. Вселенная Хаяо Миядзаки. Картина великого аниматора в деталях. – Москва: Эксмо, 2021.
4. Калашникова Н. И. Связь казахстанской мультипликации и фольклора в контексте разных исторических эпох // Национальная ассоциация ученых (НАУ). – 2015. – № V (10). – С. 4.
5. Нипоника. Японская поп-культура: новый этап // 「にぽにか (niponica) – интернет-издание Министерства иностранных дел Японии. – 2013. – № 9. – С. 12–13.
6. Ногербек Б. Когда оживают сказки. – Алма-Ата: Искусство, 1984.

7. Нугербек Б. Развитие традиций фольклора в казахстанской мультипликации: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1986. – 156 с.
8. Отчёты Ассоциации японской анимации (AJA). – 2023–2024.
9. Сычева Е. С. Традиционная культура Японии в современной массовой культуре (на примере аниме и манга): автореф. дис. ... канд. культурологии. – М., 2016. –
10. Турсунов Е. Генезис казахской бытовой сказки. – Алматы, 2004. – 187 с.

Ильясова Айгуль Сатылгановна

Аға оқытушы

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Aigul.ilyass80@gmail.com

Цифрлық технологиялар ғылым мен өнердегі тоғысы: трансформация және жаңа парадигмалар

Аңдатпа: Бұл мақалада цифрлық технологиялардың қазіргі ғылым мен өнерге тигізген ықпалы кешенді түрде талданады. Ғылыми зерттеулердің әдіснамалық өзгерістері, жасанды интеллекттің танымдық потенциалы, Big Data-ның дәлдік пен жылдамдықты арттырудағы рөлі қарастырылады. Өнер саласында цифрлық құралдардың жаңа эстетикалық формаларды қалыптастыруы, виртуалды шындық (VR/AR), мультимедиа, генеративті өнер және интерактивті тәжірибелердің дамуы сараланады. Мақалада ғылым мен өнердің өзара тоғысуы және цифрлық мәдениеттің жаңа парадигмалары көрсетіледі.

Түйін сөздер: цифрлық технология, жасанды интеллект, мультимедиа, генеративті өнер, Big Data, ғылыми моделдеу, цифрлық мәдениет.

Қазіргі өркениет дамуында цифрлық технологиялар басты қозғаушы күштердің біріне айналды. Цифрлық трансформация ғылымды да, өнерді де жаңа деңгейге көтеріп, зерттеу мен шығармашылықтың мүлде жаңа формаларын тудырып отыр. Ғылымда деректерді өңдеудің жоғары технологиялық тәсілдері, машиналық оқыту алгоритмдері, виртуалды зертханалар қалыптасса, өнерде цифрлық графика, интерактивтік медиа, генеративтік композициялар, VR/AR әлемдері күнделікті тәжірибеге айналды. Бұл өзгерістер адамның әлемді тануы мен эмоциялық қабылдауына да жаңа бағыт береді. Сондықтан цифрлық технологиялардың ғылым мен өнерге ықпалын зерттеу қазіргі ғылым үшін аса өзекті. Л. Манович цифрлық мәдениетті “*жаңа медианың когнитивтік революциясы*” деп сипаттайды [1, 45 б.]. Бұл технологиялар ғылымдағы аналитикалық дәлдікті күшейтіп, өнердегі шығармашылық формаларды кеңейтті.

Ғылымдағы цифрлық технологиялардың рөлі

1. Big Data және аналитикалық платформалар

Big Data көлемді ақпаратты өңдеп, жаңа ғылыми заңдылықтарды анықтауға мүмкіндік береді. М. Кастельс ақпараттық қоғам дамуының негізгі қозғаушысы ретінде деректер ағынын атап өтеді және бұл технологиялар адамзат дамуын өзгертті деп тұжырымдайды [2, 112 б.].

2. Машиналық оқыту (Machine Learning (ML) – жаңа ғылыми ұстаным

Машиналық оқыту (ML) – статистика, компьютерлік ғылым және түрлі ғылыми бағыттардың қағидаларын тоғыстыратын алгоритмдік сала. Оның негізгі міндеті – деректерді талдайтын, болжау жасайтын әрі шешім қабылдау процесін қолдайтын алгоритмдерді құрастыру. Шынайы өмірге әсер ету тұрғысынан ML – өте маңызды әрі ықпалды технология, және бұл құбылыс соңғы жылдары ғана пайда болған жоқ. Машиналық оқытудың өндірістік деңгейде кең қолданылатыны 1990-жылдардың басында-ақ айқын көрінді. Ғасыр тоғысында Amazon секілді ірі компаниялар ML әдістерін өздерінің түрлі бизнес үдерістеріне енгізіп, алаяқтықты анықтау, жеткізу тізбегін болжау сияқты стратегиялық міндеттерді шешуде, сондай-ақ ұсынымдық жүйе тәрізді жаңа қызметтерді құруда пайдаланды. Келесі жиырма жылдың ішінде деректер көлемінің және есептеу қуатының күрт артуына байланысты ML тек Amazon емес, үлкен деректерге сүйенетін шешімдер қабылдайтын кез келген компания үшін маңызды құралға айналды. Соның нәтижесінде жаңа бизнес-модельдер пайда болды. Осы үрдісті түсіндіру үшін «деректер ғылымы» (data science) ұғымы енгізілді. Бұл, бір жағынан, ML мамандарының дерекқорлар мен таратылған жүйелер саласының мамандарымен тығыз байланыста жұмыс істеу қажеттігін көрсетсе, екінші жағынан, жасалып жатқан жүйелердің қоғамдық және экологиялық маңыз аймағының кеңейгенін білдірді [3, 1 б.].

3. Компьютерлік моделдеу

Компьютерлік моделдеу күрделі табиғи құбылыстарды түсіндірудің маңызды құралы. Нильсен ғылыми модельдерді визуалдаудың зерттеудегі рөлін ерекше атап өтеді [4, 134 б.].

4. Цифрлық зертханалар

Қашықтан жүргізілетін зертханалар білім беру сапасын арттырумен қатар ғылыми ынтымақтастықты кеңейтеді. Бұл үрдіс туралы Полдың цифрлық мәдениетке арналған еңбегінде кеңінен қарастырылады, ол бағдарламалық технологияның «математикалық» түсінікті қажет ететіні туралы атап көрсетеді [5, 90].

Өнердегі цифрлық технологиялардың ықпалы

1. Цифрлық визуалды өнер

Цифрлық графика мен 3D-анимация визуалды өнердің мүмкіндігін бұрынғыдан да кеңейтті. Манович жаңа медиа тілін зерттей отырып, цифрлық визуалды образдардың құрылымын терең сипаттайды [1, 102 б.].

2. Мультимедиялық өнер

Медиа-арт синтездік құрылымымен ерекшеленеді. Полдың пікірінше, мультимедиялық орта *“көрерменнің тәжірибесін түбегейлі өзгерткен өнер кеңістігі”* болып табылады, себебі уақыт, кеңістік және виртуалдық реализм арасындағы шекарны жоя білді деп есептейді [5, 56 б.].

3. VR/AR өнері

VR/AR технологиясы иммерсивті сезіну ортасын жасайды. Бұл бағыт қазіргі жаңа медиа зерттеулерінде кеңінен талданады [1, 167 б.].

4. Генеративті өнер

Генеративтік жүйелер адам мен алгоритм бірлесе туынды жасайтын жаңа бағыт, алайда қолданылуына байланысты әртүрлі болады, бұл құбылысқа зерттеушілер төмендегідей анықтама ұсынады [6, 27-31 б.]:

1. Ele-art – электротехника және/немесе электрондық технологияны қамтитын өнер түрі.
2. C-art – өнер жасау үдерісінде компьютерлер қолданылатын өнер.
3. D-art – қандай да бір сандық электрондық технология қолданылатын өнер.
4. CA-art – компьютер өнер жасау барысында көмекші құрал ретінде (қағида бойынша, міндетті емес) қолданылатын өнер.
5. G-art – шығарманың кем дегенде бір бөлігі суретшінің тікелей бақылауында болмайтын белгілі бір процесс арқылы жасалатын өнер.
6. CG-art – компьютерлік бағдарлама адам тарапынан барынша аз немесе мүлде араласусыз өздігінен жұмыс істей отырып жасайтын өнер. Ескерту: CG-art-тың қатаң анықтамасын (бағдарлама толық автономды жұмыс істеп, адам нөлдік деңгейде араласатын өнер) біз қабылдамауды жөн көрдік.
7. Evo-art – өнерді тудыратын бағдарламаның өзіне әсер ететін кездейсоқ вариация және таңдамалы көбею (өзгеру) үдерістері арқылы эволюцияланатын өнер.
8. R-art – көркемдік мақсатта қолданылатын, автономды қозғала алатын және/немесе коммуникация жасай алатын физикалық машиналар – роботтарды жасау өнері.
9. I-art – өнер туындысының формасы/мазмұны көрерменнің іс-әрекетіне айтарлықтай тәуелді болатын өнер.
10. CI-art – CG-art-тың кейбір туындылары, мұнда көрерменнің мінез-құлқының формаға/мазмұнға ықпалы айтарлықтай маңызды.
11. VR-art – бақылаушы компьютер жасаған виртуалды әлемге толықтай енеді және оны шынайы ортадай қабылдап, оған жауап қайтарады.

Ғылым мен өнердің цифрлық кеңістікте тоғысуы

1. Ғылыми визуализацияның эстетикасы

Кейбір визуалды симуляциялар ғылыми ғана емес, эстетикалық мәнге ие. Полдың еңбегінде деректердің көркем интерпретациясы арнайы бағыт ретінде қарастырылады [5, 131 б.].

2. Деректерге негізделген өнер

Data Art – ғылым мен өнерді бір арнаға тоғыстырған бағыт. Ғылыми ақпараттың көркем бейнеге айналуы туралы Нильсен өз еңбегінде нақты мысалдар келтіреді [4, 188 б.].

3. Цифрлық музейлер

Цифрлық архивтер мәдени мұраны сақтаудың тиімді жолы. Цифрлық музейлердің рөлі туралы Кастельс ақпараттық қоғам мәдениетінің жаңа формасы ретінде жазады [2, 215 б.].

Бұл үрдістің схемасын келесі суреттен көруге болады.



Цифрлық технологиялар ғылым мен өнердің даму траекториясын түбегейлі өзгертті. Нәтижесінде жаңа ғылыми әдістер, жаңа көркем формалар, жаңа мәдени парадигмалар қалыптасты. Зерттелген еңбектер көрсеткендей, цифрландыру тек технологиялық процесс емес – ол адамның әлемді тану тәсілін өзгертетін мәдени-философиялық құбылыс.

Әдебиеттер тізімі

1. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. // Москва, 2000. – 480 б.
2. Манович Л. Язык новых медиа. // Москва: Ad Marginem, 2015. – 342 б.
3. Jordan M. I. Artificial intelligence—the revolution hasn't happened yet //Harvard Data Science Review. – 2019. – Т. 1. – №. 1.
4. Paul C. Digital Art.// Thames & Hudson, 2015. – 240 p.
5. Nielsen M. Reinventing Discovery: The New Era of Networked Science. // Princeton University Press, 2012. – 272 p.
5. Boden M. A., Edmonds E. A. What is generative art? //Digital Creativity. – 2009. – Т. 20. – №. 1-2. – С. 21-46.

Асқарұлы Асанали
Магистрант 1 курса образовательной программы
«Режиссура, продюсерство кино и ТВ»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой
Казахстан, Астана
ajaxman7@gmail.com

**Веб-сериалы как форма экранного нарратива:
сущность, жанровые особенности и трансформация повествовательных
стратегий в цифровую эпоху**

Аннотация: Статья посвящена исследованию веб-сериалов как самостоятельной формы экранного нарратива, сформировавшейся в условиях цифровой медиасреды.

Ключевые слова: веб-сериал, интернет, цифровизация, повествование, эстетика социальных сетей.

Веб-сериал как культурный феномен отражает трансформацию потребления медиа в эпоху цифровых технологий. Он представляет собой форму аудиовизуального искусства, возникшую и развивающуюся преимущественно в интернете, вне традиционных телевизионных форматов, что даёт авторам больше творческой свободы, но и требует иных подходов к организации съёмочного процесса, работы с актёрами, планирования монтажа и продвижения.

Ниже приведены несколько наиболее распространённых определений веб-сериала, раскрывающих его понятийную сущность.

Академическим описанием веб-сериалов считается представленное в исследовании Ellingsen & Evans (Австралия): «Появившиеся в Соединённых Штатах в конце 1990-х годов веб-сериалы – это короткая форма эпизодического контента, обычно создаваемая и выпускаемая независимо на таких платформах, как YouTube, Facebook ...».

Характеристика: короткий сериал, выходящий эпизодами. Производство: независимое, дискреционное по жанру и форме. Платформы: онлайн [1].

А.В. Прохоров даёт следующее определение: «Веб-сериал – новый тип медиатекста, который сочетает черты ТВ-сериала и блоггового формата:

- произвольное число эпизодов и сезонность;
- меняющееся время хронометража (1-25 минут);
- камерность пространства;
- поддерживает динамичное, плотное развитие сюжета [2].

«Веб-сериал – это многосерийное художественное или документальное повествование, представленное в виде эпизодов и распространяемое через Интернет. Эти эпизоды, как правило, короче по продолжительности, чем традиционные телевизионные шоу...».

В этом определении подчеркивается:

- жанровое разнообразие: как художественные, так и документальные;
- короткий формат – 5-30 минут;

- дифференцированные платформы: YouTube, Vimeo, TikTok, Netflix и т.д. [3].

«Веб-сериал – это форма эпизодического контента, который создается специально для распространения и потребления онлайн. Обычно он состоит из нескольких серий, каждая продолжительностью от нескольких минут до получаса, и имеет непрерывную сюжетную линию или тему».

Ключевые моменты:

- создание специально для интернета,
- серийность и непрерывная сюжетная линия,
- формат для онлайн, без классических телевизионных ограничений [4].

Сравнительные характеристики традиционного и веб-сериала приведены в таблице 1.

Таблица 1. Сравнительные характеристики традиционного и веб-сериала

Характеристики	Традиционный сериал	Веб-сериал
<i>Платформа</i>	ТВ-канал, кабель, платформа	Только Интернет
<i>Бюджет</i>	Высокий	Низкий–средний
<i>Длительность эпизода</i>	20 - 60 минут (фиксированная)	Гибкий формат (3–25 минут)
<i>Структура</i>	Строгая регулярность	Произвольная периодичность
<i>Производство</i>	Компания, команда	Часто один человек / маленькая команда
<i>Свобода содержания</i>	Цензура, рекламные интеграции	Отсутствие цензуры, интерактивность
<i>Примечание: Составлено автором по источникам [1]-[4].</i>		

Можно сделать обобщающий вывод, что веб-сериал – это эпизодический видеопродукт, специально созданный для онлайн-потребления, обладающий «гибкой формой» и низкобюджетной независимой производственной моделью, что отличает его от телевизионного сериала; серия коротких видео, выпускаемых в эпизодическом формате онлайн, иногда попадающие на ТВ.

Историю зарождения и развития веб-сериалов можно разделить на несколько этапов:

- экспериментальный (1995-2000);
- массовый рост (2003-2008);
- профессионализация (2008-2015);
- доминирование стримингов (2010 - настоящее время).

Цифровизация не только изменила технические аспекты режиссёрской работы, но и привела к пересмотру традиционных понятий авторства, повествования и зрительского опыта.

Веб-сериалы, как и телевизионные, имеют определенное количество серий, которые должны выходить с заданной периодичностью. Их цель – удерживать внимание зрителя, что достигается разными способами: наличием

драматургических элементов («крючков»), формирующих у зрителя вопросы и ожидания, создание эффекта соприсутствия, разнообразие тем, практически полное отсутствие цензуры.

Веб-сериалы, как и ТВ-сериалы, можно дифференцировать в соответствии с форматом повествования. А.В. Прохоров пишет: «Существуют вертикальные сериалы, где каждая серия имеет независимый сюжет, горизонтальные сериалы, имеющие сквозной сюжет, развивающийся на протяжении множества серий» [2]. В третью группу сериалов входят произведения, имеющие горизонтально-вертикальный формат. Также специалисты выделяют формат альманаха или антологии. Альманах представляет собой совокупность независимых историй о разных персонажах, объединенных по общему признаку.

Драматургическая основа истории веб-сериала, в целом, ничем не отличается от аналогичной основы кинофильма или ТВ-сериала. В вебе так же необходимо наличие героя, его цели и препятствий к её достижению. Герои веб-сериалов схожи с телевизионными – это, как правило, те, с кем ассоциирует себя зритель. Интернет – это лишь способ «доставки» контента до как можно большего числа зрителя, тогда как сам зритель идёт за историей.

Создатели веб-сериалов концентрируются на трёх ключевых компонентах: концепт, герой, сюжет. Им важно одно – вызовет ли история, которую они рассказывают сопричастность, насколько событийный ряд и герой смогут захватить внимание зрителя. Форма и технические особенности в данном случае вторичны.

Основной особенностью веба, на которую стоит обратить внимание при его создании, является меньший хронометраж (до 25 минут). Это уплотняет сюжет, не давая ему времени на раскачку, и показывает героя в действии, то есть в процессе решения конфликта. Выражаясь языком драматургии, как отмечает А.В. Прохоров, «первый акт в таком случае полностью или частично содержится во втором, и зритель узнаёт о герое не до основного действия, а параллельно с ним» [2]. Очевидно, что конструировать сюжет таким образом значительно сложнее, чем традиционным. При этом визуальная часть веба также «нередко характеризуется яркими графическими эффектами, быстрой сменой планов, рваным монтажом».

Веб-сериалы имеют определённую технологию производства, сценарные нюансы:

- «правило шестой секунды», когда в интернет-контенте должно непременно что-то происходить каждые шесть секунд, чтобы удержать внимание зрителя;
- определённый операторский подход: поскольку продукт смотрится в основном на гаджетах, это более динамичная форма повествования – смелая, яркая, событийная.

Это то, что касается визуальной части.

То, что касается аудио, мы должны чётко понимать, что звук у короткого художественного произведения работает по другим законам. То есть если вы отвлеклись от большого сериала, вы не упустите сюжетную нить наверняка, а если отвлечётесь от 15-минутного фильма, то можете потерять линию

повествования. Соответственно, звук должен работать практически как подкаст, держа вас всё время в содержании, в сюжете, поддерживать интерес к данному продукту [5].

Подытоживая выше сказанное можно выделить особенности создания веб-сериалов и их повествовательного контента с точки зрения режиссуры:

- минимализм и адаптация к малобюджетной среде;
- мобильная съёмка, креативные локации, съёмка «на бегу»;
- роль режиссёра как мультифункционального автора (режиссёр = сценарист + монтажёр и т.д.)

Примерами могут послужить веб-сериалы «Mr. Freeman», «High Maintenance», «Сержан Братан» [6].

К особенностям повествования в веб-сериалах можно отнести нелинейность, интерактивность, вертикальный монтаж, краткость как принцип нарратива (эпизоды по 3-10 минут), вертикальное и сторителлинговое повествование (Snapchat, TikTok-сериалы), повествование «в реальном времени» и «изнутри персонажа» (сериалы «Inside No. 9», «Special», «Жол»).

Сюжет и драматургия веб-сериалов в условиях цифровизации характеризуются следующими основными признаками:

- адаптацией сценариев под восприятие через смартфон;
- меметичностью, скоростью нарратива, монтажом под скроллинг;
- эстетикой соцсетей и краудсорсингом идей;
- сравнением с классическим трёхактным построением.

Рассмотрим каждый из них более подробно.

Адаптация сценариев веб-сериалов для просмотра на смартфоне – формат «screenlife» – история через интерфейс телефона.

Например, «Content» (Австралия, 2019) – первый комедийный веб-сериал, полностью снятый и смонтированный под вертикальный смартфонный формат. Зритель видит экран главной героини: её ленты в соцсетях, видео-звонки и переписку – все визуально аутентично и «как в жизни», при этом сценарий включает подробную прорисовку интерфейса. Много работы на производстве такого сериала отводится написанию комментариев, твитов, текстов [7].

В условиях цифровой среды режиссёр нередко вынужден работать не только с художественным высказыванием, но и с понятием *меметичности* – способности фрагмента произведения становиться вирусным, самовоспроизводимым и тиражируемым в интернете. Термин происходит от слова «мем» (англ. *meme*) – единица значимой для культуры информации.

Например, в сериале «Wednesday» (Netflix, 2022) – сцена с танцем Дженны Ортеги была изначально поставлена как элемент, легко конвертируемый в тренд (и стала им), породив сотни тысяч TikTok-вариаций [8].

Скорость нарратива: краткость – новая глубина. Режиссёры мобильных веб-сериалов и digital-форматов работают в логике ускоренного нарратива – при этом отказ от экспозиции, переходов и «настроений» не считается художественной потерей, а наоборот – маркером адаптивности к среде.

Особенности:

- диалоги без пауз, быстрая смена точек зрения, «вбросы» информации с первых секунд;

- перемещение ключевых событий в первые 15 секунд, чтобы «удержать» пользователя;

- сюжет в одном интерфейсе – например, вся история разворачивается в чате, без смены локаций (screenlife-подход).

Примеры:

- «Blue Whale» (Россия, 2019) - сериал целиком в формате screenlife: телефонный экран, переписки, звонки – весь сюжет укладывается в привычную структуру мессенджера;

- «Lifeline» (Snapchat Original) – эпизоды длиной 3-5 минут, каждый кадр содержит суть, нет «затянутых» сцен или монтажных вставок.

Монтаж под скроллинг: визуальная логика вертикального восприятия.

Смартфонный монтаж – это не просто укладка кадров в хронологию. Это монтаж под скроллинг, где восприятие связано с вертикальной осью, быстрой сменой визуального ритма и отсутствием монтажных пауз.

Основные принципы:

- центральная композиция: лица, действия, текст – в середине кадра, ближе к пальцу;

- плотный визуальный поток: за 5 секунд может смениться до 4-5 крупных планов;

- смысловая фрагментация: каждый кадр как самостоятельная «история» или блок.

Примеры:

- «Special Delivery» (TikTok-сериал от Hulu) – использует короткие вертикальные сцены с активным jump-cut, титрами, emojis, встроенными реакциями;

- «Rabbits Hole» (Instagram Stories-сериал) – сюжет подаётся кусками по 15 секунд, при этом монтаж ориентирован на взаимодействие со свайпами (переходы между сторис).

Эстетика соцсетей и краудсорсинг идей в веб-сериалах. Современные веб-сериалы всё чаще заимствуют визуальные и структурные особенности социальных сетей, превращая эстетику цифрового общения в художественный приём.

Эстетика соцсетей включает в себя клиповую подачу, вертикальный формат кадра, использование интерфейсов мессенджеров, сторис, наложений текста и эмодзи. Это приближает сериал к привычной среде пользователя и делает восприятие контента более интуитивным и персонализированным. Такой подход особенно популярен среди молодёжной аудитории, для которой взаимодействие с визуальной культурой TikTok и Instagram стало повседневной практикой.

Примером успешной адаптации соцсетевой эстетики является норвежский веб-сериал «Skam», эпизоды которого публиковались в реальном времени, имитируя сторис и переписки в мессенджерах [9].

Наряду с визуальной трансформацией, веб-сериалы активно используют краудсорсинг идей – привлечение зрительского сообщества к созданию и развитию сюжета. Это выражается в форме опросов, комментариев, фанатских теорий и даже прямого голосования за развитие сюжета. Платформы вроде Patreon и Wattpad позволяют авторам получать фидбек в процессе работы, а зрителям – ощущение соавторства.

Хороший пример такого подхода – канадский веб-сериал «Carmilla» [10], созданный на основе одноимённой новеллы XIX века. Он активно взаимодействовал с фанатским сообществом в Twitter и Tumblr, адаптируя сюжет в зависимости от отзывов и предпочтений аудитории. Аналогично, анимационный веб-проект «RWBY» от Rooster Teeth регулярно учитывает мнения зрителей, а элементы фан-контента иногда становятся частью официального канона.

Что касается сохранения в построении сюжета и драматургии веб-сериалов трехактного повествования – здесь всё специфично. Классическая структура повествования, известная как трёхактная модель, включает в себя завязку (первый акт), развитие конфликта (второй акт) и разрешение (третий акт). Это универсальный подход, лежащий в основе большинства традиционных фильмов, пьес и телесериалов.

Одним из ключевых отличий является сжатие драматической конструкции. Веб-сериалы, особенно рассчитанные на просмотр в соцсетях, стремятся сразу захватить внимание зрителя, поэтому нередко завязка и конфликт подаются уже в первых секундах. Например, в TikTok-сериалах или YouTube-шортах сюжетная арка укладывается в 1-2 минуты: зритель видит завязку, пик конфликта и иногда даже развязку в одном коротком эпизоде. Такой формат разрушает привычную трехактную динамику, заменяя её «одноактной» мини-драмой, ориентированной на мгновенную реакцию.

Подводя итоги, можно резюмировать, что веб-сериал прошёл путь от экспериментальных простых фото-текстовых историй и Flash-анимации к серьёзным, профессионально снятым сериалам эпохи Web 2.0. С появлением стриминговых платформ уровень производства вырос, качество производимого контента способствовало восприятию веб-сериала как полноценного жанра, конкурирующего с телевизионными и кино-форматами.

Список литературы

1. (Mis-)Connected: Web Series, Digital Culture, and Everyday Life in Lockdown [Электронный ресурс] / N. EVANS¹, M.D. RYAN, S. ELLINGSEN, M. BURKHOLDER, L. DA SILVA. – Режим доступа: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/viewFile/19187/4644>, свободный. – Загл. с экрана.
2. Прохоров А.В. Веб-сериалы: специфика и ключевые особенности формата [Электронный ресурс] / Художественная культура, 2019. – №3. – Т.2 – С.394-413. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/veb-serialy-spetsifika-i-klyuchevye-osobennosti-formata>, свободный. – Загл. с экрана.

3. What is a web series? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://jwarrenpiece.wordpress.com/2011/02/09/what-is-a-web-series/>, свободный. – Загл. с экрана.

4. How the film-tv industry works? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://umbrex.com/resources/how-industries-work/media-entertainment/how-the-film-tv-industry-works/>, свободный. – Загл. с экрана.

5. Современный веб-сериал: что это такое [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://moviestart.ru/2021/07/21/sovremennyj-veb-serial-chto-eto-takoe>, свободный. – Загл. с экрана.

6. «Сержан Братан» (Казахстан, 2021). – <https://www.kinopoisk.ru/series/4642879/>

7. «Content» (Австралия, 2019). – https://www.kinopoisk.ru/series/1237527/?utm_referrer=www.google.com

8. «Wednesday» (США, 2022). – <https://www.netflix.com/kz-ru/title/81231974>

9. «SKAM» (Норвегия, 2015-2018). – https://vk.com/video-50759230_456239305?to=L3ZpZGVvLTUwNzU5MjMwXzQ1NjIzOTMwNT8-27

10. «Carmilla» (Канада, 2014-2016). – https://www.kinopoisk.ru/series/856722/?utm_referrer=www.google.com

Тулегенова Гульсум Алибековна

Студент кафедры ТТОС, 3 курс

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой

Казахстан, Астана

rashhh122@gmail.com

Искусственный актёр

Аннотация: В работе рассматривается влияние современных технологий на развитие театрального искусства и анализируется возможность замены живых актёров роботами. Исследование основано на изучении научных статей, театральных экспериментов и технических разработок в области робототехники и виртуальной реальности. Особое внимание уделено появлению андроидов и роботизированных систем на сцене, их преимуществам и ограничениям. Показано, что роботизация способна расширить художественные средства театра, обеспечивая высокую точность движений, выполнение сложных задач и создание новых визуальных образов. Однако эмоциональная выразительность, способность к импровизации и живое взаимодействие актёров остаются ключевыми элементами театра, которые трудно заменить технологически. Делается вывод, что будущее театра связано не с вытеснением человека, а с развитием гибридных форм, объединяющих актёров, роботов и цифровые среды в едином художественном процессе.

Ключевые слова: театр, роботизация, актёр, андроид, технологии, искусственный интеллект, сценическое искусство.

В последние десятилетия театр переживает заметные изменения, связанные с быстрым развитием технологий. Сегодня цифровые решения, системы искусственного интеллекта и робототехника всё чаще появляются на сценических площадках. Эти процессы вызывают дискуссии о том, как изменится театр в будущем и возможно ли, что роботы со временем заменят живых актёров полностью. Подобные вопросы уже рассматриваются в современном искусствоведении и культурологии, где подчёркивается, что технологическая трансформация нередко приводит к изменению художественных практик и восприятия зрителя [5].

Цель данной работы – рассмотреть, насколько вероятно, что роботы смогут занять место актёров в будущем, а также определить, какие преимущества и ограничения связаны с использованием машин в театре. Исследование основано на анализе современной литературы, научных публикаций и реальных театральных экспериментов в разных странах.

I. Новые технологии в современном театре

1. Изменение театрального пространства под влиянием технологий

Современный театр уже давно использует цифровые средства: проекционные экраны, интерактивное освещение, 3D-мэппинг, сенсорные системы. Такие решения позволяют расширить выразительные возможности сцены и создать то, что ранее было невозможно.

Исследователи отмечают, что внедрение технологических новшеств способствует не только визуальным изменениям, но и переосмыслению роли актёра и зрителя [1]. Это стало предпосылкой к появлению новых форм театрального взаимодействия, где актёр нередко выступает в тандеме с машиной.

2. Виртуальная реальность и киберпространство

Виртуальная реальность (VR) стала одним из наиболее активно развивающихся направлений в театре. Она позволяет погружать зрителя в искусственно созданную среду, делая его не просто наблюдателем, а участником действия.

Согласно исследованиям, VR-технологии открывают путь к созданию спектаклей, в которых роль живого актёра может быть частично или полностью заменена цифровым персонажем [1]. Это подготовило почву для следующего шага – появления роботов-исполнителей на сцене.

II. Появление роботов-актёров: опыт и эксперименты

1. Роботы и андроиды в театральной практике

Одним из первых театральных направлений, где роботы стали активно использоваться, являются японские проекты. Наиболее известная работа связана с исследованиями Хироси Исигуро, который создаёт андроидов, внешне максимально похожих на людей. В его экспериментах андроид может выступать наравне с актёром, произносить текст и взаимодействовать со зрителем [3].

Подобные постановки часто поднимают философские вопросы о том, как зритель воспринимает границу между живым и искусственным и возможно ли эмоциональное сопереживание к машине.

2. Преимущества роботов как исполнителей

Использование роботов предоставляет театру ряд возможностей. Во-первых, машина может выполнять сложные сценические задачи с высокой точностью и повторяемостью, что снижает риск ошибок. Во-вторых, роботы способны работать в условиях, которые опасны или недоступны для человека – например, в экстремальных температурных режимах или с тяжёлыми конструкциями.

Как отмечает R. Schmidt, роботизированные системы обладают потенциалом для расширения выразительных средств театра: их движения могут быть нечеловеческими, что создаёт новые художественные образы и символы [4].

3. Ограничения и риски

Несмотря на преимущества, замена актёров роботами вызывает сомнения у исследователей. Одна из главных проблем – отсутствие у машин эмоциональной пластики и способности к импровизации. Актёрская игра основана на непосредственном чувстве, реакции на партнёра и живом внутреннем переживании.

По мнению Боброва, роботизация в искусстве может привести к снижению уровня эмоционального воздействия и утрате ключевых художественных ценностей [2]. Кроме того, высокая стоимость оборудования и необходимость технического обслуживания остаются серьёзными препятствиями для широкого внедрения роботов.

III. Смешанные форматы: сотрудничество актёров и роботов

Большинство современных экспериментов направлено не на полную замену актёра, а на взаимодействие человека и машины. Такие постановки позволяют актёрам работать в новых условиях, где роль партнёра может выполнять роботизированная система.

Согласно исследованиям, смешанные театральные проекты демонстрируют большую гибкость: роботы выполняют технические функции или создают особый визуальный стиль, а актёр остаётся центральной эмоциональной фигурой [4]. Такие формы постепенно становятся частью современного театрального языка.

Азарова подчёркивает, что новые технологии, включая VR и робототехнику, не отменяют существование живого театра, а расширяют его выразительные возможности [1].

Таким образом, будущее театра, вероятно, связано не с вытеснением актёров, а с их сосуществованием с машинами.

IV. Возможные сценарии будущего: заменят ли роботы актёров полностью?

На основе анализа зарубежных и отечественных исследований можно выделить несколько сценариев развития театра.

1. Сценарий частичной замены

Это наиболее вероятный вариант. Роботы могут выполнять вспомогательные роли, участвовать в экспериментальных постановках или становиться элементами сценографии. В таком случае актёр сохраняет главенствующее положение, а машина – лишь инструмент.

2. Сценарий автономного роботизированного театра

Отдельные режиссёры уже ставят спектакли без участия человека, но такие проекты остаются нишевыми. Исигуро отмечает, что автономные андроиды могут выполнять заданную программу, однако их художественные возможности всё ещё ограничены [3].

3. Сценарий симбиоза человека и машины

По мнению Fisher, будущее театра может объединить живых исполнителей, цифровые среды, искусственный интеллект и робототехнику в единый художественный комплекс [5]. В этом случае актёр не исчезает, а трансформируется, приобретая новые формы взаимодействия со сценой.

Исследование показывает, что развитие технологий существенно влияет на современный театр, однако полная замена живых актёров роботами в ближайшем будущем маловероятна. Роботы могут расширять выразительность спектакля, выполнять технически сложные задачи и создавать новые художественные образы. Но эмоциональная глубина, импровизация и психологическое воздействие остаются уникальными качествами живого актёра, которые технологии пока не способны воспроизвести.

Скорее всего, театр будет развиваться по пути гибридных форм, где человек и машина смогут работать вместе, формируя новые типы сценического искусства. Такой подход сохраняет традиции драматического театра, но одновременно открывает новые перспективы для творческих экспериментов и исследований в области искусственного интеллекта и робототехники.

Список литературы

1. Азарова, Т. В. Технологии виртуальной реальности в современном театре // Искусство и культура. – 2021. – № 3 (43). – С. 55–62.
2. Бобров, А. А. Роботизация в сфере искусства: перспективы и риски // Философия. Социология. Культурология. – 2020. – № 2. – С. 101–108.
3. Ishiguro, H. Android Science: Towards a New Cross-interdisciplinary Framework // Cognitive Robotics. – 2019. – Vol. 5. – P. 15–28.
4. Schmidt, R. Automation and Performance: Robots on Stage // Journal of Contemporary Theatre Studies. – 2022. – Vol. 14 (2). – P. 77–90.
5. Fisher, M. Performance, Technology, and the Future of Theatre. – New York : Routledge, 2020. – 214 p.

Кожасова Ляззат Билаловна
«Кинорежиссура және телевизия»
кафедрасының меңгерушісі, аға оқытушы
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Қазақстан, Астана
kozhyaz@gmail.com

Оқу үрдісінде және өндірістік тәжірибеде анимация түрлерін дұрыс жіктеудің маңыздылығы

Аннотация: Мақалада анимация саласы мамандарын даярлаудағы теориялық және практикалық мәселелер қарастырылған. Анимациялық өнер бағдарламаларын материалдық-техникалық қамтамасыз етудегі олқылықтарды еңсеру мақсатында қолданылған баламалы білім беру стратегиялары, соның ішінде гибриді (стоп-моушн және тірі актер ойынын біріктіретін) технологияларды қолдану тәжірибесі сипатталған. Зерттеу жұмысының негізгі нәтижесі – анимацияның негізгі тәсілдері мен материалдарына сүйенген тоғыз бағыттан тұратын авторлық жіктемені ұсыну. Бұл жіктеменің білім алушылардың кәсіби құзыреттіліктерін арттырудағы, атап айтқанда, анимация формаларын тануда, терминологияны меңгеруде, сапаны бағалауда және болашақ режиссер ретінде қалыптасуындағы маңыздылығы ғылыми тұрғыдан негізделген.

Түйін сөздер: анимация, оқу үрдісі, жіктеу, гибриді технологиялар, кәсібидайындық, білім беру стратегиясы.

Қазақ анимациясының негізін қалаған алғашқы аниматор, суретші, режиссер, сценарист және профессор Әмен Әбжанұлы Қайдаров 1976 жылы ұйымдастырған Азия, Африка және Латын Америкасы аниматорларының бірінші халықаралық симпозиумында белгілі болгар режиссер мультипликаторы Тодор Динов өзінің келесі атақты сөзін айтты: «Анимация өнері басқа өнердің мүмкіндіктері аяқталған жерден басталады...». Сондықтан анимация өнері жоқтан туындауы ықтимал ең биік өнер тілі деп айту ақиқатқа жақын.

Бейне, поэзия, симфония, балет секілді мүмкіндігі шексіз ең көркем дүние. Алайда қазіргі нарықтық кезеңде көрерменді тек 2Д, 3Д форматымен таңқалдыру қиынның қиыны болып келеді. Әлемдік киноиндустрия жаңа бағыттарды талап етуде, ал көрген-білгені мол аудитория үнемі саладан жаңалық күтеді.

Әлемдік киноиндустрияда анимация – кино тілі ретінде заманауи, әмбебап және өте қажетті сала. Бұған «Аватар» («Avatar»), «Өрмекші адам: Ғаламдар арқылы» («Spider-Man Into the Spider-Verse»), «Айдаһарды қалай үйрету керек» («How to Train Your Dragon») секілді жобалар дәлел. Мысалы, 2019 жылы жарық көрген әйгілі «Махаббат, өлім және роботтар» («Любовь. Смерть. Роботы») атты Netflix платформасының тапсырысымен шығарылған анимациялық анталогиялық сериалдар жиынтығының бірнеше маусымының шебер көркемдік орындалу деңгейіне осы уақытқа дейін кинематография саласының еш бағыты жетпей келеді.

Тарихқа көз жүгіртсек, абсолютті Оскар иегері Уолт Диснейдің 26 фильмін артта қалдырған югослав режиссері Душан Вукотичтің «Суррогат» туындысын алсақ көркемдік шешімінің контекстін тіптен жаңаша түрін ашқандай анимация тарихын дүр сілкіндірді. Бұл ерекше туынды сол дәуірдің Жасанды интеллектісін жеңгендей оскар иемденіп Дисней корпорациясының алдын орады.

Ал белгілі режиссер Владислав Александрович Старевич көлемді қуыршақ аниматоры ретінді алғашқы шебер, қуыршақ мультипликацияның атасы болып саналады. Жастайынан зоология саласына қызыққан В.А.Старевич жәндіктердің төбелесін түсіруге тырысып «Шегіртке мен құмырсқа» секілді керемет туындыларды жарыққа шығарды. Кейін режиссерді дереу Франция өзінің азаматы ретінде қуана иемденді, себебі көлемдік анимация бағытында В.А.Старевич көптеген мүмкіндіктерге жол ашты. Осы тұста Юрий Норштейн, Гарри Бардин, Александр Петров, Хаяо Миядзаки сияқты өзіндік қолтаңбасымен әлемді тамсандырған тұлғаларды айта кеткен жөн. Бұл тұлғалардың шығармашылық жолдары қоюшы режиссердің өзіндік қолтаңбасын нақты айқындап алуының, шығармашылық шексіздіктің, сонымен қатар көрерменді тамсандыруды мақсат тұтқан аналитикалық ойлау мен эксперименттік күштің маңыздылығын, яғни анимация саласы білімпаз және аянбай жанкешті еңбек қажет ететін сала екендігінің дәлелі.

Біздің мақсатымыз – осы үздік шығармалар мен шебер режиссерлерге толықтай еліктеу емес, өз жанрымызды, контексті шешімімізді, анимациялау бағытын және әсерлі де ерекше орындалу жолдарын айқындап қалыптастыруымыз қажет. Осы орайда дайындығы жоғары деңгейлі суретші ғана емес, орташа дайындығы бар оқушының да сабақ барысында эксперименттерден шабыттанып әсерлі шығарма туындату ықтималдылығын жоғарылату.

Анимация мамандарын дайындау көркемдік, техникалық және шығармашылық қабілеттердің үйлесімін талап етеді. Мамандар сурет салудың, композиция және мен түстің негіздерін, анимация принциптерін терең түсінулері тиіс, яғни 2D (екіөлшемді) және 3D (үшөлшемді) базалық кәсіби бағдарламалары төңірегінде анимациялауды меңгеруі.

2019 жылы Анимациялық өнер бағдарламасы бойынша материалдық-техникалық қамтамасыз етудің жеткіліксіздігі баламалы білім беру стратегияларын іздеуді қажет етті. Арнайы құрал-жабдықтардың тапшылығына және қажетті инфрақұрылымның болмауына байланысты шектеулерді еңсеру үшін оқытудың цифрлық емес, балама әдістерін қолдануға баса назар аударылды. Сондықтан стоп-моушн (stop-motion) әдісімен түсірілетін анимация бағыттарын, атап айтқанда, екіөлшемді (тегістіктегі) және үшөлшемді (кеңістіктегі) анимацияларды, актерлердің тірі ойын-әрекетімен үйлестіретін гибриді технологияларды тереңдете қолдануды бастадық. Бұл тәсіл әртүрлі медиа-форматтарды біріктіру арқылы жаңа визуалды шешімдерді жүзеге асыруға мүмкіндік береді. Ол уақытта 3D-модельдеу принциптері бойынша көптеген еңбектерде анимацияның 6-ақ ғана түрі нақты жіктеліп көрсетілген. Олар:

- қолмен салынған 2Д,
- кадрлық анимация (стоп-моушн),
- аниматроника,
- перформанс-анимация,
- персонаждар анимациясы,
- арнайы эффектілер анимациясы.

Енгізілген өзгерістердің арқасында бірнеше жетістіктерге қол жеткізілді:

- Арнайы пәндерге жаңаша көзқарасты контекст енгізу;
- Анимация киноклубының жұмысын 1 курс студенттерінің жүргізуі,

2022-2023жылы;

- «Анимация технологиялары» пәнінің енгізілуі;
- Қуыршақ жасау бойынша алғашқы тәжірибелер;
- Пикселяция бойынша бірнеше дүркін жеңістер;
- Қолданбалы анимацияның түрлі бағыттары бойынша ізденістер;
- Жүйелі түрде жылына бір мезгіл Қиықты анимация түрлері бойынша

практикумның ұйымдастырылуы.

Анимация саласындағы теориялық жіктеулер қазіргі таңда жеткілікті деңгейде дамымаған. Осы олқылықты ескере отырып, біз анимацияның негізгі тәсілдері мен қолданылатын материалдарын негізге ала отырып, оларды тоғыз топқа (9) бөліп жүйелеуді ұсынамыз, олар:

1. Қолмен салынатын (дәстүрлі) анимация түрлері

Материалдар негізіндегі графикалық тәсілдер:

- *Кескіндеме материалдары:* акварель, гуашь, майлы бояу және т.б.
- *Графикалық материалдар:* қарындаш, көмір, соус, пастель.

Тасымалдау беті: қағаз, картон, плёнка, холст.

Негізгі белгісі: әр кадр қолмен салынған.

2. Кеңістіктегі (көлемді) анимация түрлері

3D физикалық ортада жасалатын анимация:

- 3Д анимация комп бағдарламамен
- Әр кадрды түсіру әдісімен Стопмоушен
- Қуыршақты анимация
- Пластилинді анимация
- Заттық (объектілік) анимация
- Кез келген көлемді нысанды жандандыру

Негізгі белгісі: нақты кеңістікте орналасқан заттарды кадр бойынша қозғалту

3. Қиынды және фактуралық анимация (рельефтік тәсілдер)

Тегіс немесе жартылай рельефті бетте қозғалтылатын материалдар:

- Қиынды (cut-out) анимация
- Көлеңкелік анимация
- Құммен анимация
- Пластиннің тегіс бетте қолданылатын нұсқалары
- Заттық анимация

Негізгі белгісі: дайын элементтерді қозғалтумен жасалатын жазықтықтағы манипуляция.

4. Жанды актермен анимация түрлері

Тірі актер қозғалысымен анимациялық кейіпкерлерді кадрлап қолданатын тәсілдер:

- Пикселяция (stop-motion техникасы)
- Гибридті тәсілдер (анимация мен live-action араластыру)
- Медиа, теледидардағы аралас эффектiлер

Негізгі белгісі: актердің өзі кадрлап қозғалады немесе анимация элементтерімен бірігеді.

5. Аниматроника (механикалық анимация)

Механизацияланған қуыршақтар мен объектілер:

- Механикаландырылған динозаврлар
- Механикаландырылған роботтар
- күрделі трос, гидравлика, сервомоторлармен басқарылатын

кейіпкерлер

Негізгі белгісі: қозғалыс механикалық жүйе, пульттік басқару арқылы орындалады.

6. Перформанс-анимация (тірі орындау арқылы анимациялау)

Актердің тікелей қатысуы арқылы жасалатын бейнелеу:

• қуыршақ театрындағы тірі орындау түрлері: марионетка, тростты, қолғапты, планшеттік

• sand animation (құм анимация) – суретші құммен тікелей экран алдында салады

- live stop-motion (кадр сайын тікелей көрермен алдында жасау)
- light performance / жарықпен сурет салу (light painting)
- motion capture-дің real-time қолданылуы (актер қозғалысы бірден

экрандағы кейіпкерге беріледі)

- виртуалды ойындардағы real-time анимациясы

Негізгі белгісі: Анимация алдын ала емес, орындаушының сол сәттегі қимылымен тікелей пайда болады.

7. Арнайы эффектiлер (VFX) анимациясы

Кез келген визуалды жобаны толықтыратын техникалық тәсілдер:

- композитинг
- green screen жұмыс
- цифрлық эффектiлер
- ассеттерді жылдам өндіру
- кей жағдайларда шығынды азайту, процесті жеңілдету мақсатында

қолданылады

Негізгі белгісі: анимацияның толықтырылатын, техникалық-цифрлық бөлігі.

8. Жасанды интеллект (ЖИ) анимациясы

ЖИ арқылы механикалық немесе жартылай механикалық түрде жасалатын тәсілдер:

- нейроанимация

- суреттен видео жасау
- стильдерді синтездеу
- қозғалыс генерациясы
- дыбыстан немесе мәтіннен анимация жасау

Негізгі белгісі: алгоритмдер мен генеративті модельдерге сүйенетін механикалық өндіріс.

9. Гибридті анимация түрлері

Жоғарыда аталған барлық техникалардың түрлі комбинациясынан құралатын кешенді тәсілдер.

Гибридті анимация – бір ғана әдіспен шектелмей, бірнеше технологияны біріктіре отырып жасалатын шығармашылық синтез. Оған мыналар кіреді:

- дәстүрлі (қолмен салынатын) анимация + цифрлық өңдеу
- 3D + 2D интеграциясы
- стоп-моушен + компьютерлік анимация
- live-action (жанды актер) + анимациялық эффектілер
- аниматроника + цифрлық күшейту
- ЖИ + классикалық техника
- перформанс (motion capture) + стильдендірілген графика

Негізгі белгісі: Анимацияның көркемдік тілін кеңейту мақсатында бірнеше тәсілдің бір кадрда немесе бір жоба ішінде қабаттасып қолданылуы.

2025 жылдан бастап факультетіміздегі материалдық-техникалық базаның жаңаруы мен жетілдірілуіне байланысты, университет қабырғасында аниматроника және перформанс-анимациядан (performance animation) басқа барлық анимациялық технологияларды оқу үдерісіне кезең-кезеңімен интеграциялауға мүмкіндік туып отыр. Аталған жағдай оқу жүйесін тереңдетіп байытуға, сондай-ақ ғылыми-тәжірибелік эксперименттердің ауқымын кеңейтуге жол ашады. Бұл процестің тиімді іске асырылуы мен жедел дамуына анимация суретшісінен суретшілік қабілетінен бөлек қолданбалы материалды шебер пайдалану және ойды іске асыруда эстетикалық сезімді талап етеді.

Ұсынылған жіктеме білім алушылардың анимацияның түрлі формалары мен кәсіби терминологияны сауатты меңгеруіне, анимация сапасын объективті бағалауына негіз болады. Сонымен қатар бюджетті және конвейерлік анимация жасау амалдарын табуына мүмкіндік бере отырып, студенттің жеке қоюшы режиссер ретіндегі кәсіби қалыптасуына тікелей ықпал етеді.

Әдебиеттер тізімі

1. Анимация как феномен культуры: материалы первой всероссийской научно-практической конференции (27–28 апреля 2005 г.) / сост. Н. Г. Кривуля. – М.: ВГИК, 2006.
2. Арнольди Э. Жизнь и сказки Уолта Диснея. – Л.: Искусство, 1968.
3. Асенин С. Волшебники экрана. Эстетические проблемы современной мультипликации. – М.: Искусство, 1974.

4. Барбэ С. История анимационного кино: учеб. пособие. – СПб.: Питер, 2010. – 280 с.
5. Ермекбаев А. Казахская мультипликация: очерки развития. – Алматы: Санат, 2015. – 145 с.
6. Иванов-Вано И. П. Очерки о советской мультипликации: монография. – М.: Искусство, 1980. – 190 с.
7. Thomas F., Johnston O. Disney Animation: The Illusion of Life. – New York: Abbeville Press, 1981. – 575 p.

Шерязова Сабина Ерболовна

Студентка 2 курса «Графический дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г.С.

Казахстан, Астана

mxnstzr@gmail.com

Влияние мем-культуры на современный дизайн

Аннотация: Статья исследует влияние мем-культуры на современный дизайн, рассматривая их роль в усилении визуальной коммуникации, формировании новых эстетических трендов и повышении вовлечённости аудитории.

Ключевые слова: мем-культура, дизайн, маркетинг, вирусный контент, брендинг, вовлеченность, интернет-коммуникация

Современный дизайн невозможно рассматривать вне контекста влияния интернета и цифрового фольклора. Одним из наиболее ярких проявлений этого влияния стало повсеместное проникновение мемов в визуальную коммуникацию. Если ранее мемы воспринимались как развлекательный контент, сегодня они трансформировались в эффективный инструмент для дизайнеров и маркетологов. Мемы активно формируют новые визуальные тренды и меняют способы взаимодействия брендов с потребителями. Актуальность темы обусловлена тем, что мем-культура представляет собой динамично развивающийся пласт интернет-коммуникации, игнорирование которого ведет к отставанию от современных рыночных тенденций. Цель данной работы – исследовать конкретное влияние мемов на эстетику и стратегии современного дизайна и проанализировать эффективность этого явления на примере успешных кейсов.

1. Теоретические аспекты мем-культуры и их функции в коммуникации

Сам термин «мем» был введен биологом Ричардом Докинзом в 1976 году для обозначения единицы культурной информации, передаваемой от человека к человеку. В цифровой среде это понятие приобрело более узкое значение: Интернет-мем – это, как правило, вирусный контент (визуальный образ, видеофрагмент, фраза), несущий определенную эмоцию или социальный

комментарий, который быстро распространяется среди пользователей [3]. Мемы выполняют ряд важных функций. Они служат средством коммуникации, позволяя кратко и емко выразить сложные реакции, а также являются инструментом социальной идентификации, способствуя объединению пользователей в сообщества, основанные на общности юмора или взглядов. Кроме того, они отражают актуальные социальные тренды, выступая культурным барометром общества. Именно эти качества делают мемы ценным материалом для современного дизайна, который стремится быть не только эстетически привлекательным, но и своевременным, и "человечным".

2. Влияние мемов на дизайн, маркетинг и эстетику

В цифровом дизайне мемы вышли за рамки простого пользовательского контента, став неотъемлемым элементом брендинга и маркетинговых стратегий. Их ключевое преимущество заключается в способности создавать мгновенную эмоциональную связь с аудиторией в условиях высокой информационной перегруженности. Публичные отчеты показывают, что мем-контент генерирует «существенно более высокий уровень вовлеченности» и «увеличивает органический охват» по сравнению с традиционными маркетинговыми форматами [1, 5]. Исследования в сфере маркетинга указывают, что «мем-маркетинг может дать CTR (показатель кликабельности) в два-три раза выше по сравнению с обычными рекламными кампаниями» [2]. Эффективность также отражается на восприятии бренда: потребители воспринимают бренды, использующие мемы, как более органичные и вызывающие эмоциональное сродство [4].

Кроме того, мемы оказали глубокое влияние на визуальную культуру, популяризируя стилистические приемы, которые ранее считались неформальными. Мем-эстетика включает в себя: эстетику намеренного примитивизма, где ценность контекста и скорость преобладают над качеством изображения (дизайнеры сознательно используют низкое разрешение (Lo-Res), простые формы, или эффекты искажения (glitch), имитируя "народный" контент); гиперконтраст и яркие цвета для привлечения внимания; а также принцип "Контекст важнее формы", когда дизайн быстро адаптируется под актуальный шаблон, игнорируя строгие правила брендбука ради своевременности и юмора. Успешное внедрение мемов требует соблюдения ключевых принципов: актуальности и своевременности (из-за стремительного сокращения жизненного цикла мемов), соответствия ценностям бренда и чувства меры, поскольку, как отмечает Ingate, «использование мемов — это всегда риск, если они не соответствуют ценностям бренда или использованы некорректно» [3].

3. Примеры успешного применения мемов в дизайне брендов СНГ

Интернет-мемы стали мощным инструментом бренд-коммуникации, активно применяемым на рынках СНГ, где молодёжная аудитория является ядром цифровых платформ. Отчет Support Agency указывает, что «мемы составляют до 80% визуального контента брендов ритейла, образования, страхования и e-commerce» [9].

3.1. Aviasales

Aviasales – один из лидеров в использовании мем-контента. Исследование НИУ ВШЭ подтвердило, что «посты с мемами вызывали более высокий уровень вовлеченности по всем основным показателям» и помогали бренду строить эмоциональное сродство с аудиторией [6]. Особенности мем-дизайна Aviasales включают минималистичную композицию, основанную на чистом визуальном стиле и соблюдении фирменной лаконичности. Бренд использует короткий, легко читаемый текст (часто в стиле мем-шрифтов) поверх изображения, сохраняя при этом цветовую палитру. Визуальная единообразность мем-карточек повышает узнаваемость бренда даже в неформальном контенте. Примеры: адаптация популярных шаблонов «Expectation vs Reality» для туристических предложений.

3.2. Dodo Pizza

Dodo Pizza успешно использовала мем-эстетику для усиления своего присутствия в социальных сетях и повышения лояльности. Бренд активно использует юмор, основанный на ситуациях, связанных с доставкой еды, а также интегрирует тренд "Brainrot" (абсурдный юмор), который активно обсуждался AdIndex [7]. Дизайнерское решение Dodo Pizza – это сознательное использование эстетики низкого разрешения и примитивизма для имитации пользовательского контента, при этом яркая цветовая палитра бренда интегрируется в мем-шаблоны, чтобы сохранить узнаваемость. Мемы служат для создания позитивного эмоционального отклика и регулярно используются для анонсирования акций или новых позиций в меню. В качестве примера можно привести создание мема с персонажем Дронтони Пепперони, который стал отсылкой к популярным интернет-мемам данного абсурдного жанра.

3.3. X5 Клуб

X5 Клуб (программа лояльности X5 Group) активно использует мем-дизайн в своей цифровой коммуникации, включая социальные сети и рассылки, для создания эмоциональной связи с аудиторией и повышения конверсии в покупки [8]. Дизайнерское решение здесь сосредоточено на ситуативном юморе, тесно интегрированном с UX/UI приложения (интерфейсом клиента). Дизайн мемов максимально простой и понятный для широкой аудитории. Мемы используются как креативный способ объявления о скидках, бонусах и персональных предложениях. Например, бренд часто адаптирует вирусные шаблоны типа "Я, когда..." для юмористического изображения процесса получения повышенного кешбэка или неожиданной выгоды от накопленных баллов в магазинах сети.

Общие выводы по СНГ-брендам

Анализ кейсов показывает, что мем-дизайн эффективно повышает вовлечённость, органический охват и доверие к бренду.

4. Риски, ограничения и заключение

Несмотря на преимущества, использование мемов связано с определенными рисками. Главный из них – быстрая потеря актуальности. Дизайн, основанный на устаревшем меме, может навредить репутации бренда. Как отмечают эксперты Yagla, «дизайнер должен быть не только креативным, но и обладать развитой культурной и правовой грамотностью» [1]. Другой серьезный риск – неверная интерпретация, а также юридические аспекты, связанные с авторскими правами на изображения.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о глубоком влиянии мем-культуры на современный дизайн. Мемы трансформировались в полноценный инструмент для создания актуальных, эмоциональных и эффективных визуальных коммуникаций. Они позволяют брендам говорить с аудиторией на одном языке, становясь ближе и понятнее. Анализ кейсов свидетельствует о том, что дизайн, интегрирующий мемы, зачастую превосходит по ключевым метрикам традиционные рекламные форматы. Однако работа с этим инструментом требует от дизайнера особой чуткости, скорости и глубокого понимания контекста. В будущем влияние мем-культуры на дизайн, вероятно, будет только усиливаться, и умение работать с этим явлением становится необходимостью для современных специалистов.

Список литературы

1. 15 Best Meme Marketing Examples from Big Brands // Superside [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.superside.com/blog/meme-marketing-examples>
2. 21 Meme Statistics That Will Blow Your Mind and... // Brandwell [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://brandwell.ai/blog/meme-statistics/>
3. Case Studies of Brands That Nailed Meme Marketing // SocialWick [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.socialwick.com/case-studies-of-brands-that-nailed-meme-marketing>
4. The Use of Internet Memes for Audience Engagement: a Case Study of Aviasales (2025) // HSE University [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.hse.ru/ba/ad/students/diplomas/page33.html/1048610801>
5. VC.ru – Кейсы X5 Клуба по использованию мемов в продвижении (2024) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vc.ru/marketing/1601475-kak-ispolzovat-memy-v-prodvizhenii-brenda-rasskazyvaem-na-primere-h5-kluba>
6. Использование мемов и интернет-культуры в рекламе // yagla.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://yagla.ru/blog/kontekstnaya-reklama/ispolzovanie-memov-i-internet-kultury-v-reklame--2409u112598/>
7. Интеграция интернет-мемов улучшила маркетинговые стратегии (2025) // AdIndex [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://adindex.ru/news/tendencies/2025/11/6/338912.phtml>
8. Мем: что это такое и как они влияют на культуру... // ingate.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ingate.ru/wikipedia/mem/>
9. Support Agency. Мемы как стратегический инструмент маркетинга (2024–2025) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://adpass.ru/80-kontenta-sostavlyayut-memy-issledovanie-support-agency/>

Омарбекова Гульсана Аскарровна
Студентка 2 курса «Графический дизайн»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой
Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г. С.
Казахстан, Астана
gulsanaomar@gmail.com

Графические программы, как инструментарий дизайнеров: сравнительный анализ

Аннотация: Статья посвящена сравнительному анализу современных графических программ, которые используют современные дизайнеры. Рассматриваются функциональность наиболее удобных программ для работы дизайнеров.

Ключевые слова: графический редактор, растровая графика, векторная графика, удобство, преимущества.

В современном мире существует огромное количество различных графических редакторов, которые помогают: обрабатывать фотографии, разрабатывать логотипы, создавать иллюстрации, интерфейсы, многостраничные изделия, трехмерные визуализации. В каждой программе есть свои ограничения и преимущества, которые требуют к тщательный, осознанный выбор своего рабочего графического редактора.

Цель данной статьи предоставить обзор на наиболее популярные графические программы, сравнить их функционал, а также показать, где и в каких специальностях может понадобиться определенная программа.

Графические редакторы делятся растровую и векторную.

Растровая графика – это изображение, состоящее из сетки множества пикселей, которые позволяют создавать детализированные изображения. Поэтому они больше популярны в работе у художников и иллюстраторов. Чаще всего они используются для многоцветных реалистичных изображений, обработки фотографий, разработке слайдов. Недостаток этой графики в ухудшении качества изображения при изменении в масштабе.

Векторная графика создается с помощью математических фигур, геометрических фигур, точек, линий. Главное преимущество в этом методе масштабируемость, то есть при увеличении или уменьшении изображение меняется без изменения в качестве. Поэтому векторная графика идеально подходит для создания логотипов, полиграфии, схем и иллюстраций. Однако в нем проблематично создавать реалистичные текстуры.

Рассмотрим графические редакторы: Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, CorelDRAW, Figma, Procreate, Adobe InDesign.

Adobe Photoshop – это один из самых мощных, популярных, профессиональных графических редакторов, распространённый среди художников, фотографов и дизайнеров. В нем множество преимущественных функций, как мощная фотокоррекция, ретушь, гибкая работа со слоями и

масками, поддержка 3D графики и анимации, работа с текстом, баннерами и иллюстрациями. Photoshop используют в большом количестве задач, как и в графическом дизайне, веб-дизайне, обработке фотографий, цифровой живописи и тд.

Однако, хоть в нем и есть огромное количество функций и полезных инструментов, в нем также есть минусы, усложняющие его использование. Photoshop очень требователен к ресурсу ПК, поэтому на слабом компьютере работать на нем затруднительно. Хоть в нем и есть функция векторной графики, но использовать ее проблематично и есть риск потери качества при создании полноценного логотипа. Подписка программы в год составляет 276 долларов, из-за чего он менее доступен в массе.

Также Photoshop сложен в обучении и отличается своей неповоротливостью. Из-за чего большое количество людей предпочитают работать в других более простых программах используя Photoshop только при необходимости.

Adobe Illustrator – это графическая программа создавалась для векторной графики. Является основным, стандартным редактором для дизайнеров. Используется по всему свету для разработки логотипов, иконок, векторных иллюстраций, шрифтов, упаковки, баннеров и тд.

Его преимущества в том, что программа дает идеальную точность линий, прекрасна для создания логотипов и типографии, хороша в точной работе с кривыми Безье, широкие возможности экспорта от полиграфии до Web.

Также есть дополнительные скрипты для расширения функционала. Например, в программе нет встроенной функции создания векторных штрих-кодов, но с помощью скрипта её можно добавить. Есть встроенные шаблоны. Можно работать онлайн через браузер в бета-версии программы.

Из недостатков он имеет арсенал инструментов намного меньше, чем в Photoshop. Стоимость Illustrator такая же, как у Photoshop 276 долларов за год по подписке. Эта программа так же в начале трудна в освоении. Не подходит для работы с фотореализмом и созданием больших макетов. У него мало функций для работы с текстом, сложно создавать кастомные нумерованные списки и буллиты, работать с таблицами. Ограниченная монтажная область.

CorelDRAW – является мощным векторным редактором, широко пользуется в полиграфии, дизайне макетов, рекламном производстве. Один из основных конкурентов с программой Adobe Illustrator. В основном широко используется в странах СНГ. Хорошо подходит для макетов для печати, логотипов, схем, чертежей, подготовке файлов к плоттеру и иллюстрации.

Удобен своей высокой скоростью работы и большому арсеналу инструментов. Corel в отличии от предыдущих программ имеет более интуитивно понятный интерфейс, из-за чего новички чаще пользуются именно этой программой. Стоит 299 долларов при подписке за год.

Из минусов Corel хуже подходит для сложных иллюстраций, для веб-графики не идеален, иногда проблемы с обменом файлами с Illustrator. Не такая мощная экосистема, как у предыдущих программ Adobe.

Figma – это онлайн векторная программа удобная для прототипирования и совместной работы над проектом. Так же она работает на любых устройствах, что удобно для обратной связи коллег в любых условиях.

Из-за этих плюсов этим редактором пользуются в университетах для контроля работы обучающихся. В *Figma* могут создавать дизайн слайдов, мобильных приложений, дизайн-системы, презентации и баннеры. Главное преимущество программы в облачном хранении, поэтому все сохраняется автоматически. Очень удобное и легкое управление.

Есть бесплатная версия, а также *Figma Pro* стоит 144 доллара ежегодно.

Минусы в ограничении сложной графики и невозможна работа без интернета.

Procreate – это хорошая растровая графическая программа для устройств iOS. Она славится удобным и интуитивно понятным управлением и жестовой системой управления. Эту программу в своей работе используют иллюстраторы, художники, веб-дизайнерами, графическими дизайнерами. *Procreate* подходит для иллюстраций, баннеров, показовой анимации,

Преимущества в огромном количестве различных качественных кистей, как базовых, так и созданных пользователями. Имеет хорошую отзывчивость стилуса. Более доступное по цене по сравнению с первыми программами со стоимостью 12.99 долларов единовременной оплатой.

Из минусов программа больше ориентирована на художников и иллюстраторов. Слабые возможности экспорта, отсутствует векторная графика, сильное ухудшение в качестве при увеличении или уменьшении изображения.

Adobe InDesign - это профессиональная программа для создания макетов и цифровых медиа. Поддерживает как растровую, так и векторную графику.

Преимущества в работе с текстами, шрифтами, поэтому ей пользуются больше для создания журналов, книг, листовок и других информационных сообщений. Программа концентрируется на верстке. Хорошая совместимость с другими программами пакета Adobe. Преимущества в множестве инструментов для быстрой и точной работы с текстом. Очень легко создавать и редактировать таблицы.

Схожий интерфейс с другими программами Adobe, поэтому может быть сложен в освоении. *InDesign* ек подходит для создания иллюстраций.

Заключение: В заключении необходимо отметить, что для современных графических дизайнеров существует много удобных программ с огромным функционалом. И смело можно сказать, что самая удобная программа для растрового редактирования является Adobe Photoshop, не зря эта программа является одной из самых популярных программ, хоть и сложна в использовании. Далее можно отметить, что при работе с логотипами и векторными элементами удобнее использовать Adobe Illustrator или CorelDRAW. Дизайнерам интерфейсов ркомендуется Figma, а иллюстраторам Procreate. Также если необходимо работать с журналами и многострочными макетами, то Adobe InDesign будет незаменимо полезным.

Список литературы

1. Бокова В., Овчинникова П. Что такое Adobe InDesign и как в нём работать [Электронный ресурс]. – 14 февраля 2025. – Режим доступа: <https://practicum.yandex.ru/blog/obzor-adobe-indesign/>
2. Гринмирис А., Соловьёва Ж., Овчинникова П. Обзор Adobe Illustrator: функции и альтернативы [Электронный ресурс]. – 22 апреля 2024. – Режим доступа: <https://practicum.yandex.ru/blog/funkcii-i-vozmozhnosti-adobe-illustrator/>
3. Кирилина М. А. Создание и редактирование векторных изображений с CorelDRAW // Научный лидер. – 2025. – Вып. № 7 (208). – 02.02.2025. – Режим доступа: <https://scilead.ru/article/8152-sozdanie-i-redaktirovanie-vektornikh-izobrazh>
4. Королёв Т. Что такое Figma и для чего она нужна [Электронный ресурс]. – 29 октября 2020. – Режим доступа: <https://tilda.education/articles-figma>
5. Паранин М. М. Сравнительный анализ современных графических редакторов для использования в технических образовательных учреждениях // Научный лидер. – 2022. – Вып. № 23 (68). – 04.06.2022. – Режим доступа: <https://scilead.ru/article/2482-sravnitelnij-analiz-sovremennikh-graficheskikh>
6. Серебрякова А., Вихрева М., Павлова А. Гайд по Procreate: что есть в приложении и как создать первый рисунок [Электронный ресурс]. – 07 июня. – Режим доступа: <https://practicum.yandex.ru/blog/prilozhenie-procreate-dlya-risovaniya/>

Айтбай Назерке Арманқызы

Студентка 2 курса «Графический Дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г.С.

Казахстан, Астана

wereewqp.qp@icloud.com

Трансформация казахского орнамента в цифровую эпоху

Аннотация: Трансформация казахского орнамента в цифровую эпоху показывает, как традиционные мотивы сохраняют символику, переходя в современные медиа и получая новые формы.

Ключевые слова: казахский орнамент, цифровое искусство, трансформация, визуальная культура, культурный код, графический дизайн, анимация

Казахский орнамент отражает культурный код народа и представляет собой семиотическую систему, насыщенную духовными и философскими смыслами. Многие мотивы восходят к древности и обладают устойчивой символикой. Орнамент традиционно выполнял не только декоративную, но и

мировоззренческую и коммуникативную функции, отражая структуру кочевой жизни и духовные ценности.

Актуальность исследования. Развитие цифровых технологий изменило визуальную среду и формы передачи информации, что делает актуальным изучение трансформации казахского орнамента в цифровом пространстве. Важно определить, какие элементы традиции сохраняются, как меняется визуальная структура орнамента и возможно ли его гармоничное включение в современные медиа, без потери семантического содержания.

Научная проблема. В работе поднимаются вопросы трансформации формы и композиции орнамента при его переходе в цифровую среду; сохранения символики и сакрального содержания традиционных мотивов; поиска цифровых способов сохранения и популяризации культурного наследия, а также обеспечения преемственности между традиционными и современными цифровыми формами орнамента.

Научная новизна: Рассмотрение орнамента как семиотической системы в условиях цифровой трансформации. Анализ цифровой интерпретации мотивов в работах казахстанских художников и дизайнеров. Выявление новых форм существования орнамента: интерактивные объекты, фрактальные структуры, VR/AR. Определение роли цифровых технологий в сохранении культурного кода. Формирование теоретической базы взаимодействия традиционной культуры и цифровых медиа.

Методы исследования: Историко-культурный анализ; семиотический анализ; сравнительно-типологический метод; визуальный анализ цифровых проектов; контент-анализ цифровых платформ.

Традиционный орнамент: функции и семиотика: «Прикладное искусство – живое лицо, своеобразная визитная карточка его создателей. В творениях его отражаются дела и мудрость народа, его характер и образ жизни, способы хозяйствования, мысли и чувства, реальная повседневность» [1, с. 9].

Казахское искусство имело утилитарный характер: в войлочных изделиях, одежде, украшениях, оружии и посуде орнамент выступал как «визуальный язык», через который передавались знания, культурные коды и сакральные значения. Например, торсык – кожаный сосуд для кумыса или воды – украшался мотивами қошқармүйіз (символ силы и изобилия) и тұмарша (защита).

Особое место занимали украшения, преимущественно носимые женщинами: «Ювелирные украшения на протяжении многих веков представляют собой ценный материал по изучению истории народа. Они не только эстетически, но и духовно наполнены сакрально-семантическим значением...» [2, с. 51]. Ювелирные изделия (жүзік, білезік, сырға) также несли сакральное значение: спирали, формы рогов, геометрические линии символизировали преемственность рода, женский принцип и защиту.

«Но связанный более или менее тесно с формой украшаемого предмета, орнамент никогда не подчиняется ей до конца, не растворяется в прикладном искусстве как одно из его многочисленных выразительных средств. Он остается самостоятельным видом художественного творчества со своими законами, своими композиционными принципами» [3, с. 120].

Цифровая трансформация

Изменение формы и композиции

В цифровой среде орнамент перестаёт быть строго линейным или симметричным. Мотивы, такие как кошқармүйіз, тұмарша и растительные элементы, могут плавно трансформироваться, анимироваться или интегрироваться в динамичные композиции, создавая новые визуальные эффекты. «Геометрические построения в орнаментальных композициях функционально удобны для создания цифровых моделей при изучении векторных графических редакторов» [4, с.29]. В графическом дизайне и 3D-моделировании мотивы могут использоваться как фрактальные или повторяющиеся структуры, расширяя как декоративный, так и концептуальный потенциал. «Фрактальная графика открывает новые возможности для творчества. Ее ценность состоит в том, что она вносит неоценимый вклад в развитие современного искусства, обеспечивая беспрецедентное единство и абстрактного искусства в цифровой среде» [5, с.74]. Современные художники также экспериментируют с абстракцией и коллажем, создавая композиции, в которых традиционный орнамент становится частью нового визуального языка, адаптированного к цифровой среде.

Примеры цифровой трансформации

Цифровая живопись – Назым Толганбаева: орнаменты интегрированы в костюмы и украшения персонажей, передают связь с традицией.

Tor.suq – коллектив motion-/digital-дизайнеров из Казахстана, работающих с казахскими мотивами и орнаментом. Превращают традиционные объекты (например, торсык) в анимированные 3D-композиции.

Бакыт Шукетаев – казахстанский графический дизайнер, интегрирующий традиционный казахский орнамент в современные формы графического дизайна и визуальной коммуникации. В его работах орнамент выступает как носитель культурного кода, сохраняющий символическое значение в актуальной цифровой среде.

Трансформация казахского орнамента в цифровую эпоху показывает, что традиционные мотивы сохраняют культурное и символическое значение. Цифровое искусство открывает новые возможности визуализации: анимация, 3D-моделирование, интерактивные проекты и мультимедиа адаптируют мотивы к современным медиа и глобальному художественному контексту. Орнамент сохраняет образовательную функцию, передаёт культурный код и духовные ценности, развивает традицию и создаёт мост между наследием и современным искусством.

Список литературы

1. Алькей М. Казахское народное прикладное искусство. – Т. I. – Алма-Ата: Өнер, 1986. – 256 с.
2. Дүйсебай Е. Генезис художественно-графической культуры: древний «скифский звериный стиль» и современный казахский орнамент в новой

архитектуре // Central Asian Journal of Art Studies (CAJAS). – Алматы, 2023. – Т. 8. – № 1. – С. 101–118.

3. Лебедева Е., Черемных Р. Искусство художника-оформителя. – Москва: Искусство, 1981. – 344 с.

4. Мухаркина А. А., Чернякова Т. В. Орнамент как основа формирования алгоритмических умений будущих бакалавров изобразительного и прикладных видов искусств // Геометрия и графика. – Москва: ИНФРА-М, 2023. – С. 27–38.

5. Некрасов Д. Fractal Graphics / Цифровая графика (Digital Object) // Vestnik VGIK. – 2014. – № 3 (21). – С. 96–105.

6. Шалгинбаева С., Бояринцева К. Ювелирные украшения в культуре казахов: трансформация традиций в современных условиях // Известия Алтайского государственного университета. – 2022. – № 3 (125). – С. 51–56.

Саруарова Диляра Бахытжановна
«Графикалық дизайн» 2 курс студенті
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші: филос.ғ.к., профессор Мухтарова Ғ.С.
Қазақстан, Астана
saparovadilara184@gmail.com

Дизайн саласына жасанды интеллекттің әсері: мүмкіндіктер, қауіптер және болашақ даму бағыттары

Аңдатпа: Жасанды интеллект дизайн саласына ықпал етіп, қауіп пен мүмкіндіктер тудырып отыр. Мақалада ЖИ-дың әсері, болашағы мен рөлі талданады.

Түйін сөздер: жасанды интеллект, дизайн, технология, қауіп, мүмкіндік, шығармашылық, болашақ, автоматтандыру, визуализация, креатив

Жасанды интеллект және дизайн: қауіп-қатер мен мүмкіндіктері

Жасанды интеллект (ЖИ) дизайн саласын өзгерте отырып, оның болашағына екі жақты әсер етеді. Бір жағынан, ЖИ қайталанатын тапсырмаларды автоматтандырып, дизайн үдерісін жеделдетеді; екінші жағынан, бұл кейбір дәстүрлі дизайнерлік рөлдердің жоғалу қаупін тудырады. Мысалы, Верганти және әріптестері нақтылағандай, ЖИ «дизайн процесінің әрбір кезеңін» адамнан тиімдірек орындауы мүмкін [1]. Бұл тұжырым дизайнерлерді аландатады, себебі AI-дың барлық операцияны адамнан жақсы атқара алатыны айтылған. Сондай-ақ зерттеулер ЖИ-дың «шығармашылықтың тозуын» туындатуы мүмкін екенін көрсетеді: кейбір сарапшылар ЖИ нәтижесінде өнімдердің біртектес әрі эмоциясыз болуы мүмкін деп алаңдайды [2]. Бұған қоса, Cai мен Jung зерттеуінде көрсетілгендей, дизайндағы техникалық тапсырмалардың көп бөлігі ЖИ арқылы орындалып, дәстүрлі дизайнерлердің кейбір функциялары қайта қарастыруды талап етеді [3], [4]. Мысалы, Cai & Jung

талдауына сәйкес, қазіргі кезде түлектер мен кіші дизайнерлер негізінен техникалық жұмыстарды орындаса, ал болашақта ЖИ бұл міндеттердің орнын алмастыруы мүмкін [4]. Осыған байланысты, Скотт Беркун Пикассоға сілтеп: «Компьютерлер пайдасыз: олар тек жауап бере алады» дейді [5]. Оның пікірінше, дизайнерлер енді жай шаблон құрастырушылар емес, сұрақтар қоюшы және жоспарлаушы маманға айналуы тиіс. Яғни, дизайнерлер өнім жасаудан гөрі жоспарлау үдерісіне көбірек көңіл аударып, техникалық жағын ЖИ-ға сенім артуы қажет [5]. Бұл тенденция орындалмаса, ЖИ дизайндылық рөлдерді толығымен орнына ауыстырып, кейбір мамандардың жұмысына қауіп төндіруі мүмкін.

Жасанды интеллекттің дизайн саласына оң әсері

Дегенмен, ЖИ дизайнға көптеген пайда әкеледі. Біріншіден, ол өнімділік пен тиімділікті арттырады. Зерттеулер көрсеткендей, ЖИ қайталанатын тапсырмаларды автоматтандыру арқылы дизайнерлерге шығармашылық және стратегиялық міндеттерге көбірек көңіл бөлуге мүмкіндік береді [6], [7]. Мысалы, Linlu Cai мен Jung жазғандай, қазіргі заманауи құралдар (Midjourney, DALL-E, Canva, Adobe Sensei және т.б.) қолданушының қысқа сипаттамасынан жоғары сапалы дизайнды тез қалыптастырады [6], [3]. Бұл дизайнерге көп идея тудыруға және жаңа шешімдерді іздеуге жол ашады. Генеративті ЖИ арқылы логотип немесе интерфейс нобайларын жылдам түрде әзірлеуге болатындығы анықталған: Li және әріптестерінің зерттеуінде DALL-E құралын қолдану арқылы дизайнерлер «логотип идеясын жылдам іздестіру мен прототиптеу үдерісін жеделдеткені» айтылады [8]. Яғни, AI құралдары дизайнерге шабыт береді, ал дизайнер тапсырманы нақтылағанда жүйе тез арада көп нұсқа ұсынады.

Екіншіден, ЖИ дизайнердің шығармашылығын байытады. Гелион журналындағы зерттеу нәтижесінде ЖИ «инновацияның медиумы» деп сипатталып, ол автоматтандырумен қатар дизайнердің креативті ойлауын және пайдаланушының эмоционалдық қажеттіктерін түсінуін жақсартатыны анықталды [9]. Басқаша айтқанда, AI – жай ғана құрал ғана емес, шығармашылық үдерістің серігі. Мысалы, Phocus компаниясының дизайн жетекшісі Стив Арнольд айтқандай, «ЖИ деректерді оқи алады, бірақ шынайы сезімді (контексті) тану құралы емес» [10]. Бұл сөйлем дизайнерлер үшін маңызды – ЖИ математикалық үлгілер мен деректерді тиімді талдайтынына қарамастан, адамға тән эмпатия мен интуицияны бере алмайды. Сондықтан дизайнердің басты рөлі – пайдаланушының көзқарасын ұғынып, кері байланысты саралаумен айналысу. Халықаралық сарапшылардың болжамынша, алдағы жылдары шығармашылық, проблеманы шешу және эмпатия сияқты түбегейлі адамдық дағдыларға сұраныс арта бермек [11], себебі дәл сол қасиеттер ЖИ атқара алмайтын міндеттер қатарында.

Осы тұрғыда кәсіби дизайнерлер мен зерттеушілер де ЖИ-ды қолдауын айтып отыр. Мысалы, тәжірибелі дизайнер Балал Декханкардың пікірінше, «ЖИ – тек құрал ғана. Дизайн – әлі де шешім қабылдау үдерісі» [12]. Бұл цитата ЖИ-дың маңызды құрал екенін, бірақ соңғы шешімді адамның қабылдайтынын айқындайды. Сондай-ақ Декханкар «болашақ дизайнері – AI-ға қарсылық

көрсетпей, оны басқаратын адам» болады дейді [7]. Яғни дизайнер ЖИ-ды меңгеріп, оны өз шешімін нығайтуға пайдалануы керек. Қазіргі кезде танымал платформалар (ChatGPT, Midjourney, DALL-E, т.б.) дизайнның әртүрлі кезеңінде көмек көрсетіп, аналитика мен прототиптер жасауда уақыт үнемдеп, нәтижені жақсартады. Мысалы, Airbnb өз интерфейс жобалауында эскизден бағдарламалық код жасауға AI-ды қолданса, Netflix маркетингте ЖИ-мен бейімделген баннер визуалды бейнелеуді іске асыруда қолданады [13]. Бұл жағдайлар дизайнерге рутинаны жеңілдетіп, идеясын жылдам жүзеге асыруға септігін тигізеді.

Жаңа бағыттар мен болашақ үрдістер

Келешекте дизайнерлерге ЖИ-ды толық меңгеру маңызды болады. Мамандар атап өткендей, бүгінгі дизайнерлер ЖИ құралдарын үйреніп, дағдыларын жетілдірмесе, алдағы уақытта бәсекеге қабілетті бола алмайды [14], [15]. Devlin Peck мақаласында айтылғандай, «2025 жылғы дизайнерлер ЖИ-ды пайдаланып, дағдыларын жетілдіруі тиіс; ЖИ дизайнерлерді тікелей алмастырмаса да, оны қолданатын басқалар сізді алмастырады» [16]. Яғни білімін жаңартпайтын дизайнердің орнына AI-ды игерген жаңа мамандар жұмысқа келуі мүмкін. Сондықтан қазіргі дизайнерлерге деректер аналитикасы, ЖИ-ды баптау (prompt engineering) және этикалық мәселелер бойынша дағдыларды дамыту қажет.

Алдағы 5 жылда дизайн саласында жаңа мамандықтар мен бағыттардың пайда болуы күтілуде. Сарапшылар атап өткендей, алдағы уақытта AI тәжірибесін жобалаушы, әңгіме архитекторлары, сенім мен қауіпсіздік дизайнерлері сияқты жаңа рөлдер пайда болуы мүмкін [17]. Бұл мамандықтар ЖИ мен дизайн арасында көпір болуға бағытталған. Сонымен бірге ЖИ негізінде жеке тұлғаға бейімделген дизайн (мысалы, деректерге негізделген адаптивті жүйелер) дамиды. WEF есебінде көрсетілгендей, креативтілік пен эмпатия сияқты дағдылар алдағы уақытта жоғары бағаланатын болады [11]. Бұған сәйкес, дизайнерлер цифрлық медианы қолданушы дерегін талдау арқылы пайдаланушы тілегін жақсырақ түсінуге ұмтылады.

Техникалық тұрғыдан алғанда да өзгерістер күтілуде. ЖИ-ның тез арзандауы мен есептеу қуатының молаюы нәтижесінде күрделі тапсырмаларды орындау жеңілдейді [18]. WATG және IDC зерттеулерінде айтылғандай, есептеу ресурстарының молаюы (computational abundance) ЖИ құралдарын кеңінен қолжетімді етіп, шағын дизайн студияларына дейін енгізілуін мүмкін етеді [18]. Алдын ала күтулер бойынша, жаңа буындағы генеративті модельдер (өздік оқыту, үздіксіз үйрену) дизайнерлік үдерістерге икемделіп, автоматтандырылған шешім қабылдауды дамытуда қолданылатын болады [19], [20]. Мысалы, Devlin Peck мақаласында болжам жасалғандай, қазір көп уақыт кететін метаверс әлемдері мен күрделі 3D дизайн сияқты міндеттер алдағы уақытта ЖИ көмегімен жеңілдетіледі [21]. Дұрыс пайдаланылғанда AI дизайнерге креативті идеялар ұсынатын серігі болады: Декханкар атап өткендей, ЖИ «шығармашылықтың жаңа күштік әлеуеті» болуы мүмкін [22].

Әрине, болашаққа қарата оптимистік болжамдармен қатар сақтық шаралары да ескерілуі керек. Ғалымдар адам мен жасанды интеллект

арасындағы қарым-қатынасты реттеу үшін «адам-АИ ынтымақтастығын» (human-AI collaboration) дамыту қажеттігін айтады: яғни ЖИ адам шығармашылығын толықтырушы құрал болуға тиіс, алмастырушы емес [2]. Бұл бағытта дизайнерлер ЖИ нәтижелерін сын тұрғысынан тексеруді, этика мен теңдік қағидаларын сақтауды үйренуі шарт. Дизайн саласының болашағы – адам мен интеллекттің бірге жұмыс жасауы, яғни қате жібермейтін, бірақ жанды түсініп әрекет ететін жүйелер құру. Осылайша, дизайнерлер ЖИ-ны өз серігі ете отырып, жаңа шығармашылық шекараларды ашып, инновациялық дизайн шешімдерін ұсынуға мүмкіндік алады.

Қорытындылай келе, жасанды интеллект дизайнда дағдарыс емес, мүмкіндіктер туғызатын күш ретінде қарастырылуы керек. ЖИ-ды дұрыс пайдалану дизайнерлік шығармашылықты байытып, өнімділікті арттырады [9], [6]. Дегенмен бұл құралды меңгермеу салдарынан дизайн индустриясында орын басу қаупі туындайды [5], [4]. Сондықтан дизайнерлер қазіргі трендтерді ескере отырып, ЖИ технологияларын үйреніп, жаңа дағдыларды дамытуы тиіс. Жаңа бағыттар мен мамандықтар пайда болып, дизайн саласы одан әрі өсіп-өркендейтінін ескерсек, бұл өзгерістерге жылдам бейімделген маман табысты болады. Дизайн мен жасанды интеллекттің үйлесімді жұмысы – болашақ инновация мен сапаның кепілі.

Әдебиеттер тізімі

1. AI Tools for Design Ideation and Prototyping. Research Summary // IDEO. – 2024. – P. 61–67.
2. Ballal D. Artificial Intelligence and the Future of Design [Электрондық ресурс] // Medium. – 2023. – Қол жеткізу режимі: <https://uxdesign.cc/ai-and-future-of-design>
3. Berkun S. Picasso, AI and the Truth about Art [Электрондық ресурс]. – 2023. – Қол жеткізу режимі: <https://scottberkun.com/2023/ai-and-picasso/>
4. Cai L., Jung M. AI in Graphic Design Practice: Current Use and Future Skills // Design Studies. – 2024. – Vol. 75. – P. 17–44.
5. Devlin D. The Future of eLearning Design with AI [Электрондық ресурс]. – 2024. – Қол жеткізу режимі: <https://www.devlinpeck.com/content/future-elearning-ai>
6. Helion Journal. Designing with Empathy: Human-AI Collaboration // Heliyon. – 2024. – P. 89–94.
7. Li X., Zhang H., Liu J. The Role of Artificial Intelligence in Creative Design: A Literature Review // Heliyon. – 2024. – Vol. 10(3). – P. 125–169.
8. Nasir M., Majeed H., Mumtaz R., Ullah F. AI in Graphic Design: A Threat to Creativity? // International Journal of Innovative Computing. – 2024. – Vol. 14(1). – P. 77–93.
9. Peck D. How AI Will Change Instructional Design in 2025 [Электрондық ресурс]. – 2023. – Қол жеткізу режимі: <https://www.devlinpeck.com/content/ai-in-instructional-design>
10. WATG & IDC. The Future of AI in Design. White Paper. – 2023. – P. 58–72.

Театр вне формы

Аннотация: В статье анализируется проблема того, что традиционная театральная сцена постепенно утрачивает актуальность в условиях стремительного развития цифровых технологий и появления новых художественных практик [2; 6]. Подчеркивается, что классическая архитектурная модель не всегда соответствует современному сценографическому языку, который ориентирован на мобильность, изменяемость и работу с цифровыми средами [3]. В работе предлагается концепт «театра вне формы» [4; 5] – подход, при котором сценическое пространство рассматривается как динамическая структура, способная к перестройке в зависимости от художественных задач. Рассматриваются новые принципы пространственной драматургии, меняющаяся роль зрителя, а также значение цифровых технологий как одного из ключевых средств формирования сценического пространства. В завершение определяются направления развития театра XXI века и возможные пути дальнейших исследований.

Ключевые слова: сценография, цифровая сценография, трансформируемое пространство, иммерсивность, интерактивность, медиасреда, гибридные среды, архитектура сцены, пространственная драматургия, цифровые технологии.

Театр на протяжении своей истории неоднократно пересматривал художественные методы, однако само устройство сценического пространства сохраняло относительно устойчивую форму. «Итальянская» сцена, возникшая в эпоху Ренессанса и окончательно закрепившаяся в XIX веке, задаёт фронтальное направление восприятия и четко разделяет область действия и зрительскую зону [1, с. 45–52]. Подобная структура длительное время считалась универсальной и практически не подвергалась сомнению.

В XXI веке это равновесие нарушается: художественные процессы развиваются значительно быстрее, чем архитектурная форма театра. Стремительный рост цифровых медиа, визуальных технологий и гибридных художественных практик делает статичную сцену менее соответствующей современным запросам [2].

В связи с этим возникает необходимость переосмысления театрального пространства как гибкой системы [6]. Цель данной работы – представить концептуальный подход «театра вне формы», в котором сцена понимается как подвижная структура, способная изменяться и включать цифровые технологии как полноценный элемент сценографии.

1. Устаревание традиционной сценической архитектуры

Современный театр развивается в условиях активной конкуренции с цифровыми и иммерсивными формами искусства. Это приводит к тому, что классическая сцена всё чаще воспринимается как ограничивающий фактор для визуально насыщенного и динамичного повествования.

1.1. Пространственная фиксированность

«Театральная коробка» ориентирована на однонаправленную перспективу, что ограничивает возможности пространственной композиции, стремящейся к много ракурсности и разрушению фронтального взгляда [1, с. 78–81].

1.2. Несоответствие цифровой визуальности

Цифровые и мультимедийные средства требуют среды, которая может быстро менять масштаб, структуру и глубину [3, с. 102–115]. Традиционная сцена редко предоставляет такие возможности [2].

1.3. Жёсткая позиция зрителя

Фронтальное размещение зрителя формирует пассивную модель участия, что плохо согласуется с иммерсивными форматами [5, с. 145–150].

1.4. Линейная организация времени

Современная драматургия активно использует нелинейные, многослойные и интерактивные структуры, для которых классическое пространство часто оказывается недостаточным [5, с. 67–74].

Таким образом, возникает необходимость разработки архитектурных решений, способных заменить статичную модель гибкой пространственно-временной системой.

Одним из показательных примеров ограничения традиционной сцены стал спектакль *Network* Иво ван Хове. В пространстве одновременно присутствуют актёры, оператор со *steadicam* и крупные LED-экраны, транслирующие изображение в режиме реального времени. Такая структура демонстрирует недостаточность фронтальной сцены: она больше не может вместить многослойность современной визуальной среды



Рис. 1. Спектакль *Network*. Реж. Иво ван Хове, 2017. Национальный театр, Лондон.

2. Теоретические основания новой сценографической модели

Сегодня сценография выходит за рамки декоративного оформления и становится самостоятельной художественной системой, включающей:

- пространственную и световую организацию;
- подвижные конструктивные элементы;
- объёмно-пластические структуры;
- медиа- и сенсорные среды;
- динамическую сценографию [3, с. 29–41].

На практике подобная расширенная сценографическая система проявляется в проектах TeamLab Theatre, где пространство полностью формируется цифровыми визуальными потоками. Пол, стены и потолок становятся интерактивной медиаповерхностью, реагирующей на движение зрителей и актёров. Таким образом, сценография перестаёт быть оформлением и превращается в алгоритмически изменяемую среду.



Рис. 2. Инсталляция TeamLab Theatre. Материалы TeamLab.

Такой подход позволяет рассматривать сцену как изменяемую систему, реагирующую на развитие спектакля. На этой основе формируется идея «театра вне формы» [5].

3. Концепция «театра вне формы»

Суть концепции заключается в отказе от жёстко заданной архитектуры и переходе к пространству [4], которое может перестраиваться в реальном времени [6].

3.1. Трансформируемость

Основу пространства составляют мобильные конструкции, подвижные платформы и элементы кинетики [3].

3.2. Многоточечность восприятия

Зритель перестаёт быть привязан к одному ракурсу, пространство работает в разных направлениях и масштабах [5].

3.3. Гибридные цифровые среды

Проекционные поверхности, LED-системы, AR-технологии интегрируются в физические объекты, создавая смешанную сценическую среду [3].

3.4. Реактивность среды

Сцена может изменяться под воздействием актёров и зрителей, формируя динамическую модель взаимодействия [3, с. 187–199].

3.5. Расширение границ театра

Театральное действие выходит за пределы сцены – в фойе, городское пространство, виртуальные среды [4].

4. Цифровые технологии как элемент сценографии

Цифровые инструменты не замещают традиционную сцену, а расширяют её художественные возможности.

4.1. Генеративные визуальные системы

Компьютерные алгоритмы позволяют создавать меняющиеся изображения, формирующие новые формы сценического образа [3, с. 132–148].

4.2. Сенсорные технологии и tracking

Они обеспечивают возможность взаимодействия актёра с пространством, превращая сцену в динамичную структуру [3].

4.3. VR/AR-среды

Позволяют создавать многослойную реальность и добавлять невидимые физически, но воспринимаемые визуальными элементами [3].

4.4. Медиасерверы и интерфейсы управления

Они позволяют синхронизировать свет, проекции, звук и цифровые текстуры, формируя вариативную сценографическую систему [3].

5. Новая роль зрителя

В рамках «театра вне формы» зритель становится активным участником пространственной драматургии [5, с. 112–118].

Возникают:

- индивидуальные траектории движения;
- множественные ракурсы восприятия;
- телесное ощущение пространства [4];
- вариативность интерпретаций.

Таким образом, драматургия смещается от фиксированного текста к процессу восприятия и взаимодействия.

Современный театр сталкивается с необходимостью преобразования архитектурной и пространственной модели. Фронтальная структура XIX века всё меньше соответствует задачам цифровой эпохи [6].

Концепция «театра вне формы» предлагает подход к созданию подвижной и гибкой сцены, где физическая архитектура взаимодействует с цифровыми процессами, а зритель становится соучастником происходящего [5; 3].

Такой подход формирует новую сценографическую среду, объединяющую материальное и цифровое пространства и определяющую художественные направления театра XXI века.

Список литературы

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 2012. – 392 с.

2. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 164 с.
3. Бояджиев С. Цифровая сценография: теория и практика. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2020. – 288 с.
4. Брук П. Пустое пространство. – М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2014. – 208 с.
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 320 с.
6. Манчини Ф. Архитектура театрального пространства XXI века. – Милан: TeatroLab, 2019. – 254 с.
7. Network. Постановка Иво ван Хове. Национальный театр (Лондон), 2017. Материалы спектакля.
8. TeamLab Theatre. Официальные материалы проекта. – TeamLab, 2018–2023.

Смаилова Инна Тлековна

Кандидат искусствоведения

Профессор кафедры «Искусствоведение»

*Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой
Казахстан, Астана*

Утекешева Алма Каратаевна

Режиссер телевидения

Доцент кафедры «Кинорежиссура и ТВ»

*Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой
Казахстан, Астана*

Арман Каиржан

Докторант кафедры «Искусствоведение»

Преподаватель кафедры «Кинорежиссура и ТВ»

*Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой
Казахстан, Астана*

Видеоподкаст как инструмент исследования современных тенденций казахского кинематографа: кейс проекта «Vision 25»

Аннотация: Статья посвящена анализу видеоподкаста как новой формы разговора о современном казахском кино в рамках образовательного контента. На примере проекта «VISION 25» анализируется потенциал видеоподкаста как формата, способного стать на платформе Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой инструментом формирования профессиональной среды и практической площадкой для исследования актуальных тенденций национального кино.

Ключевые слова: подкаст, казахский кинематограф, визуальный язык, Жиль Делез, киноязык.

Современный отечественный кинематограф переживает активные изменения: речь идёт не только о жанровой и тематической палитре, но прежде всего о форме, визуальной структуре и способах передачи реальности и времени. Казахский киновед Гульнара Абикеева в интервью так описывает его роль: «В советское время казахстанское кино часто было подвластно идеологии, но всё же давало пространство для самовыражения - строился культурный диалог, часто через язык, идентичность. Сегодня, в постколониальном контексте, кино задаёт вопрос: «Кто мы?» - не просто как нация, но как поколение, как личность. Многие режиссёры своего поколения рассказывают о семье, корнях, сложности наследия. То есть кино стало медиатором между прошлым и настоящим, между коллективной памятью и личной историей» [1]. То есть, контекст перемен определяется не только новыми темами, но и новым способом видения, и здесь закономерно возникает вопрос о том, как эти изменения влияют на само понимание кино.

Новые авторы и новая технологическая среда изменяют не только способы производства, но и способы размышления о кино как о форме художественного высказывания. Это связано с тем, что художественные повороты возникают не из стабильности, а из напряжения и необходимости. Об этом ещё в первой половине XX столетия писал французский писатель и культуролог Андре Мальро, подчёркивая, что художественные формы рождаются из внутреннего импульса: «Every work of art is created to satisfy a need, a need that is passionate enough to give it birth. Then the need withdraws from the art-work as blood from a body, and the mysterious process of transfiguration sets in» [3,18]. Его мысль о «критической необходимости» как движущей силе искусства позволяет увидеть, что обновления в современном кино - не случайность, а проявление запроса времени.

Этот запрос усиливается тем, что в наше цифровое время: кино, телевидение, интернет, социальные сети, стриминги, интерактивные платформы, перестают существовать как отдельные, замкнутые каналы. Американский исследователь медиа Генри Дженкинс описывает этот процесс в книге «Конвергентная культура» как «историю, которая разворачивается посредством множества медиаплатформ, где каждый новый текст вносит значимый вклад» [4, 24]. В такой среде само движение смыслов становится платформенным, а границы между ними условными.

Отечественный кинематограф, переживая фазу условного «броуновского движения», охватывающего все уровни национальной киноиндустрии, вовлекает в этот динамичный многоуровневый процесс и кинообразовательную среду. Вектор этого «нациостроительства», по мнению Гульнары Абикеевой, определяется задачей фиксации самобытности: «Одна из главных задач национального кинематографа – выражение национальной идентичности – не только в фильмах исторического плана, но в любых фильмах, так как в них, так или иначе, выявляются этнически обусловленные мифы, символы и традиции народа и нации» [2, 12]. В условиях такой многоуровневой динамики становится

очевидно, что традиционные академические статьи и лекции не всегда способны зафиксировать смену форм всех изменений.

Именно поэтому видеоподкаст занимает особое место: он объединяет текст, разговор, изображение, метод анализа и процесс мышления, становясь частью современного способа осмысления кино. В таком формате авторские задачи и видение, интервью, технологическая среда и исследование сливаются в единое поле, в котором создаётся не только комментарий о кино, но и новое пространство его понимания.

Историческая и теоретическая основа

Чтобы понять значимость видеоподкаста, нужно обратиться к истории самого термина. «Подкаст» – неологизм, впервые употреблённый в 2004 году британским журналистом Беном Хаммерсли, который пытался описать «новое явление» в медийной среде. Сам термин образован от сочетания слов *iPod* – портативного аудиоплеера Apple, и *broadcasting* – эфирного вещания [Rime et al. 8]. Уже в 2005 году словарь *New Oxford American Dictionary* признал «подкаст» словом года, определив его как «цифровую запись бродкастинга или другой передачи, доступную для скачивания из Интернета на персональный аудионоситель» [7, «Podcast»]. С самого начала понятие подкаста связывало технологию, способ распространения и новую форму коммуникации.

Обращаясь к кинематографу, можно вспомнить крупнейшего теоретика XX века Жюль Делёза, чьи фундаментальные труды *Cinema 1: L'image-mouvement* и *Cinema 2: L'image-temps* задают ключевую оптику для современного понимания визуальности. Делёз формулирует мысль, которая особенно важна для анализа видеоподкаста: что движение изобразительное является и смысловым движением. В этом образе пространство, время и эмоции превращаются: «Movement does not get added to the image... what is presented by cinema... is a movement-image» [5, 63]. Здесь важно, что видеоподкаст как форма работы с изображением наследует самой природе кинематографа.

Исследователь цифровых технологий и визуальной культуры Лев Манович развивает эту линию, рассматривая медиаобраз как структуру, определяющую способ восприятия мира. Он подчёркивает, что современное визуальное выражение становится способом мышления: оно превращается в универсальный язык, интерфейс нашего воображения и нашей картины мира. Манович пишет: «Если мы хотим понимать сегодняшние методы коммуникации, репрезентации, симуляции, анализа, процесса принятия решений, памяти, зрительного восприятия ... мы должны хорошо разбираться» [6, 55]. Для Мановича цифровые медиа формируют новую логику визуальности, в которой изображение становится гибким, процессуальным и конструируемым. Это напрямую описывает природу видеоподкаста как среды, где аналитическая мысль и визуальный образ существуют в единой плоскости.

Если Манович делает акцент на технологическом устройстве и трансформации медиасреды, то легендарный режиссёр и популяризатор культуры открытых дискуссий Мартин Скорсезе защищает ценность кино как искусства и как пространства диалога. Для Скорсезе кино – это форма, в которой проявляется индивидуальный почерк, личный взгляд, противостоящий

стандартизации индустрии. При этом он подчёркивает, что разговор о кино является частью самого кинопроцесса: «Now more than ever we need to talk to each other, to listen to each other and understand how we see the world, and cinema is the best medium for doing this» (Scorsese). Его постоянный фокус на том, «что внутри кадра и что снаружи», подчеркивает ответственность автора за то – как раскрывается мысль с помощью съёмочных форм [9, см. интервью и профили в PBS / American Masters)].

Все эти высказывания соотносятся с принципами образовательных видеоподкастов, где разговор становится не только обменом мнениями, но и самостоятельным аналитическим процессом.

Университетские практики

Мировые университетские практики подтверждают это исследовательское направление. Если обратиться к университетским подкастам, можно заметить, что они чаще строятся по модели академического анализа:

- структурированные лекционные диалоги,
- фокус на теории и истории.

Однако именно в рамках кинематографического образования произошёл следующий шаг: по данным сайтов в зарубежных кинематографических школах (NYU, USC School of Cinematic Arts, Lodz Film School и др.) эксперименты с подкастами привели к тому, что этот формат стал выполнять роль скорее лаборатории – инструмента социологического, культурологического и, в контексте кино – визуального исследования. Здесь видеоподкаст перестаёт быть только платформой для обсуждения, а становится методом анализа, позволяющий студентам и исследователям фиксировать и осмыслять процесс создания фильмов.

Так, USC School of Cinematic Arts (США) использует видеоподкасты для разбора операторской работы и монтажа студенческих фильмов, создавая платформу визуального анализа и обсуждения экспериментов с формой. В University of Westminster, London студенты создают видеоподкасты как визуальные эссе, где теория переплетается с практикой, а обсуждение фильма превращается в визуальное исследование авторского жеста. И в других киноВУЗах подкасты фиксируют процесс работы режиссёра, оператора и монтажёра, позволяя аудитории видеть становление киноязыка в реальном времени.

Именно эта перспектива аналитики легла в основу создания видеоподкаста VISION 25 на киноплатформе Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой и канала «Shabyt-Cinema», где видеоподкаст используется как инструмент исследования и рефлексии о казахском кино.

Концепция видеоподкаста VISION 25

Название объединяет «vision» – изображение, видение, осознание, и «25», обозначающее частоту цифрового движения, ритм, в котором отражено столетие казахского кино (1925–2025).

Vision 25 – это не просто разговор о кино, а поиск новой чувствительности к киноизображению, человеку, времени. Это попытка понять, как современное казахское кино формирует язык будущего, сохраняя связь с прошлым.

Однако особую значимость проект приобретает в связке с формирующейся астанинской киношколой, которая развивается в образовательной среде Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой имени К. Байсейітовой. В этом контексте визуальный язык воспринимается не как прямое продолжение классической традиции, а как поле для экспериментального осмысления формы. Здесь зарождается поиск собственного стиля, попытка по-новому взглянуть на драматургию кадра, ритм и структуру визуального высказывания. Молодые режиссёры и операторы пробуют расширять художественные границы, опираясь не только на национальную образность, но и на современные подходы к визуальному мышлению, что делает связь проекта с этой школой особенно актуальной и содержательно значимой.

Цель: Исследовать современный кинопотенциал Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой, Астаны и Казахстана через актуальные вопросы киноиндустрии, сложностей и особенностей казахского кинопроцесса. В подкасте приглашаются ведущие кинематографисты, которым предстоит обсуждать острые вопросы о возможности работы в киноиндустрии, уникальности пути и проблемах, стоящих перед современными режиссерами, сценаристами и критиками.

Кейс: пилотный эпизод с Алиби Мукушевым и Аубакиром Калиевичем Сулеевым

Режиссерская экспликация. Если говорить простыми словами, *Vision 25* работает как открытый, живой съёмочный процесс. Здесь сознательно решили уйти от академичной телевизионной режиссуры, от шоу-риторики и нарочитой постановочности. Форма выстраивается вокруг движения, наблюдения за всеми героями и попытки уловить подлинность момента.

В начальной «шапке» через панорамное движение камеры предпринимается попытка связать воедино основные смысловые и пространственные ориентиры проекта: Астану как точку присутствия и контекста, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой как образовательную и культурную среду, студию как условное пространство диалога и съёмки, а монтажную комнату - как метафору завершения и осмысления процесса. Движение камеры как бы прокладывает маршрут между этими смыслами, формируя ощущение целостного кинематографического цикла.

В пилотном эпизоде с начинающим режиссёром Алиби Мукушевым и известным оператором Аубакиром Калиевичем Сулеевым визуальное решение строится вокруг взаимодействия трёх камер. Две остаются фиксированными, удерживая ведущего и гостей в кадре, формируя опору для структуры разговора. Третья же камера - принципиально подвижная: она панорамирует в студии, приближается к героям, отходит.

Движение становится ключевым выразительным элементом. В самом построении выбора планов (работа за пультом) важен не столько один «главный» план, сколько логика взгляда - как камера смотрит, как она движется, как меняется точка наблюдения. Камера здесь выступает как глаз зрителя, не просто фиксирует, а наблюдает, вслушивается, присматривается. Подвижная камера

улавливает жесты, позы, мимику, реакции, фиксирует эмоциональные оттенки. В то же время статика двух других камер создаёт необходимый контраст, удерживая фокус на смысле ответа, на структуре разговора.

Пилотный проект *VISION 25* получился одновременно пространством кинематографической преемственности и творческого эксперимента.

Работа позволила:

- проводить диалог между поколениями;
- фиксировать визуальную трансформацию казахского кино;
- раскрывать авторские поиски;
- объединить характерные и непохожие черты образовательного контента.

Можно уже сказать, что кинематографическое пространство Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой сегодня выступает не просто как географический контекст, но как экспериментальное пространство для эстетической и этической формы фильма. Уже пилотный подкаст обозначил в разговоре ряд отличительных черт киношколы Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой от алматинских киношкол, характеризующихся психологизмом и наследием постсоветской реалистической интонации, астанинская оптика проявляет иные черты:

- Интерес к полижанровости и сложной драматургической структуре;
- экспериментальная форма;
- кино действия с драматургическим принципом надежды
- акцент на «не-событийности», а в переживании пространства;
- приоритет визуального состояния.

В будущем подкаст, который создаёт публичное поле для разговора внутри сообщества. Это и попытка демонстрации, что видеоподкаст - полноценный инструмент исследовательской практики. Он фиксирует процесс развития киноязыка, создавая пространство для живого диалога между теорией и практикой.

Список литературы

1. Абикеева Г. Киновед объяснила, что происходит в индустрии казахстанского кино: интервью / А. Сейсембек // Курсив. – 18 ноября 2025 г. – Режим доступа: <https://kz.kursiv.media/2025-11-18/aina-kinoved-obyasnila-cto-proishodit-v-industrii-kazahstanskogo-kino/>

2. Абикеева Г. Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии и как этот процесс отражается в кинематографе. – Алматы: ЦЦАК, 2006. – 308 с.

3. Делёз Ж. Кино = Cinéma 1. L'Image-mouvement. Cinéma 2. L'Image-temps: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 559 с.

4. Дженкинс Г. Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа / пер. с англ. А. В. Гасилина. – М.: Рипол Классик, 2019. – 384–385 с.

5. Мальро А. Голоса тишины. Воображаемый музей / пер. с фр. – СПб.: Алетейя, 2021. – 492 с.

6. Манович Л. Теории софт-культуры. – Нижний Новгород: Красная ласточка, 2017. – 308 с.

7. Merriam-Webster Dictionary. Podcast // Merriam-Webster.com Dictionary. – Режим доступа: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/podcast> (дата обращения: 6.12.2025).

8. Rime J., Pike C., Collins T. What Is a Podcast? Considering Innovations in Podcasting through the Six-Tensions Framework // Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies. – 2022. – Vol. 28, no. 5. – P. 1260–1282. – DOI: 10.1177/13548565221104444.

9. Scorsese M. Facebook post, 15 Sept. 2013. – Режим доступа: <https://www.facebook.com/EveryOscarEver/posts/1116309583834224/> (дата обращения: 6.12.2025).

Ашыкбаева Мадина Болатовна

Магистрантка 2 курса

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Казахстан, Астана

madinaashikbaeva@mail.ru

Дизайнер будущего: как генеративные нейросети и 3D-платформы формируют новое творческое мышление

Аннотация: в статье рассматривается актуальная тема влияния генеративных нейросетей и 3D-платформ на профессиональное развитие и творческое мышление будущих дизайнеров. В условиях стремительного технологического прогресса XXI века особенно важной становится адаптация художественного образования к новым цифровым инструментам. Автор подчеркивает, что современные технологии не заменяют творческий процесс, а расширяют его возможности, предлагая новые способы визуализации, анализа и экспериментирования. Генеративные модели и виртуальные 3D- среды рассматриваются как факторы, ускоряющие эволюцию дизайна и формирующие гибридное мышление. Отмечается, что интеграция таких технологий способствует повышению креативного потенциала студентов и формированию компетенций, необходимых дизайнеру будущего.

Ключевые слова: дизайн, искусственный интеллект, генеративные модели, виртуальная среда, цифровой дизайн, виртуальное моделирование.

В XXI веке цифровые технологии перестали быть вспомогательными средствами визуализации – они стали самостоятельной средой мышления. Генеративные нейросети (Midjourney, DALL-E, thenewblack.ai, thefabricant.com и др.) и профессиональные 3D – платформы предлагают новые способы формирования идеи и проектирования формы.

Эти инструменты помогают человеку работать с множеством визуальных сценариев, ускоряют процесс поиска решений и расширяют диапазон творческих

стратегий. Именно поэтому изучение их влияния на мышление будущего дизайнера становится ключевой задачей образовательных программ.

Если ранее дизайнер проходил путь от эскиза к материалу поэтапно и последовательно, то с появлением новых инструментов этот путь стал нелинейным.

Нейросети способны предлагать композиции, стилистические и формальные решения, которые сложно вообразить заранее. Таким образом, человек получает возможность для эксперимента и моментального тестирования идеи в визуальном виде. Визуальные генераторы создают изображения на основе текстового описания и используются для разработки концептов и поиска новых формальных решений. Такие модели позволяют расширить ассоциативное поле и ускоряют этап поиска идей, предлагая множество вариантов решений за минимальное время.

Работа в 3D – средах усиливает пространственное мышление, позволяет студенту мыслить объёмно: учитывать гравитацию, драпировку, динамику ткани и взаимодействие конструкции с телом. Новые формы, ассоциации, предлагаемые нейросетью, становятся материалом для построения сложных художественных концептов. Следовательно, дизайнер может отбирать, интерпретировать и структурировать визуальные потоки, генерируемые машиной.

Инструменты ИИ не заменяют авторский взгляд, а расширяют грани возможности креатора. Для получения релевантного результата студент должен уметь формулировать задачу, критически оценивать предложенные варианты и превращать их в систему образов. Этот процесс требует навыков анализа, рефлексии и точности мышления.

Генеративные алгоритмы для предметного и архитектурного дизайна помогают конструировать формы с учётом физических параметров, функциональности и эргономики. Возможность быстрого перехода от идеи к визуальному решению делает эту платформу инструментом концептуального ускорения: студент учится работать с формой в реальном времени и корректировать идею до этапа физического воплощения.

Особый интерес представляют платформы, ориентированные на фэшн-дизайн. Так, The Fabricant создаёт комплексную среду цифровой моды, где дизайнер может сформировать визуальный образ, проверить его в движении, сделать виртуальную съёмку или подготовить маркетинговый контент – всё в рамках единой экосистемы.

С другой стороны, сервисы вроде The New Black, предлагающие быструю генерацию одежды по текстовому запросу, поднимают вопросы об авторстве и качестве предложенных решений. У студента формируется новый тип мышления - курирующее, а не только создающее. Студент учится не только генерировать изображения, но и задавать условия, корректировать, синтезировать идеи. Для образовательного процесса это важный вызов, ведь студент должен понимать не только возможности, но и ограничения алгоритмов.

А такие программы, как Clo3D, Marvelous Designer и Blender в процессе проектирования предполагают проверку формы на реалистичность: как ведёт

себя ткань, насколько правильны лекала, как модель взаимодействует с телом в динамике. Студенческое мышление переключается в режим объемного и оперативного поиска. Ведь подобные платформы позволяют мгновенно видеть, как идея трансформируется в визуальный образ, тем самым тренируя гибкость и пространственность восприятия.

Такой подход в Clo3D позволяет имитировать процесс проектирования одежды без материальных затрат и даёт возможность заранее учесть посадку, крой, текстуру, цвет изделия. В итоге студент учится мыслить не последовательными фазами «эскиз – макет – изделие», а многослойным процессом, где идея одновременно существует в концептуальной, визуальной и «инженерной» плоскостях. Машина расширяет поле возможностей, а человек задаёт критерии и формирует смысл, превращая массив визуальных данных в авторский проект.

Переход к цифровым технологиям делает неизбежным обновление образовательных траекторий. Фокус обучения постепенно смещается от механического выполнения задач к полноценной проектной деятельности: работа с промптами, создание цифровых коллекций, анализ полученных визуализаций, трансформация цифровых концептов в 3D – модели и доведения их до материального воплощения. Таким образом формируются компетенции, которые станут фундаментом профессии будущего: критическое мышление, способность работать в многомерных цифровых средах, умение сочетать алгоритмическое и человеческое творчество.

Генеративные нейросети и 3D – платформы меняют не только технику работы, но и саму структуру дизайнерского мышления. В руках подготовленного специалиста эти инструменты становятся средствами интеллектуального и творческого роста, позволяя превращать сложные идеи в проверенные и технологически реализуемые решения.

Образование, которое учит использовать их осмысленно и стратегически, формирует нового дизайнера – гибкого, концептуального, способного работать в цифровой среде. Именно такие специалисты будут определять визуальную культуру ближайшего будущего. Дизайнер будущего – это не тот, кто просто владеет программами, а тот, кто умеет мыслить в многомерном цифровом пространстве.

Список литературы

1. Васина С. А. Влияние цифровых технологий на современный дизайн [Электронный ресурс] // Наука, образование и культура. – 2024. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-tsifrovyyh-tehnologiy-na-sovremennyy-dizayn/viewer>
2. Новрузова М. Г., Самедзада Л. Н. Разработка искусственного интеллекта в дизайне [Электронный ресурс] // Вестник науки. – 2025. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/razrabotka-iskusstvennogo-intellekta-v-dizayne/viewer>

3. CLO3D [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.clo3d.com/en/?lang=ru>

4. The Fabricant [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.thefabricant.com/>

5. The New Black AI [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://thenewblack.ai/ai-clothing-fashion-design-generator>

Сарсенбаева Софья Ерболовна

Студентка 3 курса «Дизайн интерьера»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н, профессор Мухтарова Г.С.

Казахстан, Астана

Нейросети как инструмент в дизайне: креативность или симуляция?

Аннотация: Статья посвящена изучению вопроса нейросети, как инструмент в дизайне являются креативностью или симуляцией? Новизна статьи заключается в практическом сопоставлении результатов, созданных дизайнером и нейросетью при решении одной и той же творческой задачи.

Ключевые слова: нейросеть, генеративный ИИ, генеративные состязательные сети, диффузионные модели, трансформеры, промпт, промпт-инженер, соавторство (человеко-машинное взаимодействие), чёрный ящик, интеллектуальная собственность, искусственный интеллект

В последние годы нейросети и искусственный интеллект стремительно внедряются в различные сферы креативной индустрии, в том числе и в сферу промышленного дизайна.

Если раньше цифровые технологии играли вспомогательную роль в работе дизайнера, то сегодня искусственный интеллект ИИ способен самостоятельно предлагать концепции, визуальные решения и даже целостные дизайнерские продукты. Это открывает новые горизонты для творческого поиска, но одновременно вызывает серьёзные вопросы: остаётся ли дизайнер автором, если значительная часть результата сгенерирована нейросетью? Где проходит граница между сотрудничеством и подменой креативности?

Особую актуальность тема приобретает в контексте реальных изменений на рынке труда, где уже сейчас появляются новые профессии – такие как промпт-инженеры и кураторы ИИ-контента - а также в образовательной среде, где встаёт вопрос о необходимости переосмысления подготовки будущих специалистов. Кроме того, развитие ИИ затрагивает важные этические и правовые аспекты: вопросы оригинальности, авторства и интеллектуальной собственности.

В условиях, когда технологии развиваются быстрее, чем формируются юридические и профессиональные стандарты, крайне важно своевременно осмыслить происходящие изменения и определить наиболее взвешенные подходы к интеграции нейросетей в дизайн-практику.

Именно поэтому исследование взаимодействия дизайнера и нейросети, как потенциальных соавторов – не только теоретически интересный, но и практически необходимый шаг для понимания будущего профессии и всей креативной отрасли в целом. *Цель исследования* связана с изучением роли нейросети в промышленном дизайне, а именно вопроса становятся ли они нашими креативными помощниками или всё-таки вытесняют человеческое творчество? *Степень изученности темы:* Тема исследования активно развивается, особенно в период последних 2–3 лет, связанным с массовым внедрением таких платформ, как Midjourney, DALL·E, Stable Diffusion и других.

Зарубежные исследования сосредоточены на технологических возможностях ИИ и вопросам этике (например, статьи в MIT Technology Review, ресурсы Adobe и OpenAI). В казахстанской научной среде внимание уделяется в сфере архитектуры, визуальных искусств, а также в обучении технологиям ИИ. Однако *вопрос именно креативного соавторства* между дизайнером и нейросетью остаётся слабо изученным и раскрытым, особенно в контексте промышленного дизайна – это и делает данную работу актуальной. *Методы исследования:* В исследовании использовались следующие методы: Аналитический метод – для изучения теоретических источников о развитии нейросетей и их применении в дизайне. Кейс-анализ – разбор конкретных примеров проектов, выполненных с участием ИИ. Метод сравнительного анализа – для оценки различий между дизайнерскими решениями, созданными вручную и с помощью нейросетей. Эмпирический метод – собственное практическое мини-исследование: сравнение результатов дизайна, созданных вручную и с использованием генеративного ИИ (Midjourney и DALL·E) на основе одинакового технического задания. Критический анализ – для выявления этических и авторских рисков применения ИИ в креативных индустриях.

Научная новизна: В ходе мини-исследования автором был проведён эксперимент: по одному техническому заданию, когда был создан объект промышленного дизайна (предмет интерьера) вручную и с помощью нейросетевых инструментов (Midjourney и Adobe Firefly). Это позволило наглядно проанализировать сильные и слабые стороны ИИ как соавтора, а также определить степень его влияния на творческое мышление, стилистику и уникальность продукта. Опираюсь на теоретические основы искусственного интеллекта в дизайне, приводятся реальные примеры удачного взаимодействия дизайнеров и нейросетевых инструментов, а также затрагиваю непростые вопросы оригинальности и авторства. Кроме того, мне важно показать, как меняется профессия дизайнера: появляются новые специализации, меняются требования к навыкам, и это влияет даже на образовательную подготовку будущих специалистов.

Роль ИИ в современном дизайне

Проблематика: партнёрство или замена?

Технологии искусственного интеллекта (ИИ) быстро наливают пыль в творственные отрасли за последние несколько лет. В дизайне это выражается в использовании нейронных сетей для разработки визуальных идей и концептов.

Такая «мода» особенно стала бросаться в глаза после появления генеративных ИИ – от программ вроде ChatGPT до текстово-образных генераторов (Midjourney, DALL·E, Stable Diffusion и т. д.). Практики говорят о том, что внедрение ИИ в дизайн-работу может быть «революционным шагом» к инновациям и эффективности: ИИ могут разбираться в большом объеме данных, предсказывать тенденции и автоматизировать штатские задачи. Это может способствовать облегчению функциональности продукта, большей степени кастомизации и лучшему пользовательскому опыту. Всего же при этом приобретают и критикуемости: становится ли ИИ средством расширения человеческого творческого потенциала или он начинает заменять творчество, создавая «готовые» визуальные решения?

В данном исследовании актуальным исследовательским вопросом является: является ли партнёром (средством творческого соавторства) или же действительно выполняет функцию замены человека в дизайне промышленного партнёра нейросеть. Основной целью исследований является предложение системного представления о роли генеративных нейросетей в промышленном дизайне, взяв на учёт как пользу совместной работы человека и машины, так и возможности потери изначальности и ответственности. Упражнения включают в себя обзор истории и теории ИИ в дизайне, анализ конкретного инструмента, определение плюсов и минусов использования, а также проведение практического эксперимента. Методология предполагает анализ научно-профессиональной литературы, кейс-эксперименты, а также проведение собственного практического эксперимента с генеративной моделью на стадии концептуального дизайна.

Теоретические основы нейросетей в промышленном дизайне

Использование компьютеров и цифровых инструментов в дизайне началось еще в 1960-70-х годах, но только в последние десятилетия глубокое обучение открыло двери для автоматической генерации изображений. Первоначально ИИ выполнял в основном вспомогательные задачи: автоматизацию рутинных действий, моделирование форм и моделирование устройств. Появление генеративных состязательных сетей (GAN) (Goodfellow et al., 2014) сделало возможной принципиально новую парадигму - генерацию изображений через «конкуренцию» между генератором и дискриминатором. GAN-системы вдохновили развитие таких инструментов, как DeepDream и Neural Style Transfer, для потенциальной возможности создания художественных переверотов и модификаций уже существующих изображений.

С 2020–2023 гг. широкую популярность приобрели диффузионные модели, включая DALL·E 2, Stable Diffusion и Midjourney. Эти системы работают по разным принципам: начиная с шума и постепенно уточняя изображение в соответствии с текстурными характеристиками. Собственно, по образованию на гигантских массивах изображений, эти системы имеют шанс создавать относительно качественные фотографические и иллюстративные композиции по конкретному запросу. Многие стали решающим блоком и модельно-основанным на трансформерах, и «мультимодальным» моделям (например, CLIP, на которую использован соответствующий шаблон по тексту). Трансформеры дают ИИ шанс

на «понимание» смысла текстового промпта и установку стилистической направленности при генерации. Некоторые известности о том, что различные генеративные системы продавали разные стилистические особенности. Так, DALL·E способен создавать относительно реалистичные и детализированные изображения (особенно в архитектурном контексте), хотя иногда его работы выглядят неполными по деталям. Midjourney, напротив, славится яркими визуальными решениями: его изображения часто отличаются «выразительностью и сюрреалистичностью», с удивительным уровнем креативности и детализации отклика на пользовательские запросы. Stable Diffusion, как более «настраиваемый» генератор, позволяет поддерживать несколько параметров (тип сэмпинга, картинка размера, фиксированное семя генератора и т. д.), но по некоторым исследованиям не всегда повторяет строго заданный стиливой запрос.

В реальности дизайнеры используют следующие, ныне современные приложения-генераторы: Midjourney, DALL·E (от OpenAI), Stable Diffusion (и его онлайн-интерфейс DreamStudio), Adobe Firefly и так далее. Все они работают примерно по следующему одному принципу: в строке подается описательный промпт (например, «концепт стильного офисного кресла в минималистичном современном стиле»), и после этого модель выпускает ряд изображений. Далее дизайнер выбирает понравившийся из них вариант и может конкретизировать запрос или дорабатывать его, создавая новые итерации. Таким образом, технологически продвинутый генеративный ИИ в дизайне объединяет глубокие нейросетевые модели (туры GAN или диффузии) и языковой модуль (трансформеры). Результат - девять инструментов, которые могут «думать» и выполнять потенциальные дизайнерские решения за счет опыта, запрограммированного в обучающий выборке. Это поднимет саму парадигму проектирования: вместо того, чтобы вручную рисовать каждый вариант, дизайнер теперь может генерировать много предварительных концептуальных ремесел под руководством ИИ, экономя время на эскизах.

Нейросети как инструмент творческого соавторства.

Новое человеко-машинное взаимодействие в дизайне предполагает, что ИИ не работает как автономный художник, а как помощник и вдохновитель человека. Генеративные нейросети представляют собой инструмент, расширяющий творческую потенцию дизайнеров. Во-первых, ИИ может одновременно создавать десятки вариантов заданного описание, в результате чего возможно быстро оценить множество идей и выбрать самые удачные концепции. Например, исследовательский обзор отмечает, что современные ИИ могут «анализировать данные, генерировать новые идеи и даже создавать дизайны автономно», открывая новые горизонты для творчества. Кроме того, ИИ-системы способны распознавать паттерны и сочетания элементов, о которых человек мог бы не подумать, тем самым помогая преодолеть творческие блоки. Вторая выгода – экономия времени и упрощение повторяющихся задач. Если раньше дизайнерами часами занимались иллюстрациями и уточнением деталей наброска, то теперь основная часть таких манипуляций может быть выполнена автоматически. Как показывает практика, создание концепта промышленного изделия с помощью ИИ

занимает считанные минуты, а ручное рисование могло бы потребовать дней. Дизайнер, в свою очередь, фокусируется на управлении процессом: выборе промптов, анализе выходных изображений и объединении лучших идей в финальный проект. Это уменьшает монотонную часть задачи и дает возможность переделать усилия на креативную доработку и техническую реализацию.

Например, один практик пишет: «Midjourney немедленно выдал некоторые превосходные результаты» по запросу «стимпанк-шестицилиндровый двигатель». Из четырех предложенных вариантов дизайнер выбрал наиболее перспективный и затем конкретизировал запрос (добавил детали рендеринга, текстуры и т.п.), получив ещё несколько эволюций идеи. В взгляд автора, такая итерация сделала этот инструмент «почти пугающе мощным» для генерации концепций. Подобные примеры демонстрируют, как человек и машина выступают партнёрами: человек формулирует задачу и отбирает лучшие решения, машина – предоставляет широкий спектр творческих вариантов практически мгновенно. Процесс интеграции ИИ в рабочий цикл дизайнера заметно меняется. Обычно сначала дизайнер подготавливает подробное текстовое описание или референсное изображение, а ИИ выдаёт серию ранних эскизов. После этого дизайнер анализирует полученные образы, выбирает нужные и формирует уточняющие подсказки, направляя ИИ в нужном направлении. Такой диалог «промпт – генерация – отбор» может повторяться несколько раз, приближая результат к требуемому. При этом генеративный ИИ часто комбинирует стилистические приёмы и детали, создавая неожиданные синтезы: дизайнер может почерпнуть оттуда свежие идеи, не свойственные его привычной творческой практике.

В качестве примеров успешного соавторства можно привести коммерческие проекты, где ИИ выступал в качестве «напарника». Thus, условно дизайнерское бюро использовало Midjourney при создании концепта нового офисного кресла: при проектировании первого шагом был задан комплекс «минималистичный стиль, материалы – металл и дерево, эргономичная спинка», а затем сеть представила несколько визуальных образов. С их помощью эксперты проследили успешные решения формообразования (например, формы поясничной поддержки и состав основания), которые затем пересадили в CAD-программу на окончательное детализацию. Ещё один гипотетический сценарий – разработка упаковки для электробытовой техники: генерация ИИ посвободила быстро отсеять некоторые стильные решения, которые затем подстраивались под промышленные условия. Во обоих сценариях ИИ сыграл роль усилителя идеи, но окончательное проектирование и качество оставались за человеком. Следовательно, нейросети воздействуют в первую очередь на первые этапы проектирования. Они играют роль «мозгового штурма на стероидах», расширяя возможности выбора. В конечном итоге процесс дизайна становится более итеративным и гибким: в одной итерации создается много вариантов, а фокус смещается на креативный отбор и доработку наиболее перспективных идей. Переходный эффект характеризуется как «взрыв вторичных референсных изображений»: из одного референтного изображения через ИИ появляются десятки новых идей, что существенно увеличивает шансы найти вдохновение.

Критический анализ: нейросети как замена человеческой креативности

Без всяких преимуществ, нейросети в дизайне внушают серьезные опасения. Во-первых, вопрос оригинальности и плагиата. Поскольку ИИ.train на гигантских сборах интернет-изображений, в генерацию могут просачиваться элементы чужих произведений. Уже художники жаловаться начали, что нейросети копируют их стиль и даже конкретного мотива без доверия. В этом отношении ИИ скорее складывает имеющиеся шаблоны, чем «подумывает» по-настоящему новое. Формальные исследования отмечают, что системы типа DALL·E, Midjourney и Stable Diffusion "производят замечательные визуалы", но самая большая ценность состоит в "качестве и скорости создания, превосходящих возможности среднего человека". С другой стороны возникает вопрос: на чью правовую базу опереться при этом? Если ИИ брёт материал из защищённых авторским правом источников, окончательный продукт может оказаться правовой "серой зоной". Многие специалисты считают, что концепция оригинальности изменяется: ИИ-графика – это, скорее, коллаж из чужих идей с вычислительной интерпретацией.

Этические аспекты связаны также с прозрачностью использования чужих работ при обучении сетей. Авторы технологии подчёркивают, что необходимо соблюдать разнообразие и ценности: «дизайнеры должны помнить о возможных предвзятостях, заложенных в алгоритмах ИИ, и обеспечивать уважение к человеческим ценностям и разнообразию».

Сохранение прав авторов исходников и обеспечение прозрачности данных – важные условия для этического использования ИИ в творчестве. Анонимность «чёрного ящика» алгоритма только усиливает проблему: пользователь часто не знает, как и на основе чего ИИ пришёл к данному или тому-либо результату. Недостаточная интерпретируемость алгоритма может привести к непредсказуемым последствиям (выходы обычно странно или нелогично выглядят), что снижает управление процесса дизайнером. Как отметили в одном исследовании, при использовании Midjourney «результаты непредсказуемы, что требует многократной корректировки запросов», что увеличивает трудоёмкость работы. Аналогично, для Stable Diffusion фиксированные чёткие подсказки "сужают" направления творчества, что «ограничивает творческую дивергенцию» и может приводить к однородности выходных образов.

Унификация визуального языка – ещё один риск. Поскольку многие дизайнеры используют одни и те же модели и часто повторяют популярные стилистические приёмы, существует опасность схожести конечных проектов. Если модная «миджурайневый стиль» или «стиль DALL·E» станет массовым, оригинальность может таять. Кроме того, на рынке могут появиться конкурирующие не идеи, а навыки работы с ИИ. Авторство окончательного изображения тоже вызывает споры: если картинку оканчивает алгоритм, являются ли её соавторами создатели ИИ, провайдер промпта или сам дизайнер? Уже сейчас законодательство большинства стран не признает ИИ subjectом авторского права, и поэтому по сути «хозяин промпта» является единоличным автором. Тем не менее такая схема вызывает массу дискуссий. Итак, с одной стороны нейросети ускоряют и обогащают творческий процесс, а с другой – снижают роль

«человеческой искры» и затрудняют юридическую и этическую ответственность. Как пишет Институт данных: «Если проявляются как выгоды, так и проблемы, будущее отрасли остается за интеграцией ИИ, но с учётом этических соображений». Для баланса важно помнить, что генеративные сети – это пока лишь инструмент, требующий чуткого управления человеком.

Трансформация профессии дизайнера в эпоху нейросетей

С появлением и развитием генеративных ИИ работа дизайнера кардинально меняется. Во-первых, меняются потребности в навыках. Вместе с традиционными навыками рисования и конструирования теперь ценятся навыки работы с ИИ-инструментами. Дизайнер должен уметь выдвигать эффективные текстовые запросы («промпт-инжиниринг»), понимать принципы нейросетей, применять полученные результаты как сырьё для доработки.

Развиваются новые профессиональные специализации: «инженеры запросов» (prompt engineers), которые занимаются оптимизацией текста и параметров для генерации желаемых образов; кураторы AI-контента, оценивающие и отбирающие лучшие идеи из сгенерированных изображений; специалисты по обучению ИИ (например, модераторы датасетов, подготавливающие данные для конкретных задач дизайна).

В образовании появляются новые курсы и модули: от основ машинного обучения до практик совместной работы с ИИ. Технология работает посильнее. В университетах и профессиональных школах дизайн-программа разрабатывает рассмотрение возможностей генеративных моделей, лабораторные работы с Midjourney и аналогами. Выучившие masters не только умеют предъявлять идею визуально в руки, но и «лучшие» предлагать запросы, оценивать авто-сгенерированные прототипы и теговать их на поставленную задачу. Это переворачивает сам метод дизайна в обучении: вместо внимания на ручное эскизирование делается упор на работу над концепцией и критическое мышление, для работы с ИИ в проработке вариантов. На рынке труда интерес смещается в пользу адаптивных специалистов. Как предсказывает аналитик, будет требоваться дизайнеры, которые смогут "использовать потенциал ИИ для повышения эффективности творческих решений и оптимизации рабочего процесса". Fabricating signatures, recommendation services, и другие routine графические задачи подвергаются автоматизации, so if к новым технологиям не привыкнут, меньше шансов на успех". Вместе с тем, отмечают эксперты, роль дизайнера не исчезнет: людям по-прежнему нужны уметь проводить критическую оценку, задавать творческое направление и в конечном счёте брать ответственность за проект. Таким образом, перспективы работы для дизайнеров остаются благоприятными при условии гибкости: профессия трансформируется, но не вымирает.

Сведя все к минимуму, можно сказать, что нейросетевые технологии превращаются в независимую составляющую дизайнерской подготовки. Иммутизироваться в этом отношении не получится, и потому дизайнеры все время должны учиться.

Благодаря им «приспособляемость и умение адаптироваться» будут ключевыми характеристиками следующей эпохи. Переменится не только

текучка, но и сама процедура создания: появится гибридное звено дизайнеров и разработчиков по ИИ, развивается специальность "AI-художников" и визуальных стилистов, а программы обучения станут проводниками междисциплинарного знания.

Экспериментальная часть исследования

В рамках исследования был выполнен собственный практический проект, иллюстрирующий принцип человеко-машинного соавторства. Для эксперимента мы определились с тем, что разработаем концепт промышленного продукта – офисного кресла для нового коворкинга.

Работа шла следующим образом. Сначала составили начальный промпт: «эстетически привлекательное офисное кресло в современном минималистичном стиле, материалы – дерево и металл, удобная спинка, 4К». Этот запрос загрузили в Midjourney. Через несколько секунд сеть сгенерировала четыре различных изображения-контекста. Из них выбран наиболее подходящий по общей стилистике и форме. На следующем этапе мы конкретизировали задачу: выбранное изображение отправили обратно в Midjourney и дополнили промпт подробностями: «схему эргономики спинки доработать, регулируемые подлокотники добавить, светло-серый цвет». После этого ИИ снова выдал



несколько вариантов с учетом новых условий. Мы отслеживали, как меняли форму: в ответ на уточнение ПМ подчеркнул рельефы спинки и деформировал подлокотники, предлагая непредвиденный, но привлекательный профиль. Это действие повторялось итеративно 3–4 раза: мы прибавляли по мере необходимости слой детализации к промптам, следя за развитием концепта. На основании полученных результатов делаются следующие замечания. Во-первых, генеративный ИИ вполне действительно показал скорость генерации: в общей сложности за 20–30 минут было выполнено более 15 концептуальных рисунков, тогда как ручная доработка такого количества эскизов могла бы занять дни. Во-вторых, часть предоставленной идей оказалась неожиданной и интересной: например, ИИ сам предложил визуально украсить спинку рисунком в технике инкрустации (что изначально не указывалось в заявке). С другой стороны, как и ожидалось, мы столкнулись с непредсказуемостью результатов: некоторые варианты были слишком отдалены от задания (например, появлялась слишком

массивная или, наоборот, аэродинамическая форма кресла). Приходилось выбирать запросы более осторожно, чтобы добиться нужной степени «реализма» и функциональности. Кроме того, выяснилось, что ИИ затруднён при учёте инженерных ограничений: на сгенерированных картинках отсутствовали детали креплений, механики регулировок и пр. Поэтому финальный эскиз всё равно потребовал ручной доработки инженером-дизайнером. Следовательно, ИИ проявил себя хорошо на этапе концепции и вдохновения, но не заменял все стадии проектирования. Начало по итогам проекта позволяет констатировать, что применение Midjourney действительно ускорило стартовый этап – мы имеем «взрывной рост референсных изображений» (как характеризуется в литературе), а вместе с тем увеличилось влияние дизайнера как корректора и адаптатора идей. Сводящим учетом субъективного определения является: ИИ-системы были сильным творческим катализатором, но без того внимания человека финальный проект был бы незавершенным.

Заключение. В наших повседневных реалиях нейросетевые генеративные модели уже органичной частью промышленных дизайн-процессов являются. Исследования и практический опыт говорят о том: при грамотно организованном взаимодействии человек–машина ИИ может быть творческим соавтором. Он расширяет возможности дизайнера, обеспечивая доступ к множеству идей и вариантов.

Нейросеть – это катализатор креативности, а не отдельный «художник». Однако необходимо учитывать и препятствовать этой технологии. Возникли серьёзные вопросы касательно оригинальности, этики и управляемости: генерация креативных решений часто является «чёрным ящиком» и потенциально основана на чужом интеллектуальном материале.

Таким образом, роль человека-дизайнера сдвигается от рисовальщика до менеджера идеи, куратора и ответственного создателя, сохраняющего конечную креативную ответственность. Преподносить ИИ в дизайне следует осознанно: требуется следить за источниками данных, закреплять прозрачность алгоритмов и четко очерчивать авторство. Необходимо также находиться в диалоге с дизайнерским сообществом и правоводителями, чтобы определить этические нормы и правовые коридоры для ИИ-творчества. Для этого дизайнерам следует всегда находиться «в контуре» – утверждать, отредактировать и обогатить идеи, предлагаемые ИИ, вкладывая свой творческий потенциал на каждом этапе. В будущем можно будет направлять дальнейшие исследования на создание более интерпретируемых ИИ-моделей и адаптивных инструментов, которые учтут практические условия проектирования. Студирование гибридных процессов пригодно тому случае, когда комбинация искусственного интеллекта и общего опыта дизайнеров обеспечит синергетическое воздействие.

Другими важными технологиями являются автоматическое обнаружение плагиата и «перепроверка» генеративных образов с целью обеспечения авторских прав. Таким образом, нейросети сегодня являются скорее партнером, а не заменой - при условии, что есть надлежащая интеграция и критическое мышление человека. Человеческое творчество и сочувствие к конечному

пользователю остаются незаменимыми, а ИИ только добавляет в набор инструментов дизайнера и поднимает больше вопросов для обсуждения.

Список литературы

1. Adobe. Adobe Firefly: Overview and Documentation // Adobe.com. – 2024. URL: <https://www.adobe.com/products/firefly.html> (дата обращения: 30.04.2025).
2. Аутбаев Д. С. Искусственный интеллект в архитектурном проектировании: инновации, оптимизация и будущее // CyberLeninka [электронный ресурс]. – 2023. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvennyy-intellekt-v-arhitekturnom-proektirovanii-innovatsii-optimizatsiya-i-budushee/viewer> (дата обращения: 30.04.2025).
3. Elgammal A., Liu B., Elhoseiny M., Mazzone M. CAN: Creative Adversarial Networks, Generating “Art” by Learning About Styles and Deviating from Style Norms // arXiv preprint arXiv:1706.07068. – 2017. URL: <https://arxiv.org/abs/1706.07068> (дата обращения: 30.04.2025).
4. Gecko Perspectives. AI to Enhance Creativity: Tools, Mindsets, and Possibilities // Gecko.lu. – 2023. URL: <https://gecko.lu/perspectives/ai-to-enhance-creativity/> (дата обращения: 30.04.2025).
5. Institute of Data. The Role of AI in Design: Harnessing Artificial Intelligence for Innovative Design Solutions // Institute of Data. – 2023. URL: <https://www.institutedata.com/us/blog/the-role-of-ai-in-design-harnessing-artificial-intelligence-for-innovative-design-solutions/> (дата обращения: 30.04.2025).
6. LinkedIn. How to Incorporate Artificial Intelligence into the Creative Process // LinkedIn Advice. URL: <https://www.linkedin.com/advice/1/what-do-you-want-incorporate-artificial-intelligence-quoje> (дата обращения: 30.04.2025).
7. Manovich L. AI Aesthetics and the Politics of Automation // Cultural Analytics Journal. – 2022. URL: <https://culturalanalytics.org/2022/05/ai-aesthetics-and-politics> (дата обращения: 30.04.2025).
8. McCormack J., Gifford T., Hutchings P. Autonomy, Authenticity, Authorship and Intention in Computer Generated Art // Digital Creativity. – 2019. – Vol. 30, No. 1. – P. 52–68.
9. Midjourney. Midjourney Documentation: User Guide // Midjourney.com. – 2024. URL: <https://docs.midjourney.com/> (дата обращения: 30.04.2025).
10. OpenAI. DALL·E Overview and Ethics in Image Generation // OpenAI.com. – 2024. URL: <https://openai.com/dall-e> (дата обращения: 30.04.2025).
11. Pownall J. The Prompt Engineer: New Creative Roles in the Age of Generative AI // Design Issues. – 2023. – MIT Press.
12. Zhang H., Yue S., Zhang W. The Application of Artificial Intelligence in Creative Industries // Proceedings of the International Conference on Humanities, Education, Management and Social Science (ICHESS-24). Atlantis Press, 2024. DOI: 10.2991/978-94-6463-336-0_112. URL: <https://www.atlantispress.com/proceedings/ichess-24/126006688> (дата обращения: 30.04.2025).

13. Кузнецова А. М. Этические аспекты взаимодействия человека и искусственного интеллекта в креативных профессиях // Философские науки. – 2022. – № 4. – С. 57–65.

14. Цыганова И. В. Влияние генеративных моделей на визуальный язык современного дизайна // Дизайн. Материалы. Технологии. – 2023. – № 3. – С. 78–84.



*Мәдени мұра және ұлттық бірегейлік
көркемдік білім беру жүйесінде*

*Культурное наследие и национальная
идентичность в художественном образовании*

*Cultural heritage and national
identity in art education*



Минбаева Гаухар Ондасыновна
«Сценография (түрлері бойынша)» I курс магистранты
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші: филос.ғ.к., профессор Мухтарова Г. С.
Қазақстан, Астана
teenbayeva@mail.ru

Көшпелі мәдениеттегі мергендік өнер және садақшылар костюмі

Аңдатпа: Мақала ұлттық садақ ату өнеріне және дәстүрлі садақшылар костюмін талдауға, садақ ату өнеріне арналған заманауи отандық спорт киім дизайнның дайындау мәселесіне арналады.

Түйін сөздер: көшпелі мәдениет, садақшы, батыр, мерген, спорт, Дүниежүзілік көшпенділер ойыны

Көшпелі мәдениет «номадизм» Еуразия құрлығын мекендейтін халықтар арасында көп тараған өмір салтының бірі. Көшіп-қону қажеттілігі климаттық жағдайдың ерекшелігіне және жер құнарлығын сақтау себептерінің туындаған.

Бүгінгі таңда әлем тарихында үлкен орын алатын көшпелі мәдениетті ұстанған мемлекеттерге көп назар аударылуда. Олардың қалдырған мол мұралары, оның ішінде материалды мәдениетіне кіретін киім үлгілері қызығушылық тудыруда.

Көшпенді мәдениет төрт түлік мал бағу, оның ішінде жылқы ұстаумен тікелей байланысты болды. Оған дәлел, әлемдегі ең алғаш жылқыны қолға үйрету салтының бастауы – Солтүстік Қазақстанда энеолит дәуірінде мекендеген тайпалар құрған Ботай қонысының мәдениеті.

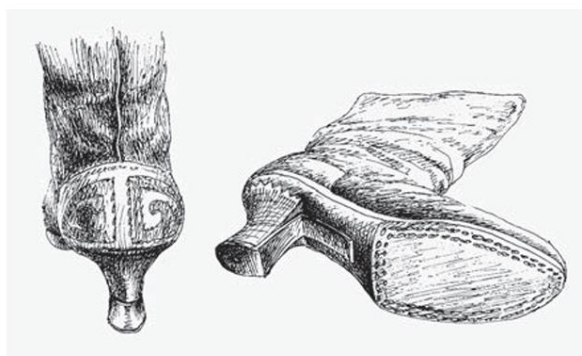
Көшпенді өмір салтын ұстанатын ұлттар мен ұлыстардың киімдері жылқыны көлік ретінде қолданылуға негізделіп және барлық киім соған ынғайлы болған. (сур.1)

Мысалы көшпелі қазақ мәдениетінде аяқ киімді оң мен сол сыңарын ажырату қажет болмаған, себебі оларды арнайы пішімді ортақ өлшемде жасаған. (сур.2) Аяқ киімнің ерекшелігі мен негізгі міндетін белгілі ғалым, этнограф Өзбекәлі Жәнібеков былай түсіндірген: «Ересектер көбіне оң мен солға ажыратылмайтын етік киген. Бұл үнемі бір аяқтан екінші аяққа ауыстырып ұзағырақ киюдің қамынан туған жағдай» [2, 18 б.].

Тарихи деректерге сүйенсек, ол бастапқыда аңшылық негізінде пайда болды. Уақыт өте келе ел билігі әскери құрылымды сипатқа ауысты. Нәтижесінде, жауынгерлердің басты құралдарына айналды. Біздің заманымызда темір дәуірінен бастау алатын аралықта әскери күштің басылымдылығы байқалады. Ежелгі Қазақстан аумағында өмір сүрген сақтар оған дәлел бола алады. Әсіресе ғұн тайпаларын қытай деректеріндегі гравюраларда атқа мінген, садақ ұстаған адам киімінде бейнелейді.



Сурет 1. В.В.Верещагин «Сұңқармен аңшы». кенеп /майлы бояу. 113 x 72 см. 1871 ж. Мемлекеттік Третьяков галереясы



Сурет 2. Бізөкше етік. ҚР МОМ қорынан (КП 26724/2). Көшірме. Суретін салған Н.Бектұрсынов

Орта ғасырлық әскерилердің жабдықтамасының ішінен садақтың жебелерінің табылғандығын ескерсек, аталмыш қарудың маңыздылығын көреміз.

Суретші Е. Сидоркиннің «қазақ эпосына» арналған гравюраларынан ұқсас көріністердің тізбегі өте көп. Н. Рычков қазақтарда найза, қылыш, садақтармен бірге шүріппесіз пілте мылтықтың болғанын айтады [5, 21-22 б.]. «Түркі-қыпшақ замандарында кісеге жауынгерлік қарудың негізгі түрлері – жақ салынған садақ пен оқтар салынған қылшан, қылыш, қанжар, жауынгерлік балта ілінетін. Әр кезеңнің қаруларының белдікке іліну әдісі өзгеше болғандықтан, сол кездегі кісе белдіктердің салпыншақтары мен іл гектерінің формасы да өзгеріп отырды. Жақ пен оқтарды сақтайтын жабдықтар – қорамсақ пен садақтың формасының өзгеруі, қылыш, семсерлердің іліну әдісінің өзгеруі олар ілінетін қайысбаулардың да өзіндік формасын қалыптастырды» - суретші-этнограф Қалиолла Ахметжан «Қазақтың отты қаруларының тарихы» атты еңбегінде [1, 140 б.]. Осы ақпарат негізінде, өзге жабдықтамаларының пішімін дәстүрлі қару-жарақтарға бейімдегені байқалады.

Сол кезеңде өз шеберлігімен танылған жауынгерді «мерген» деп атаған. Мergen жауынгерлер сап басында қолбасшылар мен әскери шені жоғары тұлғалармен қатар бір тізбекте болған. Себебі оларды қарсыластарға кенеттен шабуыл жасауға көп септігін тигізген. Қазақ ұлтының батырлар киімі қоғам талаптарына сай өзгеріп отырған. Осы қағидалар негізінде олардың өмір салты қалыптасқан. Нақтылай келсек, мергендер саптың алдында, шабуыл жасауға қолайлы позицияларда орналасқан. Уақыт өте келе жауынгерлік мансаптың орнын ұлттық спорт түрінде қолданыс тапты. Бұл сала тек қазақ ұлтына ғана тән емес, халықаралық деңгейге көтерілді. Аталмыш оқиғалардың барлығы бұл спорт түрінің үлкен сұранысына әкелді. Көптеген қол бастаған батырлар да бұл өнерді жетік меңгерген.

Оған дәлел батырлар туралы эпостық жырлардан байқай аламыз. Көшпенділер ойыны соңғы он жылда жүргізіліп жатыр. Ол жарыста бірнеше

спорт түрінен жүлделі орындар бәйгеге тігіледі. Олардың бірі садақ ату спорты да бұл тізімге енгізілді. Бұл бағыт бойынша бірнеше санаттар қарастырылды. Мерген термині бастапқыда нысанаға дөп көздейтін адамды атаған. Кейінірек, бұл сөзді садақ атуды жетік меңгерген тұлғаны атап кетті. Тарихи жазбаларға сүйенетін болсақ, аталмыш өнер түрі – біздің заманымызға дейін мезолит дәуірінде бастауын алса, кейін темір дәуірінде ежелгі Қазақстан аумағын мекен еткен «сақ», «ғұн» тайпалары туралы деректер дәлел бола алады [6, 144 б.].

Орта ғасырда жазылған моңғол дереккөздерінде ертеде көшпенділер садақшылардың мергендігі мен ептілігін саралау үшін малдың керген терісін нысана ретінде пайдаланған делініпті. Яғни нысананы (ағашқа керілген тері) 40 оқ (бір оқ шамамен 90-100 см) қашықтықтан бір мерген 20 оқ жұмсап ататын болған. Осы әдіс арқылы мергендердің садақ ату шамасын межелеп, алыс және орта қашықтыққа садақ тартатын топтарды жасақтаған. [4]. Көшпелі мәдениетті ұстанған қазақ халқы ер азаматтарын бұл өнерге жастайынан баулыған және жауынгерлік өнердің бастапқы іргетасын қалаған. Осыған байланысты ағылшын тарихшысы Джон Энтони Гарнет Мэн (John Anthony Garnet Man): «Ерте орта ғасырда еуразиялық аумақта өмір сүрген көшпелілер әскери-жауынгерлік өнердің бір түрі садақ қолдану арқылы ғаламдық соғыс тарихына өлшеусіз өзгеріс әкелді» деген пайым айтады [3, 9 б.]. Бұл өнердің дәріптеу себептерінің бірі – жауынгерге сай тәртіп пен тыйанақтылықты әдетке айналдырады. Нәтижесінде, батырлардың беделділігі – оның меңгерген өнерінің орындау дәрежесімен бағаланған. Нысаны көздеу барысында физикалық дайындық және психологиялық дайындықты талап еткен.

Қазіргі таңда жауынгерлік өнердің өмір салтындағы орнына байланысты дәлелденген ақпараттар өте көп. Олардың бірі – көздеу мен ширақ қозғалуға септігін тигізген. Бұл үрдістерді күнделікті өмір салтына енгізген жауынгерлердің мансапты тұлғалар ретінде есте қалғанын айтуға болады. Осыған нақтырақ тоқталсақ, XIX ғасырда өмір сүрген тарихи тұлғаларды келтіру қажет. Қол бастаған басшылар қатарында болған Кейкі батыр да өз шеберлігімен танылған екен. Бұл өнердің маңыздылығы тарихи деректерге негізделген эпостық жырлардан, дастандардан байқауға боллады. Себебі, көш бастаған батырлар тек қана жауынгерлігімен ғана танылмай, рулардың билеушісі ретінде халық жадында есте қалған. Ру-тайпа атаулары жеке тұлға есімімен аталып кеткен.

Одан бөлек, жауынгердің өнер көп қолданылатын қарулардың жабдықтамалары темір немесе ағаш негізінде орындалған. Осы орайда садақшыларға қару-жарақтар дайындауда ұсталардың еңбегі өте зор. Қазіргі уақытқа дейін сақталып келген қарулар жиынтығына назар аударсақ, қаруды дайындау үдерісі ұзақ және тыйанақты ісмерлікті талап етеді. Ағайынды ұсталар - Құлментегі отбасы «Темірші» атымен жарық көрген альбомдарында теміршілік-ұсталық өнердің туындыларымен бөлісті. Жинақтың бірінші бөлімі – қару-жарақтарға арналған болатын, ішінде жебелердің түрлері мен қосалқы бөлшектері туралы баяндаған. Фотосуреттер арасында садақ қаптар, жебе саптарының пішімдеріне де тоқталған. Олардың пайымдауынша, аталмыш туындылардан ежелгі заманнан келе жатқан сақтардан бастау алатын

шеберліктің көрінісін келешек ұрпаққа жәдігер ретінде таныта алатын мүмкіндік есебінде бағалады. Көшпелі мәдениетті ұстанған халықтардың басым көпшілігі жапшандық пен ептілік қажет ететін құралдарды жетік меңгерген. Осы тұжырымдамаға сүйене отыра, 2024 жылдың басында жарияланған мақалада садақ атудың жауынгер табиғатынан байқалатын басты қағида екеніне тоқталған. Өзге дене шынықтыруға бағытталған салалардан салыстырмалы түрде аз зерттелсе де, құндылық жағынан жоғары бағаланатынын қарастырады. Алайда, зерттелген елді-мекендер көшпелілермен байланысты болмаса да, ортақ белгілерге көңіл бере отырып, алғашқы қауымдастықтардың қолданған әдістерінің ұқсастығына көз жеткізуге болады. Дегенмен, Азия төңірегінде өмір сүрген халықтардың басым көпшілігі көшпелі өмір салтын ұстанғандығы бәріне мәлім. Оның себептерінің бірі – мезгіл сайын өзгеріп отыратын көшке тұрақты түрде бейімделу қасиеті тән. Мергендік өнермен айналысқан адамның физиологиясында өзгерістердің пайда болу ықтималдығы туралы қарастыра келе, түрік зерттеушілерінің пайымдауынша, дәстүрлі садақ атудың шамамен орта ғасырлар төңірегіндегі ықпалы басым болған.

Садақ атаулары қолданыса қарай бірнеше түрге бөлінеді:

- қайталанатын бірқалыпты ырғақ;
- рефлексті іс-әрекетке бейімділік;
- қысымға төзімділік;
- иірімі теріс бағытталуына қарай аталады. (сур.3)



Сурет 3. Садақ түрлері (ғаламтордан алынған суреттер)

Қазірде дәстүрлі садақ атуда осы аталған түрлері кеңінен қолданылып келеді. Әсіресе спорттық додаларда санатына негізделе қарастырады. Алайда, Қазақстан аумағында өмір сүрген сақтар «сигма» тәріздес садақ түрін қолданған деген тұжырымдаманы 2025 жылы жарық көрген мақалада осы пікір туралы ақпаратпен бөліскен [7, 3 б.].

Ендігі кезекте, жауынгер үшін маңызды орын алатын киімі туралы сөз қойғайтын болсақ, қазақ халқы аңшылықпен айналысқандықтан, аулаған аңдарының терілерін көп пайдаға асырған. Оның ішінде аң түгінен өңделген түрін жарғақ деп атаған. Жарғақты тұрмыстық мақсаттар да жиі қолданған, әсіресе киімде аң терісін пайдалану арқылы жылуды сыртқа шығармайды деген

ұстаным негізінде сұранысқа ие болған. І. Есенберлиннің «Көшпенділер» атты туындысында, жарғақтан жасалған бұйымдардың ерекшелігін байқауға болады. Олар тек ер адамдарға ғана емес, әйел адам киімінің маңызды бөліне айналған. Жарғақтан жасалған киімдерді арнайы қол кестелерімен безендірген. Кесте негізінен сыт киім өңірі бойы мен шалбардың балғында жан тігісіне өрбіген аумағында орналастырған. Кестеде қолданылатын өрнектер көп жағдайда өсімдік тектес иірімдерден құралған.

Садақшы киімінің нақты жиынтығы белгісіз, бірақ ауыз әдебиетіне тоқталатын болсақ, жейде мен жарғақ шалбардың қолданыста болғаны анық. Осы орайда, қазіргі таңдағы ұлттық спорт ретінде дамып жатқан садақ ату өнерінің киім ассортиментіне көңіл аударылу қажет деген тұжырымдамаға жасалды. Себебі, соңғы онжылдықта дүние жүзі бойынша садақ ату спортына деген сұраныс артып келуде. Атап айтқанда, Дүние жүзілік көшпенділер ойыны екі жылда бір рет бес жыл қатарынан ұйымдастырылып жатыр. (сур.4)



Сурет 4. V Дүниежүзілік көшпенділер ойындарының афишалары

Ал әлемдік деңгейде 2024 жылда Парижде өткен жазғы олимпиадада спортшыларымыз өздерінің бағын сынап көрді. Олардың киім үлгілері спорттық киімге қойылатын стандарттарға сәйкес қарастырылды. Құрама командалардың киім ассортиментіне кіретін тізімде: қысқа жеңді жейде, ұзын және қысқа балақты шалбар, спорттық аяқ киім, бас киім жатады. Қосымша мемлекет нышаныдарына сәйкес ту, мемлекет атауы және түсімен ерекшеленеді. (сур.5)



Сурет 5 . Олимпиада ойындарындағы Қазақстан құрамасының формасы

Яғни, бұл жағдайда жабдықтамаға қойылатын нормативтердің бар екенін көруге болады. Алайда, садақ ату өнерін ұлттық спорт деңгейде таныту үшін оған сәйкес костюмнің жетістіспеушілігі байқай аламыз. Осы тараптағы мәселе талқыға салынса, болашақта аталмыш саланың дамуына септігі тиетіндігін айтқан жөн. Қосымша қарастыруға болатын жағдаяттардан ұлттық мәдениетімізді дәріптеуге мүмкіндік беретін спорттық костюмдерді қолдану арқылы ұлттық спортқа деген жаңа көзқарастарды қалыптастыруға болады. (рис.6)



Сурет 6. «Дәстүрлі садақ ату» санатының спортшысы - Қасымхан Қанат

2024 жылдың қыркүйегінде өткізілген V Дүниежүзілік көшпенділер ойындарында Қазақстан құрамасының киім үлгілерінде негізгі жабдықтамаларынан бөлек, өзге айырмашылықтар байқалмайды. Дегенмен, садақ атудың ұлттық спорт дәрежесінде қалыптастыру мақсатында нақты бекітілген ережелерге сәйкес киім жиынтығының болуы болашақтағы аталған салаға деген сұраныстың артуына қолғабыс етеді. Бұл мәселені қозғау себеп-салдарының бірі – мәдени мұраны дәріптеудегі бастапқы қадамдардың бірі ретінде материалық мәдениетімізді өзге елдерге таныстыруда маңызды нұсқаулық есебінде қабылдауды ескеретін болсақ, бағыт-бағдар беруші мамандардың көбеюіне ат салысатыны анық. Киім дизайнын дамыту барысы келешекте ұлттық құраманың отандық өнімді қолдана отырып, халықаралық додаларда жоғары нәтиже көрсетуіне ықпал етеді.

Қорытындылай келе, садақ ату өнерінің ұлттық спорт ретінде азаматтар арасында сұранысқа ие болуы – бұл саланың дамуына әсер ететін мәселерді қарастырған жөн. Сән дизайны тарапынан осы тақырыпты өзге қырынан талдау мақсатында, ұлттық спортқа арналған спорттық костюм ассортиментінің жетіспеушілігіне байланысты ұлттық спорт ойындарына арналған спорт киімдерінің дизайн сегментін дамытуға назар аудару қажет.

Әдебиеттер тізімі

1. Ахметжан Қ. С. Қазақтың отты қаруларының тарихы. – Астана: Фолиант, 2016. – 232 б.
2. Жәнібеков Ө. Қазақ киімі. – Алматы: Өнер, 2006. – 18 б.
3. Қайратұлы Б. Көшпелілер мәдениетінің ұстыны – жауынгерлік өнері // Егемен Қазақстан. – 2024. – 30 қараша (№233) – 9 б.
4. Қайратұлы Б. Қазақ халқының мергендік өнері: [Электронды ресурс]: Егемен Қазақстан. – 27 қазан 2020. Қол жеткізу режимі: <https://egemen.kz/article/253674-qazaq-khalqynynh-mergendik-oneri>
5. Рычков Н.И. Дневные записки путешествия Капитана Николая Рычкова в киргисъ-кайсацкой степи, 1771 году. – СПб: Императорская Академия Наук, 1772. С. 21-22
6. Салғараұлы Қ. Түріктер. – Алматы: Санат. 1999. – 144 б.
7. Türkmen Mehmet and Kaya Adem. From a General Perspective: Traditional Archery around the World. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data: From Past to Present Applications of Traditional Archery in the World. 3rd page. Published by Nova Science Publishers, New York 2024. ISBN: 979-8-89113-698-4

Дауренбек Жайна Бабыркызы

Магистрант

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой

Научный руководитель: Жукенова Ж.Д.

Казахстан, Астана

zhaina.daurenbek@gmail.com

Отображение казахского текстиля в работах казахстанских художников 1980 г.

Аннотация: Исследование посвящено роли казахского текстиля и орнамента как ключевого художественного принципа в живописи Казахстана 1970–1980-х годов. Анализируются работы Куаныша Есиркеева, Токболат Тоғусбаева и Салихитдина Айтбаева. Показано, что в этот период текстильные структуры (плоскостность, ритм, цветовая насыщенность ковра) вышли за рамки этнографической иллюстрации, став основой живописной композиции и методом национального модернизма. Художники синтезировали европейские течения с казахской традицией, используя текстиль для организации пространства, выражения эмоциональной метафоры и конструирования национальной идентичности в контексте позднесоветской культуры.

Ключевые слова: казахский текстиль, живопись 1980-х, национальный модернизм, орнамент, Куаныш Есиркеев, Токболат Тоғусбаев, Салихитдин Айтбаев, европейский модернизм.

Отображение казахского текстиля в живописи 1980-х годов представляет собой не только визуальную стилизацию традиционных мотивов, но и значимую художественную стратегию, отражающую глубокие культурные процессы Казахстана второй половины XX века. Чтобы понять, почему именно в этот период текстиль становится ключевым элементом художественного языка, необходимо обратиться к периодизации казахстанского искусства и тем методологическим подходам, которые раскрывают внутреннюю логику его развития.

Периодизация отечественного изобразительного искусства включает историко-политическую, институциональную, стилистическую и поколенческую линии. В 1970–1980-е годы они пересекаются особенно интенсивно. Позднесоветская культурная система продолжает поддерживать нормы соцреализма, но уже теряет монополию на художественное высказывание. Художественные училища, творческие мастерские и выставочные структуры становятся пространством формирования нового поколения. Стилистический ландшафт насыщается поисками, выходящими за пределы официальной эстетики: декоративностью, символизмом и обращением к национальной пластике. Эти тенденции предопределяют развитие казахстанской живописи на рубеже XX–XXI веков.

Текстильные традиции казахской культуры в это время становятся не только источником мотивов, но и принципом организации живописного пространства. Как отмечал С. Мамбеев, «Особенности казахского орнамента, его строгая сила, силуэтность, мерные ритмы и сопоставление больших декоративных плоскостей получают отражение в колорите, композиции, приемах выявления формы и пространства» [3, с.17]. Именно эта связь между декоративной основой народного искусства и профессиональными поисками художников делает анализ 1980-х годов особенно значимым.

Куаныш Есиркеев (1947 г. р.) – один из ключевых представителей казахстанской живописи второй половины XX века, чьё творчество стало важной частью национального модернизма 1970–1980-х годов. Его искусство формировалось в условиях активного поиска новой художественной модели, способной соединить национальную традицию и достижения европейских модернистских школ. Живопись Есиркеева отличается насыщенной декоративностью, смелой работой с цветом и стремлением к универсальной форме, в которой мотивы отечественного фольклора получают современное пластическое решение.

Художник принадлежит к поколению, которое отходило от советской реалистической стилистики в пользу индивидуального образного языка. Он отказывается от академической светотеневой модели, углублённой перспективы и строгого реализма, предпочитая плоскостность, локальный цвет и ритмическое построение композиции. Именно эта манера делает его творчество близким к европейскому модернизму – особенно к фовизму и живописным экспериментам Анри Матисса, а также к структурным поискам Поля Сезанна. Однако влияние европейских мастеров не является подражанием: Есиркеев органично соединяет их художественные открытия с казахской художественной традицией, создавая собственную, легко узнаваемую живописную картину.

Картина «Натюрморт на красном фоне» (1980) рисунок 1. является одним из наиболее ярких примеров. Уже с первых секунд восприятия зритель погружается в мощную цветовую феерию: насыщенный задний план картины представляет собой стилизацию под орнаментированную красную поверхность с крупными жёлтыми и огненными завитками, напоминающими мотивы орнамента растительного происхождения. На фоне холодная зима, а в комнате яркая теплая весна, где все буквально – цветет. Он также несёт в себе глубокий культурный код казахского текстиля, прежде всего, настенного ковра тұскиз. В традиционной культуре этот орнаментированный ковёр служил не просто украшением, но и символом благополучия, солнца, тепла и домашнего очага. Таким образом, фон картины, который можно просто воспринять как окно со шторами, при этом «дышит» чем-то родным, уходящим в казахское прошлое, где такой же орнаментированный тұскиз обрамлял жилище и вносил элемент сакральности. По сути, вся картина организована как «живописный ковёр», где каждый элемент, будь то предмет, фон, ткань на столе – работает в унисон, подчиняясь декоративному единству.

Этот принцип напрямую отсылает к живописной системе Матисса, который писал картину как поверхность, полностью подчинённую цвету и

орнаменту. Но если Матисс создавал универсально-декоративные пространства, то Есиркеев наполняет декоративное поле национальной символикой, превращая натюрморт в продолжение казахского текстильного мироощущения.

Стол же с фруктами словно «опрокинут» на зрителя, что создаёт эффект ковровой перспективы, а именно характерную черту восточной миниатюры, которую Есиркеев активно переосмысляет. Вместо глубокой реалистической сцены мы видим плоскостную композицию, где объекты расположены параллельно плоскости картины. Этот подход усиливает декоративность и позволяет зрителю воспринимать каждый предмет как узорную единицу общей «тканой» поверхности. Такая трактовка пространства перекликается с поисками кубистов и постимпрессионистов, прежде всего с П. Сезанном, у которого предметы нередко располагаются под непривычными углами, нарушающими логику перспективы, но подчёркивающими конструктивное строение картины. В «Натюрморте на красном фоне» Есиркеев использует похожий приём, но вплетает его в орнаментально-фольклорный родной контекст.

Одна из доминирующих черт работы автора – использование открытого, яркого, «чистого» цвета. Художник избегает смешанных тонов или сложных переходов. Жёлтые фрукты звучат так же ярко, как жёлтые элементы на ткани; синий кувшин усиливается синими акцентами скатерти; красный фон остаётся насыщенным и монолитным. Такая колористическая система восходит к фовизму, где цвет существует самостоятельно, без привязки к натуралистическому прототипу.

Фрукты и цветы трактованы обобщённо, почти геометрически. Их округлость напоминает не столько реальные плоды, сколько модульные формы, подобные элементам коврового узора. Дыня, как символ плодородия и благополучия, становится центральным элементом композиции. Синий кувшин играет роль визуального якоря, удерживающего динамику красно-жёлтой гаммы.

Окно с пейзажем также является важным цветовым пунктом композиции. Его холодная, мягкая синевато-лиловая гамма вносит визуальное дыхание в насыщенное красно-жёлтое пространство интерьера. Это окно не столько реалистическая деталь, сколько декоративный элемент, т.е. «вставка» холодного цвета, балансирующая горячий, яркий фон. Такой приём также встречается у Матисса, который часто использовал пейзаж за окном как контрастное цветовое пятно.

Творческий путь Токболат Тогусбаева (1940 г. р.) формировался в эпоху хрущёвской оттепели. Учёба в мастерской Молдахмета Кенбаева дала ему крепкую профессиональную базу, а атмосфера 1980-х – смелость к формальным экспериментам. Картины Тогусбаева оставляют ощущение внутренней драмы и скрытой музыки. Его живопись никогда не даёт однозначной трактовки, как будто смысл ускользает, оставаясь намёком, дыханием, вибрацией. Работы Тогусбаева почти всегда будто бы крупны по формату, тяготеют к монументальности и напоминают фрески, хотя выполнены маслом по холсту.

К зрелому периоду творчества относится и картина «Детская комната» (1987) рисунок 2. одно из самых глубоких и философских произведений мастера. Здесь бытовая сцена превращается в обобщённый, почти космический образ

мира. В ней особенно ярко проявляется характерная для мастера способность превращать бытовой мотив: частный, тихий, интимный эпизод в метафизическое видение, где реальность растворяется в символах и смыслах. «Комната» не является конкретным «местом»: она превращается в космическое пространство, где ребенок помещён в орнаментальный, живой, вибрирующий мир, напоминающий одновременно вселенский простор и тканый ковер.

Живописная манера Тогузбаева здесь выступает как «ткачество». Поверхность холста состоит из десятков тысяч коротких мазков, drobных цветовых вкраплений, будто вытканых вручную. Такой прием сближает художника с европейскими течениями, и прежде всего с постимпрессионизмом и пуантилизмом. Тональность и мозаичность мазка вызывают ассоциации с работами Жоржа Сёра и Поля Синьяка, однако у Тогузбаева фактура не стремится к научной системе цвета. Напротив, она создаёт органичную, непрерывную вибрацию, напоминающую скорее символистские опыты Густава Климта, где декоративность становится метафорой вечности [14].

В данной картине особенно значим текстиль. Для кочевой культуры текстиль является фундаментальной средой существования: он заменяет стены, мебель, архитектуру. В «Детской комнате» этот принцип доведен до максимума и гиперболизма: ковры, одеяла, подушки сливаются в единый утробный кокон, буквально «укутывающий» ребенка. Любые границы исчезают, а пространство перестает быть трехмерным; Тогузбаев сознательно отказывается от линейной перспективы, заменяя ее орнаментальной или «сферической». Это решение перекликается с поисками европейских модернистов начала XX века, например, с пространственными решениями того же Анри Матисса, который также размывал границы между плоскостью и глубиной, превращая интерьер в декоративное поле.

Центральная фигура ребенка изображена с минимальной детальностью, но максимальной выразительностью. Нагота, почти поза эмбриона, мягкость контуров. Все это подчеркивает первозданность и величие момента. Младенец здесь выступает как символ начала, чистой энергии. Яркий акцент – красные яблоки не только оживляют композицию, но и вводят мотив плодородия, земной теплоты, родных чувств. Их округлая форма рифмуется с орнаментальными кругами сверху, напоминая соляные (космические) символы.

Колористическое решение картины также демонстрирует синтез традиции и модернистского опыта. Глубокие синие, фиолетовые и коричневые оттенки создают сумеречную, медитативную атмосферу, действие происходит в предрассветной тишине. Именно такой мистический колорит цветов роднит Тогузбаева с европейским символизмом, особенно с поздними работами Одилона Редона, где темнота становится не мраком, а пространством внутреннего созерцания.

Таким образом, «Детская комната» это не просто картина спящего ребенка. Это синтез казахского мироощущения и европейского модернистского опыта, воплощенный в уникальном живописном языке. Тогузбаев соединяет традиционное понимание дома, текстиля, материнского тепла с техниками, напоминающими пуантилизм, символизм, декоративные поиски модерна. Это

произведение затягивает: оно одновременно заставляет ум напряжённо работать, и требует неспешного, вдумчивого созерцания, чтобы раскрыть свою глубину.

И переходя к творчеству Салихитдина Айтбаева (1938 г. р.), особенность которого заключается в создании уникального национального стиля, который одновременно глубоко укоренён в казахской культуре и современен для своего времени. Он был лидером поколения «шестидесятников», художником, который сформировал язык казахстанского искусства 1960–1980-х годов, соединив традиции кочевой культуры с международными художественными тенденциями.

Картина «Коневод» (1992) рисунок 3. очередной пример работы в рамках анализа отображения казахского текстиля в работах 1980-х. Несмотря на то что работа выполнена в начале 1990-х, она органично продолжает традицию художников 1980-х, одновременно открывая следующий этап: период глубокого синтеза национальной идентичности и современных художественных поисков.

Айтбаев был мастером монументальной формы. Если его ранние работы, такие как знаменитое «Счастье» (1966), отличались гладкой плоскостностью, то поздняя живопись демонстрирует экспрессию, фактуру и сложное дробление формы. В «Коневode» мы видим явный «казахский кубизм», художник явно заимствует уроки Пикассо и Сезанна (геометризация форм, отказ от линейной перспективы) и накладывает их на эстетику кочевников. Все построено из плотных, монолитных цветовых блоков.

Цвета характерны для позднего творчества Айтбаева: «земляные» тона перекликаются с яркими акцентами, густой пастозный мазок создаёт ощущение веса и осязаемости. Фигура коневода не отделена от окружения, он «вплавлен» в интерьер юрты, что подчёркивает философскую идею единства человека и среды обитания. Мы словно находимся внутри юрты, также в полумраке. Композиция плотная, почти ковровая: взгляд упирается в фактуру, «воздуха» нет. Слева и в центре изображён мужчина, лежащий на боку, опершись головой на руку. Его фигура массивна, монументальна, словно сама земля или гора. В ногах мужчины находится ребёнок в белой одежде, создающий контраст с тёмной массой взрослого и символизирующий преемственность и защиту.

В правом верхнем углу видна желтая перекрестная решётка – кереге, каркас юрты. Крупный красно-розовый спиралевидный элемент справа может быть истолкован как стилизованное солнце, колесо или фрагмент настенного орнамента, выполненный из лоскутов ткани (кұрақ тұскиіз) и показан фрагмент безворсового ковра, как дань уважения мастерам ткацкого искусства (арабы кілем). Левая часть композиции решена вертикальными ритмами, напоминающими стопки одеял или свисающие тканевые ленты (басқұр). Поверхность картины шершавая и плотная, будто имитирует войлок, создавая ощущение тепла и тактильной близости. Вся композиция построена как орнаментальная ткань: фигура человека, предметы, фон и орнаменты составляют единое, гармоничное полотно или гобелен.

Произведение «Коневод» является мощной, сложной работой, которая показывает цикл художественных поисков 1980-х, связанных с отображением казахского текстиля, декоративности и национальной идентичности. Эта картина служит мостом в новое десятилетие: она соединяет достижения

«шестидесятников» и художников 1980-х с последующей эпохой, где индивидуальность, национальная символика и универсальный художественный язык становятся ключевыми для казахстанской живописи 1990-х.

Период 1970–1980-х годов занимает ключевое место в исследовании отображения текстильных мотивов в живописи, поскольку именно в это время художники начали рассматривать традицию как полноценную творческую категорию. Орнамент и ковровая композиция перестают быть второстепенными декоративными элементами и превращаются в фундамент живописной структуры. В работах этого периода текстиль становится многофункциональным средством, используемым для организации пространства через плоскостность, ритмическое повторение элементов и сознательный отказ от линейной перспективы. Он также служит для выражения эмоционального состояния благодаря применению крупных, насыщенных цветовых полей, уникальной текстильной фактуре и метафорической символике, заложенной в образах. Более того, текстиль активно используется для конструирования национальной идентичности за счет сопоставления традиционных мотивов и орнаментов с современными художественными практиками. Наконец, он способствует индивидуализации авторского языка, поскольку художники демонстрируют свободную и личную интерпретацию классических ковровых и орнаментальных структур.

В этот период в казахстанском искусстве утверждается национальный модернизм, то направление, в котором европейская художественная мысль (Сезанн, Матисс, Гоген, Пикассо) вступает в культурный диалог с казахским фольклорным наследием. Художники активно экспериментируют с формами, цвета и пространства, но делают это на основе традиционных принципов казахского ковра, тұскиіз, алаша, текемета и других текстильных изделий. Их художественный язык (плоскостность, модульность, ритм, симметрия, цветовая насыщенность) становится своим собственным «законом», который художники адаптируют к живописной поверхности [11].

Благодаря этому текстиль в искусстве 1980-х выходит за пределы этнографической иллюстративности. Он превращается в концептуальный язык: орнамент становится метафорой памяти, плоскостная ковровая композиция является способом преодолеть линейную перспективу, а тканевая ритмика – моделью мироустройства, в котором человек существует в сложной связи с традицией, природой и временем.



Рисунок 1. Куаныш Есиркеев
«Натюрморт на красном фоне. Цветы и фрукты», 1980



Рисунок 2. Токболат Тогусбаев
«Детская комната», 1987



Рисунок 3. Салихитдин Айтбаев
«Коневод», 1992 г.

Список литературы

1. Джадайбаев А. Ж. Портретная живопись Казахстана 1970–80-х годов [Электронный ресурс]: ГМИ РК им. А. Кастеева. – Режим доступа: <https://www.gmirk.kz/ru/nauka/issledovaniya/58-portretnaya-zhivopis-kazakhstana-1970-80-kh-godov>
2. Золотарева Л. Р. История искусств Казахстана [Электронный ресурс]: Изд-во КарГУ им. Е. А. Букетова. – Режим доступа: <https://csmb.kz/images/csmbkz/ocyfrovannye/ZolotarevaIstoriaiisskystv.pdf>
3. Изобразительное искусство Казахской ССР / Авт. вступ. ст. К. Т. Тельжанов; авт. и сост. К. А. Акишев, Н. А. Оразбаева, Л. Г. Плахотная и др. – М.: Сов. худож., 1974.
4. Изобразительное искусство советского Казахстана: альбом / Сост. И. П. Юферова; авт. вступ. ст. Б. К. Барманкулова. – Алма-Ата: Онер, 1989.
5. Искусство народов Азии [Электронный ресурс]: Программа изучения Центральной Азии, Университет Джорджа Вашингтона. – Режим доступа:

<https://centralasiaprogram.org/wp-content/uploads/2019/02/Iskusstvo-narodov-Azii-reduced.pdf>

6. Кобжанова С. Ж. Мировые художественные традиции в развитии живописи Казахстана (1930–1980-е годы) [Электронный ресурс]: ГМИ РК им. А. Кастеева. – Режим доступа: <https://www.gmirk.kz/en/nauka/issledovaniya/51-mirovye-khudozhestvennye-traditsii-v-razvitii-zhivopisi-kazakhstana-1930-1980-e-gody>

7. Мамбеев С. А. Творчество. – 1959. – № 2. – С. 16–17.

8. Очерки изобразительного искусства Казахстана / Отв. ред. Г. А. Сарыкулова. – Алма-Ата: Наука, 1977.

9. Памятники культуры Казахстана: многотомная серия / Авт. А. Есмаханов. – Алматы: DIDAR, 1988.

10. Песенные дни Токболата Токусбаева [Электронный ресурс] // *Forbes.kz*. – Режим доступа: https://forbes.kz/articles/pesennyye_dni_tokbolata_togusbaeva

11. Сарыкулова Г. А., Рыбакова И. А., Габитова М. Г. Мастера изобразительного искусства Казахстана. – Алма-Ата: Наука, 1972.

12. Тусипова З. Zeinekul Tussipova: album. – Алматы, 2013. – ISBN 978-601-7090-11-1.

13. Шедевры изобразительного искусства Казахстана // Вступительная статья к альбому. – Алматы: Берель, 2005.

14. Malibekuly Zh., Semenyuk O., Dyisebayev U., Kuc S. Architecture of the Yurt and Its Impact on Teaching Young Architects [Electronic resource] // *World Transactions on Engineering and Technology Education*. – Available at: [https://www.wiete.com.au/journals/WTE&TE/Pages/Vol.18,%20No.2%20\(2020\)/24-Kuc-S.pdf](https://www.wiete.com.au/journals/WTE&TE/Pages/Vol.18,%20No.2%20(2020)/24-Kuc-S.pdf)

15. Ornament as a Language of Culture: Tradition and Modernity [Electronic resource]. – Available at: https://www.academia.edu/115852054/Ornament_as_a_Language_of_Culture_Tradition_and_Modernity

16. Usal Y. Mythological Analysis of Symbols in Gustav Klimt's Works [Electronic resource] // *International Journal of Eurasia Social Sciences*. – Available at: <https://rrpubs.com/index.php/ijoess/article/view/562>

17. Zhukenova Zh. D., Soltanbaeva G. S., Izhanova B. Traditional Felt in the Kazakhs Folk Art [Electronic resource] // *International Journal of Environmental & Science Education*. – Available at: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1114711.pdf>

Ансемет Мадина Асылбекқызы
Студент второго курса «Промышленный дизайн»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой
Научный руководитель к.филос.н., профессор Мухтарова Г.С.
Казахстан, Астана
madi040229@gmail.com

Баухаус и творчество Ханнеса Майера

Аннотация: В статье рассматривается развитие Баухауса во время руководства Ханнеса Майера, анализируются его основы инноваций и дизайна.

Ключевые слова: Баухаус, Ханнес Майер, модернизм, функционализм, строительство, архитектура, инженерия, дизайн.

Введение. Баухаус является самой известной и влиятельной школой искусства XX века, оказавшая значительное влияние на архитектуру, дизайн, типографику и художественное образование. Особый интерес представляет период руководства Ханнеса Майера (1928–1930), который изменил направления школы, сделав акцент на социальной функции архитектуры. Майер рассматривал архитектуру и дизайн прежде всего как инструмент решения социальных проблем посредством дизайна. Его вклад стал предметом многочисленных дискуссий в области современных технологий [1].

Актуальность темы. Важность изучения наследия Ханнеса Майера состоит в том, что именно он сформировал основы социально ориентированного дизайна, оказав влияние на развитие архитектуры XX века. Его педагогические реформы в Баухаусе стали этапом перехода от художественно-ремесленной модели Гропиуса к научному методу. В современных исследованиях подчеркивается, что идеи Майера о коллективизме и функциональном анализе предвосхитили подходы системного дизайна и инженерной эстетики [2].

Кроме того, в условиях нового интереса к социальной архитектуре, функциям жилья и проектированию, обращение к методам Майера приобретает новое значение. Его принцип «народные потребности вместо потребностей роскоши» актуален и для XXI века [3]. Дизайн новых предметов был прост, материалы выбирались самые доступные.

Методы исследования.

В работе использованы следующие методы:

- Историко-генетический анализ – для выявления этапов развития Баухауса и роли Майера в трансформации школы.
- Метод текстологического анализа – изучение программных текстов Майера, включая эссе «Строительство» («Bauen»).
- Сравнительный анализ – сопоставление методологических подходов Гропиуса, Майера и Мис ван дер Роэ.
- Искусствоведческий анализ – исследование объектов дизайна, архитектурных проектов и учебных программ периода 1928–1930 гг.

- Историографический метод – сопоставление актуальных работ по истории модернизма.

Основная часть.

1. Исторический контекст Баухауса к моменту прихода Майера

После основания школы в 1919 году Вальтер Гропиус стремился объединить методы искусства и ремесла. Однако к концу 1920-х годов Баухаус оказался под воздействием экономических и политических факторов: рост промышленных заказов, давление со стороны властей, большой приток студентов и необходимость профессионалов.

На этом фоне избрание Ханнеса Майера директором стало логическим продолжением эволюции школы функционализму и научности [4].

2. Основные идеи творчества Ханнеса Майера

Майер был убеждённым функционалистом, что чётко просматривается в его программных статьях. Он писал:

«Каждый объект имеет свою биологическую, социальную и техническую функцию» [5, 47].

Эта триада стала основой его проектного мышления.

В эссе «Строительство» Майер утверждал, что «архитектура – не вопрос форм, а вопрос организации жизни» [6, 18]. Он рассматривал архитектуру как социальный инструмент, а не эстетику.

3. Педагогические реформы Майера в Баухаусе

Период Майера характеризуется рядом принципиальных изменений:

1. Усиление научного анализа – в программы были введены курсы по социологии, экономике, статистике, биологии, психотехнике.

2. Коллективный метод проектирования – студенты работали в больших группах, распределяя роли по компетенциям.

3. Ориентация на массового потребителя – отказ от искусства ради нужд общества.

4. Рост производственных мастерских – школа активно сотрудничала с промышленными предприятиями.

По мнению исследователя М. Дропа, педагогика Майера создала модель школы дизайна как исследовательского института [7].

4. Архитектурные работы

Основными проектами Майера и его учащихся стали:

- Школа в Бернау (1928–1930) – образец функциональной архитектуры, основанной на анализе потребностей студентов и преподавателей.

- Проекты жилых домов.

- Разработка мебели и учебного оборудования.

Кентген и Винглер писали, что функциональная структура здания стала прямым следствием анализа реальных процессов обучения [8, 211].

5. Конфликт вокруг Майера и его уход из Баухауса

Радикальные социальные взгляды Майера и его акцент на социальную функцию архитектуры вызывали конфликт с властями и частью преподавателей. В 1930 году он вынужден был уйти в отставку, после чего школу возглавил Мис ван дер Роэ, изменивший направление школы.

Тем не менее, историки отмечают, что именно Майер сделал школу Баухаус более коммерчески успешной [1].

Новизна данной работы заключается в:

- комплексном анализе теоретических текстов Майера и их влияния на педагогическую модель Баухауса;
- сопоставлении функциональной концепции Майера с более художественными подходами Гропиуса;
- уточнении роли социальной архитектуры Майера в формировании послевоенного модернизма;
- акценте на научно-аналитической и коллективной модели проектирования как предшественника современного дизайн-образования.

Выводы

Период руководства Ханнеса Майера стал важным этапом в истории Баухауса. Он превратил школу в исследовательский центр, основанный на функционализме и стандартизации. Его методы предвосхитили инженерный дизайн второй половины XX века. Несмотря на политические конфликты, влияние Майера остаётся значительным, а его идеи находят продолжение в современных школах архитектуры и дизайна.

Список литературы

1. Вик Р. Преподавание в Баухаусе. – Ostfildern : Hatje Cantz, 2000.
2. Винглер Х. Баухаус: Веймар, Дессау, Берлин, Чикаго. – Cambridge, MA : MIT Press, 1976.
3. Гропиус В. Новая архитектура и Баухаус. – London : Faber and Faber, 1935.
4. Дросте М. Баухаус 1919–1933. – Köln : Taschen, 2006.
5. Кентгенс-Крейг М. Баухаус и Америка: первые контакты 1919–1936. – Cambridge, MA : MIT Press, 2001.
6. Мейер Х. Die neue Welt. – Basel : Birkhäuser, 1930.
7. Мейер Х. Бауэн // Bauhaus. – 1929. – № 2.
8. Уитфорд Ф. Баухаус. – London : Thames & Hudson, 1984.

Байгелова Амина Арстановна
Студентка 2 курса «Графический дизайн»
Казахский национальный университет искусств имени Кулэши Байсейитовой
Научный руководитель: к.филос н., профессор Мухтарова Г.С.
Казахстан, Астана
aminabajgelova@gmail.com

Когда свобода продавалась в упаковке: реклама послевоенного периода

Аннотация: В статье рассматривается послевоенная реклама США, сформировавшие образ свободы, женщин и мужчин, повлиявшие на моду, культуру и восприятие современных людей об идентичности.

Ключевые слова: реклама, послевоенный период, маркетинг, феминизм, дизайн, история

Чем известен XX век? Промышленная революция, товаров становилось всё больше, и появлялись совершенно новые. Развитие логистики увеличило возможности компаний к росту, люди стали потреблять всё больше и больше. Появлялись объявления, которые не давали особой конкретики, а были лишь красивыми картинками. Когда есть задача увеличивать продажи, компании быстро поняли, что старые методы не могут помочь продавать товар: люди смотрели на рекламу, как на арт-объект, быстро забывая, что рекламировалось. Чтобы подстегнуть продажи и знания потребителя о продукте, начались эксперименты: кто-то прибегал к использованию подсветки баннеров, кто-то к дизайну.

До Второй мировой войны в Америке женщин позиционировали, как красивых, заботливых жён и матерей, укрепляя стереотипы о главных ролях женщин в домашней среде. Но с приходом Второй мировой войны изменение цикла жизни сказалось не только на мобилизованных мужчинах, но и на женщинах.

В этот период образ женщин изображался, как активного участника военных действий, реклама становилась идеалистической и патриотической, чтобы поддержать моральный дух солдат и граждан на фронте. Самих девушек изображали всё так же феминными, но уже в более практичной военной форме, в лёгком или отсутствующем макияже, призывая женщин помочь фронту. После окончания войны женский образ снова вернулся назад, усиливая гендерные роли, отражая ожидания общества вернуть женщин «домой».

Антиподом женского образа является мужской. Мужчин чаще изображали в консервативных костюмах, подчеркивая их силу, успешность в обществе и статусность. Они были часто в доминирующих позициях. Самый узнаваемый мужской образ 50-х годов впервые создал Дэвид Огилви. Огилви создал этот образ при помощи элегантной повязки на глаз, а именно по его знаменитому мужчине в рубашке «Nathaway». За основу этого образа Огилви взял американского посла Англии Льюиса Дугласа – на одном глазу дипломат после

травмы носил повязку. В то время многие считали, что такой атрибут – признак героя, пострадавшего в сражении.

Чтобы самовыражаться и быть достаточно модной по тем критериям в первую половину XX века, существовала мода на украшения рисунками на коленях молодых девушек. По меркам того общества показ женской ноги выше щиколоток считался непристойным и вульгарным. Они скрывались под длинными и тяжёлыми платьями, от чего колени женщин тех времён натирались, становясь ещё краснее, а значит – ещё интимнее. Чтобы подчеркнуть сексуальность, женщины припудривали розовой пудрой свои колени. В результате некоторые фирмы, специализирующиеся на косметике, выпустили коллекцию розовых румян для колен. Считается, что румяна для колен впервые появились в Париже в 1920 году. В следующие годы простое припудривание преобразилось в рисование. Уже рисование на коленях стало писком моды, газеты публиковали фотографии женщин с цветами, лицами и животными, а иногда даже пейзажами на коленях. После масштабной огласки общество разделилось на два мнения: более старшее поколение грубо критиковало вульгарность показа колен, на противоположной стороне протестовала молодёжь, которая была иного мнения. К сожалению, эта мода пошла на спад, но через 40 лет она вернулась с удвоенной силой. Уильям Лоу, один из директоров «Charles of the Ritz», на одной вечеринке по продвижению косметической продукции на коленях одной из моделей нарисовали пару глаз, из-за чего этот шаг возродил старую моду. Номер журнала «Life» от 1966 года закрепил эту моду в массовости. После того как женщинам нормализовали носить мужскую одежду – брюки, эта мода не возвращалась, но в 1920-е и 1960-е годы были теми годами, когда женская часть общества стремилась к независимости. Женщины самовыражались различными способами, но именно этот случай проложил путь к началу эмансипации.

Многие женщины продолжают воспринимать курение как проявление независимости. 1 апреля в 1929 года издательство «The New York Times» выпустила журнал под заголовком «*Женщины курят как символ свободы*». Лозунги вроде «верь в себя» и «детка, ты многое прошла» активно использовали табачные компании в США 30-60-х годов. Но табачные компании ничего не имели отношения к равноправий женщин и мужчин, они были заинтересованы приравнять женщин к мужчинам в праве курение. Тем самым расширяя свою аудиторию. Этот случай нередко приводят студентам маркетинга и связей с общественностью, как одну из самых показательных рекламных акций, способную повлиять сначала на культуру потребления США, а затем – и на мировую культуру. До начала 1920-х годов курение традиционно воспринималось как строго мужским занятием. В общественном сознании курение прочно ассоциировалась с атрибутами «мужественности» социальной силы и определенного статуса в обществе что никак не имело отношение к женской части населения. Употребление табака женщинам считалось проявлением девиантного поведения, противоречащего нормам морали и общественной этики. Женщину, позволявшую себе курить при всех, считали невоспитанной, нарушавшей все правила норм этикета. Иногда могли

приписывать ей репутацию представительницы низших социальных слоев или даже сексуально аморальной женщины. В ряде городов США в первые десятилетия XX века за курение на улице женщин могли задерживать и подвергать кратковременному аресту, что отражало степень общественного неприятия подобного поведения.

Такие установки активно придерживались в индустрии массовой медиа. Международная табачная лига пристально наблюдала за кинематографистами и публичными людьми, добиваясь того что бы женские персонажи в кино не демонстрировались на экране с сигаретами. Если же курящие героини всё-таки появлялись в фильмах, их образы должны были быть однозначно отрицательными, что укрепляло в массовом сознании представление о курении как о недопустимой для женщин практике. Ситуация начала трансформироваться в период Первой мировой войны. Массовая мобилизация мужчин привела к тому, что многие женщины заняли их рабочие места на фабриках, в сфере обслуживания и административных структурах. В этой новой социальной роли они перенимали и некоторые элементы мужского поведения, включая курение. Однако даже тогда общество продолжало воспринимать эту привычку неоднозначно, часто осуждая её и рассматривая как нарушение устоявшегося социального порядка.

Активное продвижение табачных изделий среди аудиторий предназначено для женщин началась в конце 1920-х годов, когда крупные компаний осознали потенциал ранее практически не освоенного сегмента рынка. Президент «American Tobacco Company» Джордж Вашингтон Хилл в 1928 году обратил внимание что большая часть женской аудиторий остаётся вне охвата рекламных стратегий, что может привести к расширению и увеличению продаж за счёт формирования женщин новой привычки. Стремясь реализовать свои новые идеи, Хилл привлек к работе родным племянником Зигмунда Фрейда, Эдварда Бернейса все знают его как «отца пиара». Получив образование в Корнельском университете в период Первой мировой войны, Бернейс начал свою профессиональную деятельность в Комитете общественной информации – государственном органе, отвечавшем за формирование положительного общественного мнения о вступлении США в войну. Именно здесь он приобрёл ключевые навыки в сфере коммуникаций, научился управлять восприятием массовой аудитории и понял механизмы влияния на коллективное сознание. В дальнейшем Бернейс применял наработанные техники в коммерческом секторе. Его стратегия заключалась в использовании методов пропаганды, психологического воздействия и символического конструирования ценностей вокруг продукта. Работая на «American Tobacco Company» Бернейс выявил основную проблему: нужно поменять культурный код и социальное представление о женском курений, что бы женщины начали активно покупать табачные изделия не боясь кого-либо осуждения. Поняв, что сигарета должна быть «символом» который сможет расширить права и возможности женщин. 1920-е годы активно продвигалась мода на стройность, «American Tobacco Company» уже продвигала компанию под лозунгами «Выбирай Lucky вместо

сладкого». Реклама уверяла женскую аудиторию что курение способствует поддержанию фигуры, предлагая табак «альтернативу» сладостям.

Особое место занимали представители медицинского сообщества, для продвижения публикаций что курение никак не вредит здоровью человека или другие положительные высказывания получали финансовые вознаграждения. В сфере моды Бернейс организовал масштабные фотосессии с знаменитыми парижскими модельерами и по тем временам востребованных популярных моделей. Молодые модницы могли лицезреть снятые материалы в газетах и журналах, где читатели видели глянцевые изображения элегантных женщин в одежде от кутюр, демонстративно курящих «Lucky Strike». Формируя впечатления что мода, роскошь и табак тесно переплетаются вместе друг с другом формируя новую эстетику женского курения как атрибута стиля. Бернейс обратился к известному психоаналитику Абрахаму Бриллу с вопросами о преодолении общественного табу. Тот в свою очередь предложил интерпретировать сигарету как «факел свободы». Эта идея очень понравилась Бернейсу, что выражение «факел свободы» стал центральным мотивом всей компании. Бернейс тщательно отбирал кандидаток, у него было представление какой должна быть девушка стройная, привлекательные девушки не модельной внешности. 1929-м году акция, ставшая одним из наиболее громких маркетинговых событий эпохи. Бернейс организовал участие группы молодых женщин в пасхальном параде в Нью-Йорке. Группа девушек прилюдно разжигали свои «факелы свободы», American Tobacco Company не фигурировала в параде, тем самым делая этот случай не явным рекламным ходом для массового зрителя. Девушек фотографировали, даже сам Бернейс заказ фотографов для более успешных кадров отправляя их в газетные издательства. Приглашение к участию в параде озвучила известная феминистка Рут Хейл, призвав женщин «зажечь ещё один факел свободы и разрушить очередное сексуальное табу». Знаменитые феминистки, например, как Амелия Эрхарт первая из женщин кто пролетел на самолете «Дружба» Атлантический океан говорила: «Lucky Strike – это те сигареты, которые я взяла на борт «Дружбы» во время полета над Атлантикой». Этот случай оказал колоссальный успех для компаний, газеты и журналистов пестрили фотографиями и заголовками о «факелах свободы». В прессе развернулась широкая национальная дискуссия, а многие женщины-феминистки по всей стране начали публично курить, демонстрируя сигарету как символ независимости. Вскоре табачные компании сильно укоренились с феминистками, когда другие бренды были «патриархальными» и «сексистскими» компаний как Philip Morris финансировало женские соревнования, теннисные турниры, забеги, с трансляцией видеоматериала, ориентированного на феминистскую проблематику, под названием «Малышка, ты прошла долгий путь».

В мире цифровизация и медиа-пространств активно распространяется образ «*tired wives*» что в переводе на русский переводится как- «традиционные жены» апеллирующий к традиционным гендерным нормам. Как и с случаем сигаретных компаний традиционные жены формируют под воздействием медиа и маркетинговых стратегий, влияющих на коллективные представления о том,

какой «должна быть» женщина. Этот тренд не прекращающий уже несколько лет зародился в 2020 году, набрав особую популярность в карантинное время из-за COVID-19. Современные девушки взяли образ традиционных жен из 1950-х годов, когда термина «tred wives» еще не было, но бытовая работа активно использовалась. «Они носят одежду в стиле 1950-х годов либо ходят босиком в прозрачных длинных платьях», - пишет Джессика Гросс журналистка «The New York Times». Такие образы часто встречались в фильмах, телешоу и рекламах тех времен, подобное могли увидеть в фильмах «Плезантвилль», «Не беспокойся, дорогая» или «Степфордские жёны». На утреннем шоу This Morning британка Алёна Кейт Петтит ставшая началом культурным феноменом назвала себя «традиционной женой». У неё есть сайт которая транслирует свою жизнь и идеи обычной домохозяйки. Такие традиционные девушки очень популярны в соц сетях, например, бывшая балерина Ханна Райт имеющий аккаунт под названием «ballerina farm» подписаны более 10 миллионов пользователей или Нара Смит, которая имеет не менее 12 миллионов пользователей.

«В мире, где женщины учат своих детей, что их единственная цель – поступить в университет и найти хорошую работу, я учу свою маленькую девочку жить размеренной жизнью, быть библейской женщиной, которая хочет мужа и прекрасную семью, которой она может служить каждый день» – говорит традиционная жена Жасмин Дини в своём тик ток аккаунте, таких же взглядов придерживается Эбби Рот говоря в ABC News: «Многим женщинам говорят, что они найдут себя в карьере. Но если вы посмотрите на чьё-то надгробие, там будет написано «Замечательная дочь, замечательная мать, замечательная жена». Там не будет слов «Замечательный генеральный директор». Но таких мнений не придерживается журналистка Джессика Гросс говоря: «Контент trad wives» предназначен не для женщин. Он для мужчин, которым нужны покорные жены».

Нельзя игнорировать и роль алгоритмов цифровых платформ, активно усиливающий присутствие подобного контента. Алгоритмическая логика «рекомендаций» формирует эффект культурной нормы: пользователи сталкиваются с сотнями роликов, создающих впечатление массового одобрения традиционных ролей. Пользователи из соц сетей комментируют под роликами девушек, вот пример одних из пользователей из канала Ханны Нилман: «Мне 71 год. Такой была и моя мама. Она готовила для нас, восьми человек. Это было здорово... у мамы был сад, и она выращивала много овощей, а папа сажал фруктовые деревья... У меня остались об этом приятные воспоминания, и смотреть на тебя, – это как вернуться в детство».

Визуальный контент, производимый традиционных жен является не только демонстрацией своей жизни как хранительницы очага, но и как форма скрытой коммерческой рекламы. Бренды одежды или приборов ориентированную на семейную часть обращаются к таким блогершам для продвижения их товаров. За красотой и эстетикой, идеализированные сцены домашнего быта могут быть рычагом к продажам товаров. В ролике девушка может показать кухонные приборы как уже через несколько часов люди толпами раскупают предложенные им продукт.

Однако рост популярности традиционных жен, романтизирующий образ могут скрываться обесценивания реального объёма труда, эмоциональной нагрузки и социальной изоляции, свойственных домашней среде не считая полной зависимости от партнера и домашнего насилия. Тем самым феномен trad wives становится частью постфеминистского отката, где подчёркнутая «выборность» традиционной модели маскирует её структурные ограничения.

Анализируя эволюцию послевоенную рекламу XX вплоть до XXI веков, выявляет ключевую роль массмедиа и цифровых платформ в формировании гендерных норм и культурных представлений о женщине. Эти образы менялись не столько вслед за реальными социальными процессами, сколько в соответствии с потребностями корпораций расширять рынки. Кампания Эдварда Бернейса, превратившая сигарету в «факел свободы», наглядно демонстрирует, как коммерческие интересы могут присваивать и переосмыслять идеи женской независимости, превращая социальное движение в маркетинговый инструмент. Современный феномен «trad wives» воспроизводит подобный механизм, но уже в условиях цифровой среды. Алгоритмы социальных сетей усиливают эстетизированные образы «традиционной женственности», превращая их в привлекательный медийный продукт и одновременно – в площадку скрытой коммерческой рекламы.

Таким образом, и исторические, и современные примеры показывают, что женская идентичность в медиа становится объектом культурного и коммерческого конструирования. Реклама и цифровые платформы не только отражают социальные ожидания, но и активно формируют их, превращая женские образы в инструмент воздействия на массовое сознание и потребительское поведение.

Список литературы

1. Константинов В. Рисование на коленях – модный тренд 1920-х и 1960-х годов [Электронный ресурс]. – 30.10.2024. – Funtattoo.ru. – Режим доступа: <https://funtattoo.ru/?p=34011>
2. Копылова Н. Кто такие традиционные жены и что скрывается за идеальным образом tradwife [Электронный ресурс]. – 23.01.2025. – Lifehacker. – Режим доступа: <https://lifehacker.ru/tradwife/>
3. Подольникова С. Неопатриархат или свободный выбор? Как тренд на традиционных жен разделит интернет на два лагеря [Электронный ресурс]. – 04.07.2024. – Burning Hut. – Режим доступа: <https://burninghut.ru/trad-wife/>
4. Шабалов Н. Как табачные компании приручили женщин курить через идеи феминизма [Электронный ресурс]. – 23.08.2024. – Maxim. – Режим доступа: <https://www.maximonline.ru/lifestyle/kak-tabachnye-kompanii-priuchili-zhenshin-kurit-cherez-idei-feminizma-id5817661/>

Түлегенова Арайлым Русланқызы
«Дизайн интерьера» 2 курс студенті
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші: филос.ғ.к., профессор Мухтарова Ғ.С.
Қазақстан, Астана
tulegenova07@icloud.com

Барокко және рококо стильдері: салыстырмалы талдау

Аңдатпа: Бұл жұмыста XVII–XVIII ғасырларда қалыптасқан барокко және рококо көркемдік стильдерінің негізгі ерекшеліктері қарастырылып, олардың ұқсастықтары мен айырмашылықтары талданады. Екі стиль де Еуропа мәдениетінің дамуына зор ықпал еткен. Барокко – салтанатты, эмоциялық және драмалық бағытты бейнелесе, рококо – нәзіктікке, әсемдікке және сәндік сипатқа негізделген.

Түйін сөздер: барокко, рококо, декор, стиль, салтанаттылық

Кіріспе: Барокко мен рококо – бір-бірімен тарихи жағынан туыс, бірақ көркемдік сипаты мен эстетикасы жағынан өзгеше екі стиль. Олар Еуропаның саяси, мәдени және рухани өміріндегі өзгерістерге тікелей байланысты қалыптасты.

- Барокко стилі XVII ғасырда католик шіркеуінің ықпалымен, биліктің құдіретін көрсету мақсатында пайда болды.

- Рококо болса XVIII ғасырда француз аристократиясы ортасында даму тапты. Ол барокконың ауыр, салмақты формаларына қарсы қойылған жеңіл, әсем, нәзік стиль болды.

Бұл мақала екі стильдің мазмұнын, көркемдік ерекшеліктерін және олардың арасындағы басты айырмашылықтарды қарастырады.

Барокко стилінің ерекшеліктері

1. Тарихи кезеңі: XVII ғасыр, Италияда пайда болып, бүкіл Еуропаға тарады.

2. Негізгі мақсаты: биліктің, рухани күштің және діннің ұлылығын көрсету.

3. Композиция:

- Қозғалыс, динамика
- Терең перспектива
- Контраст пен жарық–көлеңке (кьяроскуро) әдісі

4. Түстер палитрасы: қанық, ауыр, алтын, қара, қою қызыл реңктер.

5. Интерьер: массивті колонналар, мүсіндік декор, үлкен фрескалар.

6. Өкілдері: Караваджо, Бернини, Рубенс.

7. Сипат: драма, эмоция, әсерлілік.

Барокконың басты мақсаты – көрерменге қуат, құдірет, салтанат сезімін жеткізу.

Рококо стилінің ерекшеліктері

1. Тарихи кезеңі: XVIII ғасыр, Францияда дамыды.

2. Мазмұны: ойыншылдық, романтика, әсемдік.

3. Композиция:

- Ассиметрия
- Жұмсақ, иілгіш сызықтар
- Гүлді мотивтер

4. Түстер: пастель (ашық көк, ақ, алтын, қызғылт).

5. Интерьер: нәзік оюлар, айна, фарфор, шағын декоративті элементтер.

6. Өкілдері: Ватто, Буше, Фрагонар.

7. Сипат: жеңілдік, нәзіктік, сәндік сипат.

Рококоның мақсаты – өмірдің көңілді, әдемі, нәзік сәттерін көрсету.

Қорытынды: Барокко және рококо – Еуропа өнерінің дамуына айрықша әсер еткен екі көркемдік бағыт. Олар бір тарихи кезеңде пайда болғанымен, мазмұны, композициялық шешімдері және эстетикалық ұстанымдары жағынан бір-бірінен айқын ерекшеленеді.

Барокко – саяси тұрақсыздық, діни қайшылықтар мен қоғамдық өзгерістер кезеңінде туған стиль. Оның басты мақсаты – көрерменге эмоционалды әсер ету, шіркеу мен биліктің құдіретін көрсету. Сондықтан барокко өнерінде драма, қозғалыс, контраст пен салтанат басым. Бұл стиль адамның ішкі рухани түйсіктеріне әсер етуді көздейді.

Ал рококо – қоғамда жеңілдікке, тұрмыстық сән-салтанатқа, жеке тұлғаның көңіл-күйіне көбірек мән берген дәуірдің көркемдік көрінісі. Рококо барокконың ауырлық элементтерінен арылып, нәзік желілі композицияларды, әсем декоративті пішіндерді және пастель түстерді енгізді. Бұл стиль адамның көңіл көтеру мәдениетімен, тұрмыс эстетикасымен және нәзік эмоцияларымен тығыз байланысты.

Екі стильдің де өзіндік тарихи және мәдени себептері бар. Олар өз заманындағы қоғамның дүниетанымын, эстетикалық талғамын және әлеуметтік өзгерістерін дәл бейнелейді. Барокконың қуатты энергиясы мен рококоның нәзік әсемдігінің қатар өмір сүруі өнердің үздіксіз дамитынын, әр стильдің келесісіне жол ашатынын көрсетеді.

Сонымен қатар, барокко мен рококо қазіргі таңда да өз маңызын жоғалтқан жоқ. Архитектура, интерьер дизайны, сән индустриясы, тіпті кино мен театр салаларында бұл стильдерден алынған элементтер кеңінен қолданылады. Бұл олардың әмбебаптығын және уақыт ағымына қарсы тұра алатын эстетикалық құндылығын дәлелдейді.

Жалпы, бұл екі стильді салыстыру – тек өнер тарихын түсіну ғана емес, сонымен бірге белгілі бір кезеңдегі адамның ойлау жүйесін, мәдени құндылықтарын және эстетикалық ізденістерін тануға мүмкіндік береді. Барокко мен рококо – адамзат мәдениетінің әртүрлі қырларын ашып көрсететін, бір-бірін толықтыратын екі ерекше құбылыс.

Әдебиеттер тізімі

1. Clark K. Baroque and Rococo Art. – New York: Harper & Row, 1984.
2. Honour H., Fleming J. Әлем өнерінің тарихы. – London: Laurence King Publishing, 2015.

3. Балакирев А. Еуропа сәулет өнерінің тарихы. – Мәскеу: РГГУ, 2020.
4. Баталов А. Л. Еуропалық барокко мәдениеті. – Мәскеу: Өнер, 2012.
5. Громов М. Н. Өнер тарихы. – Мәскеу: Просвещение, 2018.
6. Соколова Н. А. Рококо: дәуір стилі мен эстетикасы. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2017.
7. Яковлев А. В. XVII–XVIII ғасырлардағы Еуропа өнері. – Санкт-Петербург: Өнер академиясы, 2016.

Назарбаева Аружан Ерболатқызы

Студентка 2 курса «Дизайн интерьера»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г.С.

Казахстан, Астана

aruzhannazarbayeva887@gmail.com

Национальные мотивы в современном дизайне интерьера

Аннотация: В статье рассматривается использование национальных мотивов в современном дизайне интерьера Казахстана, их художественное и символическое значение, а также культурно-философская роль. Проанализированы виды национальных мотивов, цветовых решений, материалов и их применение в жилых и общественных пространствах.

Ключевые слова: национальные мотивы, интерьер, дизайн, символика, культурное наследие, современные декоративные элементы.

Современный интерьер – это не только комфорт и функциональность, но и способ выразить культурную идентичность.

В Казахстане национальные мотивы, сформированные веками под влиянием кочевой культуры играют важную роль в оформлении жилых и общественных пространств.

Они отражают традиции, философию, мировоззрение и эстетику народа, создавая уникальное ощущение дома.

В статье рассматриваются исторические корни национальных мотивов, их классификация, символика и способы использования в современном интерьере, а также значение этих элементов для сохранения культурного наследия.

Исторические корни национальных мотивов

Национальные мотивы Казахстана уходят своими корнями в традиции кочевых племён. Геометрические узоры, растительные орнаменты и изображения животных использовались для украшения бытовых предметов, мебели, одежды и ювелирных изделий.

С течением времени эти мотивы адаптировались под новые формы и материалы. Например, рисунки, которые раньше наносились на войлочные ковры и керамику, сегодня находят отражение на обоях, текстиле, панно и мебели.

Исторические мотивы придают современному интерьеру уникальность и визуальную глубину, сохраняя связь с культурой и традициями. (см.рис.1)



Рисунок 1. Интерьер в этностиле

Классификация национальных мотивов

Современные интерьеры используют несколько типов мотивов:

1. Геометрические мотивы – ромбы, треугольники, меандры, круги;
2. Растительные мотивы – листья, цветы, лианы;
3. Зооморфные мотивы – изображения животных, птиц, коней;
4. Космогонические мотивы – солнце, луна, звёзды, спирали;
5. Бытовые и абстрактные мотивы – формы мебели, элементы кочевого быта, традиционные предметы.

Каждый мотив несёт смысл и символику. Например, листья и цветы символизируют рост и жизнь, изображения животных – силу и защиту, а круги и спирали – гармонию и целостность.

Символика и семантика мотивов

1. Природная семантика

Листья, цветы, лозы отражают связь человека с природой, её циклы и обновление. Конные мотивы или изображения птиц выражают свободу, силу и динамику.

2. Философская семантика

Геометрические и космогонические мотивы показывают гармонию и цикличность времени.

Спираль и круги символизируют вечность и единство пространства.

3. Духовная и социальная семантика

Мотивы выполняют декоративную, защитную и символическую функцию. Они могут отражать социальный статус, пол или возраст владельца интерьера.

4. Эстетическая семантика

Национальные мотивы становятся визуальным языком культуры, создавая узнаваемую атмосферу и передавая философию народа.

5. Применение национальных мотивов в современном интерьере

Национальные мотивы можно встретить в жилых и общественных интерьерах:

Мебель и текстиль: диваны, подушки, ковры, шторы с традиционными узорами; Декоративные панели и стены: резьба по дереву, панно с растительными и геометрическими мотивами; Освещение и аксессуары: светильники с орнаментом, декоративные предметы.

Общественные пространства: кафе и рестораны в Астане используют ковры с национальными узорами и декоративные панели в стиле юрты, создавая атмосферу степи. Современные технологии – лазерная резка, гравировка, 3D-печать на стекле и ткани – позволяют переносить традиционные мотивы на современные материалы, сохраняя художественное и символическое значение.

6. Культурно-философское значение

Национальные мотивы в интерьере – это не только украшение, но и культурный код. Они помогают людям почувствовать связь с историей и культурой, делают интерьер живым, индивидуальным и выразительным. Национальные мотивы в современном интерьере объединяют эстетику, функциональность и культурное содержание. Их применение создаёт уникальное пространство, отражающее идентичность, сохраняющее традиции и вдохновляющее.

Использование национальных мотивов – это способ передать философию, духовные ценности и культурное наследие народа в современном пространстве.

Список литературы

1. Gunn W., Donovan J. Design Anthropology: Theory and Practice. – London: Bloomsbury Academic, 2012. – 320 p.
2. Raxmonova E'zoza. Integrating Traditional Decorative Arts into Modern Interior Design Education // Science and Culture: Innovations of the XXI st Century. – 10 p.
3. Байадилова-Алтыбаева Г. С., Нуржанова А. К., Темирбекова Ж. Б. Использование символов и визуальных элементов в дизайне для передачи национальных ценностей // International Scientific Journal. – 2023. – № 2 (45). – С. 121–130.
4. Муратбеккызы А. Перспективы внедрения национальных традиций в дизайн и концепцию гостиниц в Казахстане // Вестник науки. – 2024. – № 6 (87). – Т. 2. – 12 с.
5. Мырзаков Е. Т. Национальные мотивы в современном интерьере Казахстана // Science Time. – 2023. – № 4 (111). – С. 10–16.

Янтай Айли Ламзаровна
Студентка 2 курса «Графический дизайн»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой
Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г.С.
Казахстан, Астана
ailiyantay@gmail.com

Вклад женщин дизайнеров в мировую моду

Аннотация: Статья предлагает всесторонний анализ критически важной и многоаспектной роли, которую сыграли женщины дизайнеры в формировании, развитии и демократизации мировой моды на протяжении XX и XXI веков. В статье проведена систематизация и анализ ключевых инноваций и социокультурных сдвигов, инициированных ведущими женщинами-творцами – от революционных идей Коко Шанель до современного влияния Миуччи Прада и Вивьен Вествуд.

Ключевые слова: Коко Шанель, Миучча Прада, Вивьен Вествуд, мода, эволюция стиля, инновации

Введение. В условиях современного переосмысления гендерных ролей и возрастающего внимания к социокультурной роли дизайна, актуальность исследования вклада женщин в мировую моду возрастает многократно. История моды XX века была структурирована вокруг крупных мужских домов моды, тогда как новаторское женское влияние часто оставалось недооцененным.

Между тем, женщины не просто создавали одежду, но и меняли моду, используя её, как инструмент социальной трансформации. Изучение их наследия позволяет не только восстановить историческую справедливость, но и понять, как создаются главные эстетические, этические и экономические тенденции в современной fashion-индустрии.

Предмет исследования: Творчество и профессиональная деятельность женщин-дизайнеров, оказавших знаковое, революционное влияние на развитие индустрии моды и культуры костюма, в частности, на примере Коко Шанель, Вивьен Вествуд и Миуччи Прады.

Методы исследования: В исследовании применялся комплексный подход, объединяющий общенаучные и специальные методы. Историко-генетический метод проследил эволюцию влияния дизайнеров, сравнительно-аналитический метод - сопоставил концепции Шанель, Вествуд и Прады, а структурно-функциональный метод оценил моду, как социальный институт.

Цель статьи систематизировать, классифицировать и оценить социокультурный вклад женщин-дизайнеров в мировую моду XX-XXI веков.

В мировой индустрии моды наибольшее влияние оказали такие фигуры, как Коко Шанель, Вивьен Вествуд и Миучча Прада. Габриель (Коко) Шанель - величайшая изобретательница, перевернувшая представления о женской моде XX века. Все мы слышали фразу: «Маленькое черное платье должно быть в гардеробе каждой женщины» [4].

И поэтому, социокультурное значение Коко Шанель невозможно переоценить без анализа ее самого знакового изобретения- Маленького черного платья, далее «LBD» [2]. До 1920-х годов использование чёрного цвета в женской одежде было жёстко ограничено: он воспринимался либо как знак траура, либо как элемент служебной униформы, тем самым наглядно подчёркивая социальную иерархию.

Шанель сделала смелый шаг и полностью изменила восприятие этого цвета, превратив его в символ универсальной элегантности и доступного стиля. В 1926 году американский «Vogue» представил рисунок «Маленького чёрного платья» и сравнил его с автомобилем «Ford» за простоту и универсальность, назвав его «Фордом Шанель» [11]. Это сравнение оказалось точным: оно сразу обозначило главное социокультурное значение платья - его доступность и массовость. «LBD» стало одним из первых предметов гардероба, который намеренно снижал классовые различия в вечерней и официальной одежде. Благодаря лаконичному дизайну платье легко менялось с помощью аксессуаров и подходило как для повседневного образа, так и для торжественного выхода.

Таким образом, маленькое чёрное платье стало не просто модной новинкой, а настоящим социальным символом – одеждой, говорившей о равенстве и открывавшей доступ к элегантности женщинам независимо от их дохода. В условиях растущей женской эмансипации «LBD» представляло рациональность и функциональность, избавляя женщину от необходимости вкладываться в сложный и постоянно обновляемый гардероб. Это платье по сути опередило концепцию капсульного гардероба, продемонстрировав, что подлинная роскошь заключается не в изобилии декора, а в лаконичности формы и универсальности смыслового высказывания.

Несмотря на первоначальное образование учителя начальных классов, Вивьен Суайр (Вествуд) стала одной из самых влиятельных фигур в модной индустрии. Вествуд использовала моду, как средство для выражения своих убеждений и передачи посланий, направленных против существующих властей. Это поведение стало основой её долгой и успешной карьеры.

Её работа, начавшаяся в середине 1970-х с совместного открытия бутика на Кингс-роуд в Лондоне с Малкольмом Маклареном, была тесно связана с панк-культурой, т.е. протестным движением молодёжи, возникшим на фоне экономического упадка, роста безработицы и социального напряжения в Великобритании [8].

В то время, как Коко Шанель стремилась с помощью моды вписать женщин в меняющееся современное общество, Вивьен Вествуд, напротив, использовала её, как средство радикального разрыва с этим обществом.

Вествуд целенаправленно формировала эстетику, которая демонстративно бросала вызов буржуазным представлениям о вкусе и красоте. Основные черты панк-стиля: рваные материалы, открытые швы, булавки в качестве украшений, дерзкие слоганы и использование анархической символики - выступали наглядным выражением протеста и разочарования. Её одежда превратилась в визуальный акт сопротивления, направленный против господствующей системы. Тем не менее в панк-среде стремление дистанцироваться от мейнстрима; от

родителей, государства, общепринятых норм - со временем превратилось в новый внутренний стандарт для подражания. Впервые высокая мода опиралась не на формирование эстетического идеала, а на возвеличивание безобразного, разрушительного и антисоциального. Ещё один значимый аспект связан с деконструктивным подходом Вествуд к материалам и конструкции одежды. Применение грубых, необработанных, «дешёвых» тканей и демонстрация изнаночной стороны изделия: открытых застёжек, наружных швов выступали критикой капиталистического представления о безупречном и полностью завершённом продукте. Панк-эстетика продвигала идею анти-потребления и поощряла самодельность (DIY) [3], прямо противостоя индустрии, построенной на массовом производстве и быстром устаревании вещей. В этом смысле Вествуд не просто создавала одежду, но и трансформировала взгляд молодёжи на потребление, предлагая философию, в которой ценность определялась не новизной, а идеей и историей самого предмета. Заслуга Вивьен Вествуд состоит в том, что она окончательно ввела в мировую моду идею костюма, как носителя идеологии, показав, что одежда способна быть не только отражением общества, но и действенным инструментом социального протеста и критики.

В молодости Миучча Прада стремилась к политике, пантомиме или философии, но в итоге пришла к управлению Prada - и именно это сделало её великим модельером, чьи идеи преобразили представления о женской моде.

«Уродливый шик» (или Ugly Chic) [6] - ключевой элемент социокультурного влияния Миуччи Прады, представляющий собой открытый вызов привычным нормам красоты и роскоши. «Уродство привлекает и даже восхищает. Мне оно интереснее, чем буржуазная концепция красоты. Потому что уродство более естественно» - призналась Миучча [7]. Эта эстетика стала интеллектуальной реакцией на логоцентричную и внешне показную роскошь 1980-х, когда престиж определялся главным образом демонстрацией дороговизны. Прада, опираясь на постмодернистскую иронию, начала обращаться к деталям и материалам, которые обычно считались «немодными» или обыденными. Показательный пример - превращение утилитарного промышленного нейлона, ранее применявшегося в военном оснащении и рабочей форме, в фирменный материал для рюкзаков и даже вечерних платьев Прада. Такой жест подрывал привычные представления о роскоши, основанные на коже и шелке и ставил под сомнение сам вопрос: «Что делает вещь ценной - её материал или заложенная в неё идея?». Развитие этой концепции включало применение сложных, «загрязнённых» оттенков (горчичного, оливкового, коричневого), избегавших ярких и чистых цветов, характерных для глянцевого моды. Также включало использование необычных принтов и непривычных силуэтов, которые намеренно не подчёркивали фигуру. В рамках идей Ролана Барта прадовский «уродливый шик» превращается в игру со знаками [1]. Наряд Prada, который может выглядеть «неподходящим» или «устаревшим», требовал от покупателя не только финансовых возможностей, но и способности расшифровать культурный код. Носитель такого стиля демонстрировал не просто достаток, но и интеллектуальную подготовку, самостоятельность вкуса. В итоге

«уродливый шик» становится новой формой анти-статуса, более изощрённой элитарности, основанной на мышлении, а не на показном потреблении.

Заключение. Проведённое исследование позволило обобщить и оценить социокультурный вклад женщин-дизайнеров в мировую моду XX–XXI веков на примере Коко Шанель, Вивьен Вествуд и Миуччи Прады. Анализ показал, что каждая из них стала символом одного из трёх революционных этапов в развитии моды, как социального института.

Шанель использовала дизайн, как инструмент эмансипации, переводя женский гардероб из сферы демонстративной праздности в пространство функциональности и демократичности.

Вествуд превратила моду в форму контркультурного протеста, применив эстетику панка, как политическое высказывание и практическое выражение принципа обособления.

Прада внесла интеллектуальное измерение, переосмыслив роскошь через «уродливый шик» и семиотическую игру, утвердив образ независимой, мыслящей женщины-субъекта.

Таким образом, женщины-дизайнеры выступили не только создательницами стиля, но и активными агентами культурных изменений, влияющими на гендерные и социальные нормы. Их наследие подтверждает, что мода является сложным и действенным инструментом социокультурной трансформации.

Список литературы

1. Profashion. Ugly Chic (уродливый шик) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://profashion.ru/guide/ugly-chic-urodlivyy-shik/>
2. Барт Р. Система моды: статьи по семиотике культуры. – М. : Академический проект, 2022. – 429 с.
3. Вивьен Вествуд. [Электронный ресурс]. – 24smi.org. – Режим доступа: <https://24smi.org/celebrity/4982-viven-vestvud.html>
4. История одной вещи: маленькое чёрное платье. Vogue UA. – 19 августа 2018. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vogue.ua/ru/article/fashion/brend/istoriya-odnoy-veshchi-malenkoe-chnoe-plate-28017.html>
5. Маленькое чёрное платье. Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
6. Миучча Прада. UAM [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://uam.ru/paper/persona/miuchcha-prada/>
7. Сделай сам. Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
8. Шанель К. Маленькое чёрное платье должно быть в гардеробе каждой женщины [Электронный ресурс] // KG-Rostov. – Режим доступа: https://kgrostov.ru/style/history_legends/malenkoe-chnoe-plate/

Бондаренко Сабина Руслановна
Студентка 2 курса «Графический дизайн»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой
Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г.С.
Казахстан, Астана
sabinka.bondarenko@gmail.com

Экранизация комиксов в производстве Marvel Studios

Аннотация: Данная статья посвящена экранизации комиксов в производстве Marvel Studios. В статье рассматриваются такие аспекты, как: анализ процесса экранизации комиксов Marvel Studios, стратегия построения киновселенной на базе печатного первоиздания, принципы его изменения в пользу кинематографа, особенности экранизации в контексте современного искусства, феномен воздействия франшизы на массовую культуру.

Ключевые слова: Марвел, КВМ, культура, кинематограф, комикс, экранизация, искусство, медиафраншиза, супергерой, медиaprостранство.

В настоящее время, особую популярность приобрели комиксы о супергероях. Став прибыльным доходом для западных студий они также нашли своего зрителя по всему миру. Сама же студия «Marvel» стала одной из крупных медиафраншиз, на ее счету уже 33 фильма и 26 телесериала. Она занимает 1 место в списке прибыльных франшиз т.к. ее общие кассовые сборы составили более \$29,5 млрд на сегодняшний день. Такие картины как «Мстители: Финал», «Мстители: Война бесконечности», «Человек-паук: Нет пути домой», «Мстители: Эра Альтрона» занимают 3,6,8,16 место соответственно. [1, с.1]. Это неплохой показатель с учетом конкуренции других крупных фильмов и франшиз, например, DCEU и Гарри Поттер.

Первое появление фильмов и сериалов, основанных на комиксах, можно разделить на два этапа: в 1940-е и 1970-90-е гг. В 1940-е года, например, вышли такие картины как «Приключения капитана Марвела» (1941), «Капитан Америка» (1944) чья популярность возросла на фоне происходящих событий в мире, став символом стремления обретения силы в героях, хоть и вымышленных.

В 1970-90-е гг. было выпущено множество фильмов, например, «Говард-утка» (1986), «Удивительный человек паук» (1977), «Блэйд» (1998). [2, с.3]. Новое тысячелетие открылось появлением еще большего интереса к данному жанру благодаря успеху последующих фильмов: «Люди Икс» (2000), «Халк» (2003), «Человек-паук» (2002) и др.

Несмотря на их успех, киностудия также подвергается немалой критике в последние года. Это обусловлено неким "перенасыщением" подобной супергероики, спадом популярности других оригинальных картин, уходом эстетики на второй план в угоду сбора кассы и развлечения зрителя.

Американский кинорежиссер Мартин Скорсезе высказался на этот счет следующим образом: «Это не кино, где человек пытается передать чувственный, психологический опыт другому человеку. Это фильмы-парки аттракционов, как

бы хорошо они не были сделаны». Позже, он объяснил свою позицию после волны негодования в его сторону: «В фильмах Марвел присутствует множество элементов, которые для меня определяют кино, и в это же время они лишены атмосферы откровения, тайны или подлинного саспенса. В них нет риска. Эти фильмы сделаны для удовлетворения конкретных потребностей и представляют собой вариации ограниченного набора тем» [3, с. 1].

Кен Лоуч, британский кинорежиссер согласился с мнением Скорсезе - «Их делают как товары потребления, как гамбургеры.» [4, с. 1]. В данном контексте, киностудия «Marvel Studios» предстала перед публикой как машина, лишенная души и эстетики, штампующая фильмы и сериалы ради дохода и поддержания места в различных списках. Такая проблема определяется тем, как именно данная студия экранизирует известные комиксы Стэна Ли (1922-2018), какие приемы использует и как меняет каноны графических первоисточников в угоду современных тенденций и трендов. В кинофильмах реализация ИСП (интерсемиотический перевод) сопровождается трансформациями ИТ: происходят изменения сюжета, персонажей и их визуальный код. Так, например, персонажа Эрика Селвига появившегося в фильме «Тор» (2011) сыграл С.Скарсгард, несмотря на его визуальный код в первоисточнике: молодой блондин. Таким изменениям могут подвергаться не только персонажи, но и различные предметы, в пример можно привести скипетр бога обмана Локи, который впервые появился в кинокартине «Мстители» (2012).

В данном атрибуте хранился Камень Разума и скандинавский бог получил его от Таноса, что уже разнится с описанием скипетра и истории его получения в комиксах. То же самое можно сказать и про другую вещь - металлический костюм Зеленого Гоблина, в отличие от комиксного тканевого костюма режиссер С.Рэйми решил сделать его больше похожим на броню Железного Человека.

С изменением сюжета также все неоднозначно, характеристики персонажей изменяются под влиянием их кинематографических версий. Например, Камала Хан/Мисс Марвел в оригинальных комиксах является нелюдем, со способностью растягивать свое тело после прохождения тумана Терригена. В сериальной версии «Мисс Марвел» (2022) Камала – мутант с врожденными сверхспособностями, которая умеет создавать предметы с помощью космической энергии.

После сериала изменению подвергается и сам комикс, где в плане сюжета делают возвращение Камалы к жизни на острове Кракоа, где уже там ей сообщают что она изначально было мутантом. Таким образом, «Marvel Studios» ставшая популярной благодаря киноадаптациям комиксов делает шаги в сторону изменения деталей, сюжетов и персонажей, вследствие чего меняют уже последующие комиксы.

Получив как немало успеха так и критики, «Marvel Studios» была и остается крупнейшей медиафраншизой, а ее фильмы и сериалы такими же популярными несмотря на все изменения. Игры, мерчандайзинг и др. уже стало частью гик-культуры что будет поддерживать студию на плаву в маркетинге. Одним всегда будет нравиться оригинальный источник, другим же – адаптация.

Список литературы

1. Мартин Скорсезе: «Я сказал, что фильмы Marvel – это не кино. Позвольте объясниться» [Электронный ресурс] // Сеанс. – 05.11.2019. – Режим доступа: <https://seance.ru/articles/martin-scorsese-vs-marvel>
2. Британский постановщик Кен Лоуч также раскритиковал фильмы Marvel [Электронный ресурс] // Кинопоиск: онлайн-кинотеатр. – 2019. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/media/news/3424892/>
3. Кассовые сборы мирового проката (без США) [Электронный ресурс] // Кинопоиск: онлайн-кинотеатр. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/lists/movies/box-world-not-usa>
4. Список фильмов Marvel [Электронный ресурс] // Марвелпедия. – Режим доступа: https://marvel.fandom.com/ru/wiki/Список_фильмов_Marvel
5. Чумакова Ю. Ю. Осмысление фильмов киностудии Marvel в профессиональной среде: обзор критических контекстов [Электронный ресурс] // Современная культура: сборник научных статей по материалам научно-представительских мероприятий. – Чебоксары: Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева, 2022. – 65 с. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=50026482>
6. Семенов А. А. Обратный интерсемиотический перевод: от фильма – к комиксу [Электронный ресурс] // Теория языка и межкультурная коммуникация. – 2024. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/obratnyy-intersemioticheskiy-perevod-ot-filma-k-komiksu>

Избасар Аружан Шариқызы

Студентка 2 курса «Графический дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г. С.

Казахстан, Астана

aruzhan.izbasar.07@mail.ru

Казахские национальные орнаменты в прошлом и настоящем

Аннотация: В статье рассматриваются функции казахских орнаментов, как части материальной и духовной культуры народа. Поднимается проблема утраты символического содержания орнаментов. Подчеркивается необходимость осознанного, уважительного отношения к орнаментальному наследию и его популяризации.

Ключевые слова: казахский национальный орнамент, культурное наследие, искусство, символика, орнаментальные формы, узоры, материальная культура, духовная культура, глобализация.

Казахский орнамент – одно из наиболее узнаваемых проявлений материальной и духовной культуры народа, формирующее визуальный образ

казахской цивилизации на протяжении веков. Это не просто декоративная система, а символический язык, отражающий мировоззрение кочевников, их связь с природой, родовой структурой и сакральными представлениями. Как отмечает Палагута И. Орнамент- самостоятельный вид искусства, со своей семантикой и эстетикой, а не просто украшение [5]. Исторически орнамент всегда использовался в повседневной жизни народа: украшая юрты, одежду, утвари, оружие, музыкальные инструменты и драгоценности. Через узоры передавались благопожелание, обереги, информация о статусе и принадлежность к определённому роду. Каждый мотив обладал содержательной насыщенностью, поэтому использование орнамента всегда было осознанным и функциональным.

Сегодня, несмотря на процессы глобализации, казахский орнамент продолжает оставаться ключевой частью национальной идентичности. Он активно внедряется в современный дизайн, архитектуру, моду, цифровое искусство. Однако вместе с этим возникает проблема: массовое декоративное использование узоров нередко приводит к искажению их смысла. Именно поэтому изучение орнамента в контексте прошлого и настоящего важно не только с исторической точки зрения, но и для сохранения культурной преемственности.

Возникновение орнаментальных форм связано с образом жизни кочевников, для которых природная среда являлась основным источником вдохновения. Звери, птицы, растения, линии рельефа степи всё это находило отражение в визуальных символах. Орнаменты становились способом зафиксировать отношения человека с природой.

Ключевые мотивы:

Қошқар мүйіз (бараний рог) – символ изобилия, силы, успешности. Наиболее распространенный элемент, встречающийся почти во всех видах декоративно-прикладного искусства. (см.рис.1)



Рисунок 1. Қошқар мүйіз

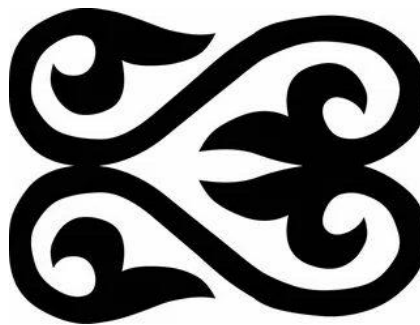


Рисунок 2. Түйе табан

Түйе табан (верблюжья нога)- устойчивость, опора, жизненная стойкость (см.рис.2). Су өрнегі(водный узор)- движение, течение времени, очищение (см.рис.3). Құс қанаты(крылья птицы)- свобода, защита, духовность (см.рис.4).



Рисунок 3. Су өрнегі



Рисунок 4. Құс қанаты

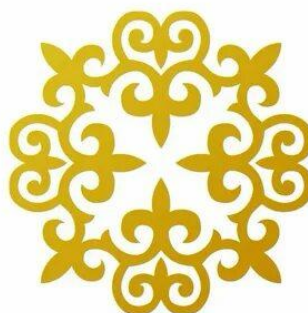


Рисунок 5. Күн сәулесі

Күн сәулесі(лучи солнца)- солнечная энергия, жизненность, благополучие.

По данным Сураганов С конкретный орнаментальный мотив (рог-барана – «koshkar muyz») как элемент, несущий древние символы, память, культурный код, «фигуру памяти». [6]. Женские работы- вышивка, вязание, плетение- традиционно выполняли роль оберегов для членов семьи, особенно детей. Мужчины же наносили знаки на оружие и конскую сбрую для защиты в пути или на войне. Таким образом, орнамент выполнял не только эстетическую, но и мировоззренческую функцию, являясь художественным опытом народа.

Наибольшее распространение орнамент получил в декоративно-прикладных искусствах. Практически каждая вещь в быту казахов могла стать носителем узорной символики. Особенно богато украшались:

- Элементы юрты: кереге, шаңырақ, текемет, басқұр.
- Одежда: камзол, пояса, погоны, декоративные вставки.
- Текстиль: сырмак, тускииз, ковры.
- Музыкальные инструменты: домбыра, қобыз.
- Оружие и конская сбруя.
- Деревянные сундуки, мебель, расписанные блюда и чашки.

Структура орнамента основывалась на принципах симметрии, ритма и цикличности. Как подчеркивают Кузембаев, Кабылбекова и Баймаканов (2024), «Орнаментальное искусство можно рассматривать как вполне самостоятельный вид художественного творчества, выражающий концептуальное мышление его создателя.» [3]

В XIX-XX веках особое развитие получают ювелирное искусство.

Билялова и Айтбаева (2025) отмечают, что серебряные украшения- тұмарша, сырға, бойтұмар, білезік- сочетали декоративность и глубокий сакральный смысл: они защищали от сглаза, подчеркивали социальный статус и

принадлежность к роду. Тонкость орнаментальной работы ювелиров свидетельствует о высоком уровне ремесленного мастерства. [2].

В XXI веке казахский орнамент получил новую волну актуальности. Он активно используется в самых разных сферах:

- Архитектуре – фасады общественных зданий, декоративные панели, мосты.
- Графическом дизайне – логотипы, брендинг.
- Моде и текстиле- коллекции современных дизайнеров, уличная мода, аксессуары.
- Городском пространстве – арт-объекты, декоративные элементы парков и площадей.

Цифровом искусстве – 3D-визуализация, анимационные проекты, иллюстрация.

Омарова (2023) отмечает, что орнамент становится частью визуальной идентичности городов Казахстана, формируя культурный ландшафт и усиливая чувство принадлежности. Современные художники нередко комбинируют традиционные мотивы с абстрактными формами, минимализмом, яркими цветными решениями, создавая новые художественные смыслы на основе старых символов. Это естественный процесс трансформации традиции [4].

Однако массовость применения имеет и обратную сторону. Сегодня узоры нередко используются лишь как декоративная графика, утрачивая свою семантику. В индустрии fast-fashion (быстрой моде) и рекламе встречаются случаи, когда мотивы комбинируются случайным образом, нарушая традиционную композицию и его смысл. «Орнамент – это «язык» народа, передающий символику и традиции; использование его вне контекста приводит к утрате смыслового значения» [1].

Это проблема поднимает вопрос о необходимости популяризации знаний о символике, проведении образовательных программ, создании исследовательских проектов и цифровых архивов.

Грамотный подход позволит сохранить историческую глубину и передать её будущим поколениям.

Орнаменты на протяжении веков служили не только украшением, но и формой защиты, проявлением веры и способом передачи знаний. Сегодня он переживает второе рождение, активно внедряясь в современную архитектуру, дизайн, искусство и медиа.

Казахский орнамент – это живая связь поколений, визуальная память народа и мост между прошлым и будущим.

Список литературы

1. Абылкасымова Р. Этнографические исследования казахской культуры // Журнал этнографических исследований. – 2018. – 37 с.
2. Bilyalova G., Aitbaeva A. Genesis of Kazakh Jewelry Art: History, Development and Cultural Influence [Электронный ресурс] // Journal of History:

электронное периодическое издание. – 2025. – 15 р. – Режим доступа: <https://jhistory.enu.kz/index.php/jHistory/article/view/88>

3. Kuzambaev S. A., Kabylbekova R. R., Baimakanov A. K. Traditional Kazakh Ornament in the Laws of Symmetry. – 2024. – 44 р. – Режим доступа: <https://www.researchgate.net/publication/379046471>

4. Омарова Ж. Ornament in architecture of Kazakhstan [Электронный ресурс] // Сборник научных трудов. – 2023. – С. 45–46. – Режим доступа: <https://bulprengpe.enu.kz/index.php/main/article/view/333>

5. Palaguta I. Ornament as a Special Kind of Art [Электронный ресурс] // Научный журнал. – 2020. – С. 45–64. – Режим доступа: https://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/13e/hk_2020_1_45_64_palaguta.pdf

6. Suraganov S. The Leading Ornamental Motif “Koshkar Muyiz” in Kazakh Ornamentation: In Search of the Primordial [Электронный ресурс] // Научный журнал. – 2021. – С. 99–110. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=46632741>

Рейслер Эмилия Евгеньевна

Студентка 2 курса «Графический дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.ф.н. профессор Мухтарова Г.С.

Казахстан, Астана

Эволюция украшений Египта от XXVIII до современности

Аннотация: Статья посвящена исследованию эволюции египетских украшений от древнейшей династии XXVIII века до современных тенденций. Рассматривается, как менялись материалы, формы, символика ювелирных изделий под влиянием религиозных верований, социального статуса и художественных традиций. Особое внимание уделяется культовым амулетам, технике использованию золота, лазурита, бирюзы, сердолика и граната что являются характерными камнями Древнего Египта.

Ключевые слова: украшения, Египет, культура, символизм, религиозная ценность

Древний Египет – это не только пирамиды, фараоны, мумии и бескрайняя пустыня, но и потрясающий мир драгоценных украшений.

Вековые традиции, мастерство ювелиров и страстная любовь к блеску сделали египетские украшения одними из самых загадочных и завораживающих в истории человечества. Эти сокровища рассказывают удивительные истории о культуре, верованиях и о том, как с их помощью люди пытались улучшить свою жизнь.

На далеких берегах Нила драгоценности были чем-то большим, чем просто украшением тела. Они символизировали статус, служение богам и веру в загробную жизнь. Ювелирное дело в Древнем Египте восходит к IV тысячелетию до нашей эры. Золото использовалось в невероятных количествах, ведь египтяне

были убеждены, что оно, подобно солнцу и бессмертию, священо, а золотые украшения помогут защититься от злых сил. Они предпочитали носить различные амулеты, изготавливаемые с особыми ритуалами, которые придавали спокойствие своему владельцу. Фараоны щедро украшали ими будущие гробницы.

Технически ювелирное дело в древней цивилизации развивалось очень быстро. Десятки тысяч лет назад египетские мастера умели обрабатывать металл множеством способов. Была в ходу чеканка, гравировка, пайка, плавка. Ювелиры покрывали украшения защитными металлическими слоями, дополняли их инкрустацией. При этом каждый цвет в многообразии палитры имел свое символическое значение.

Большая часть изделий производилась из чистого золота, чему способствовало наличие собственных богатых месторождений этого металла в Египте. Самыми популярными камнями считались лазурит, гранат, аметист и горный хрусталь.

Древнеегипетским украшениям свойственна богатая цветовая палитра и обилие ярких красок. Чтобы сделать аксессуар более пестрым, его покрывали специальной быстро затвердевающей цветной пастой.

В целом историю ювелирного дела Египта можно разделить на три эпохи:

- Древнее Царство. Охватывает временной промежуток от XXVIII до XXIII века до нашей эры. В этот период ювелиры оттачивали мастерство в обработке металлов, их чеканке, отливке и пайке. Опытным путем было выведено несколько сортов золота, которые наделяли разными эстетическими и физико-механическими качествами за счет всевозможных добавок. Кроме привычного *желтого золота* было также розовое, серое, красное. Среди главных шедевров этой эпохи можно отметить браслеты матери Хеопса;

- Среднее Царство. Охватывает XXI – XVIII века до нашей эры. Считается эпохой расцвета ювелирного дела в Древнем Египте. В этот период были очень распространены диадемы, колье, браслеты и перстни. Украшения были в основном массивные, а их декор символизировал различные периоды египетской истории и мифологии. При этом, несмотря на большое количество составных элементов в одном аксессуаре, они выглядели достаточно гармонично;

Новое Царство. Охватывает период с начала XVI до конца XI века до нашей эры. Аксессуарам того времени характерны натуралистические элементы. В это время в украшениях начали появляться цветочные мотивы. Чаще лепестки были выполнены из металла, но встречались и мягкие искусственные имитации. [3]. Ювелирные изделия для древних египтян действительно несли в себе большую религиозную ценность, нежели для нас. В то время люди верили, что драгоценности имеют магический смысл и защищают их от злых духов и различных неприятностей, даже физических.

Самыми популярными украшениями среди египтян были талисманы на удачу, браслеты, ожерелья из бисера, скарабеи и кольца в виде сердец.

Многообразие древнеегипетских оберегов и символов поражает воображение. При изготовлении украшений опирались не на собственный вкус,

а на магические функции. Особое почтение для изготовления амулетов отдавали фигуркам богов Египта, специальным знакам и священным животным.

Египтяне считали, что материал из которого изготавливалось изделие и даже его цвет очень сильно влияют на силу талисмана. Магические изделия были разнообразны и обладали широким спектром воздействия: от универсальных оберегов до талисманов, имеющих узкую направленность, например, от укуса скорпиона. Чем меньшим количеством функций талисман обладал, тем более сильным он считался. Культовое значение имели не только материалы, из которых изготавливались ювелирные изделия, но и сами формы изделий. Например, круглые шейные украшения из золота с драгоценными камнями и стеклянными бусинами символизировали солнечный диск, воплощение бога Атона, создателя мира. Крупные подвески-пекторали прямоугольной или трапециевидной формы олицетворяли Амон Ти - «землю Амона», бога Солнца Верхнего Египта. По этой земле путешествуют души умерших. Изображения на подвесках Амона и Ра (Амон-Ра после объединения Египта) в виде солнечного диска с крыльями являлись защитниками мумий. Египтяне надевали много колец, по несколько штук на палец, поскольку кольца с камнями считались амулетами. Люди простые носили кольца в форме излюбленных символов: скарабея и глаза Гора.

Скарабей – наиболее популярный символ, изображения которого встречаются практически во всех ювелирных изделиях древних египтян. Они находили в жуке, неумолимо катящим навозный шарик, сходство с движением солнца по небу, поэтому скарабей считался символом восходящего утреннего солнца и воскрешением души.

Еще один распространенный мотив и могущественный символ - глаз Гора (Уджат). Согласно мифам, Сет вырвал левый глаз Гора в битве, но бог Тот восстановил его, поэтому левый глаз гора считался символом исцеления, амулетом крепкого здоровья, оберегом от болезней; правый глаз - это защита от магии и злых сил. Кроме того, он отождествлялся с царским Уреем, поэтому именно «правое божественное око» чаще всего изображается на предметах царских семей.

На головах фараонов часто можно видеть страусиное перо Маат (символ правды и справедливости), в руках богов - крест Анкх - символ вечно жизни. Ювелирные изделия украшены изображением цветов лотоса – символа возрождения, в этих цветах родился Гор. Вообще изображения событий, связанных с жизнью Осириса, Исида и их сына Гора – главные священные события для Древнего Египта. Так как фараоны вели свою родословную от Осириса и Исида, то они и заказывали ювелирам такие изображения; чем сложнее было изображение, чем больше в нем было символов, тем дороже стоило его выполнение, поэтому такое могли себе позволить только состоятельные люди. [2].

Древние египтяне имели доступ к широкому спектру драгоценных металлов и камней, которые они использовали для создания замысловатых и красивых ювелирных изделий.

Наиболее часто используемыми металлами в древнеегипетских украшениях были золото и серебро, которые высоко ценились за свой блеск и долговечность. Золото пользовалось особым почитанием, поскольку оно ассоциировалось с божественностью и бессмертием. Египтяне верили, что золото – это плоть богов, поэтому его использовали во многих религиозных церемониях и подношениях.

Золото добывали в Нубии – регионе, расположенном к югу от Египта, где были богатые месторождения золота. Золото извлекалось из земли с помощью простых инструментов, таких как кирки и лопаты, а затем плавилось в печах для удаления любых примесей. Полученному чистому золоту затем придали форму листов или проволоки, которые использовались для создания ювелирных изделий.

Серебро также использовался в древнеегипетских украшениях, хотя и не был столь ценным, как золото. Серебро часто использовалось в качестве акцентного металла, добавляя визуальный интерес и контраст с золотыми изделиями. Его также использовали для создания мелких предметов, таких как булавки, иглы и украшения для волос.

Помимо драгоценных металлов, древние египтяне также имели доступ к широкому спектру драгоценных камней, которые они использовали для придания своим украшениям цвета, текстуры и символизма. Одним из самых популярных драгоценных камней был лазурит, камень темно-синего цвета, который, как считалось, обладал целебными свойствами и ассоциировался с богиней Исидой. Лазурит использовался для создания бус, подвесок и амулетов и часто сочетался с золотом для создания ярких контрастов.

Еще одним популярным драгоценным камнем была бирюза, зеленовато-голубой камень, который, как считалось, защищал от злых духов и приносил удачу. Бирюзовый часто использовался для создания крупных и смелых украшений, таких как ожерелья и браслеты, и часто был оправлен в золото или серебро.

Другие драгоценные камни, которые использовались в древнеегипетских украшениях, включали сердолик, гранат, аметист и яшму, каждый из которых обладал своими уникальными свойствами и ассоциациями. Например, считалось, что сердолик способствует смелости и творчеству, а гранат связан с плодородием и страстью. Помимо используемых материалов, древние египтяне также обладали глубокими знаниями в технике изготовления ювелирных изделий, что позволяло им создавать замысловатые и изысканные украшения. Одной из наиболее распространенных техник была филигрань, заключающаяся в скручивании тонких золотых или серебряных проволок в изящные узоры и формы.

Другой техникой была грануляция, которая заключалась в создании крошечных бусинок из золота или серебра и их сплавлении вместе для создания замысловатых узоров и текстур. Также использовалось эмалирование, которое заключалось в нанесении слоя цветного стекла на металлическую поверхность и его обжиге для создания прочного и яркого покрытия [1]. Египетское государство, как и египетское искусство до сих пор скрывают много

тайн. До конца расшифровать настенные росписи, ритуальные атрибуты, символику ювелирных украшений вряд ли получится. Но, возможно именно это является таким притягательным фактом, для художников, в том числе для дизайнеров и ювелиров которые год от года обращаются к вечным египетским темам. Большинство мировых ювелирных брендов в разные года обращались к египетским темам и сюжетам, многие выпускали ювелирные коллекции по мотивам, другие сильно копировали украшения древних, внедряя их в современный стиль. Один из наиболее сильных всплесков интереса к Древнему Египту возник в 20 года XX века, во время открытия гробницы Тутанхамона. По настоящее время именно гробница молодого фараона является наиболее впечатляющей по количеству найденных в ней вещей, в том числе и драгоценностей. Кроме того, 20 годы XX века – это расцвет течения Ар-Деко в котором смело воплощали слияние модернизма с неоклассицизмом. Увлечение геометрическими формами и этническими мотивами, в том числе и египетскими, были основной отличительной чертой этого художественного течения. Cartier, Boucheron, Freywillie, Van Cleef & Arpels, Bulgari, Hemmerle, Tiffany & Co, Faberge – лишь наиболее известные имена, создававшие свои коллекции на основе египетского стиля.

Поскольку культурные отношения продолжают меняться, интересно также рассмотреть, как древнеегипетское искусство могло бы развиваться, чтобы отразить эти изменения. Например, по мере того, как мы начинаем лучше осознавать последствия изменения климата, мы можем увидеть возобновление интереса к миру природы, который часто изображался в древнеегипетском искусстве. Аналогичным образом, по мере того, как мы все больше внимания уделяем вопросам социальной справедливости, мы можем увидеть больший акцент на представлениях разнообразия и инклюзивности в искусстве, вдохновленном Древним Египтом.

Наконец, технологические достижения, несомненно, сыграют свою роль в эволюции древнеегипетского искусства. С развитием цифрового искусства мы можем увидеть новые интерпретации традиционных дизайнов и стилей, а также совершенно новые формы искусства, вдохновленные древним миром. Аналогичным образом, достижения в области материаловедения могут позволить разработать новые техники и методы создания произведений, имитирующих внешний вид древнеегипетского искусства [4; 5].

Список литературы

1. Журнал «Человек без границ» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.bez-granic.ru/>
2. Ливрага Х. А. Ювелирное искусство в Древнем Египте: доклад, прочитанный 15 ноября 1978 г. в Египетском институте исламских исследований (Мадрид).
3. Луркер М. Египетский символизм. – Москва: Ассоциация духовного единения «Золотой Век», 1998. – (Серия «Символы»).

4. Монте П. Повседневная жизнь египтян. – Москва: Молодая гвардия, 1989. – (Библиотека Российской государственной библиотеки).

5. Филлипс К. Ювелирное искусство от Средних веков до наших дней. – Москва: КоЛибри, 2019.

6. Ходжаш С. И. Древнеегипетское ювелирное искусство. – Москва: Восточная литература, 2001. – Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Шолденбергенова Жансая Бекболатовна

«Арт дизайн» 2 курс студенті

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші: филос.ғ.к., профессор Мухтарова Ғ.С.

Қазақстан, Астана

zhansaya.2006kaz@gmail.com

Целинный заманауи өнер орталығының жобасы: алғашқы және қазіргі бейнесі

Аңдатпа: 1964 жылы салынған Целинный кинотеатрының мәдени рөлі, 2000 жылғы реконструкциясы және ғимараттың мәдени мұра ретінде сақталу маңызы қарастырылды.

Түйін сөздер: Заманауи өнер орталық, Целинный кинотеатры, тарихи мұра, реконструкция, реставрация, сграффито.

Кіріспе: Алматы қаласындағы Целинный заманауи өнер орталығы – өткен мен болашақты байланыстыратын маңызды мәдени көпір. 2000 жылдары қоғам заманауи келбетке ұмтыламыз деп, тарихи мұралардан алыстай жаздады. Алайда кейіннен халық өткен құндылықтарды сақтаудың маңызын түсініп, оларды жаңа заман талаптарымен ұштастыруға бет бұрды.

Целинный орталығы дәл осы үрдістің көрінісі ретінде тарихи ғимаратты жаңғыртып, оны заманауи өнер кеңістігіне айналдыра алды.

Целинный кинотеатрының қалыптасу тарихы (1964 ж.). «Целинный» кинотеатры 1964 жылы ашылып, Алматы қаласының мәдени өмірінде ерекше орын алған нысандардың біріне айналды. Ғимараттың бастапқы жобасы Мәскеу архитекторлары Розенблюмнің жетекшілігімен дайындалған. Алматының кеңістігіне үйлестіру жұмыстарына Қазақстандық сәулетші Владимир Кацев қатысқан. Кинотеатрда 1500 орындық үлкен зал, Қазақстандағы тұңғыш кең форматты киноэкран, сол кезең үшін ерекше саналған үлкен әйнекті фасад орналасты.

Ғимараттың ең басты ерекшеліктерінің бірі – қазақстанның атақты суретшісі Евгений Сидоркин жасаған керемет сграффито композициясы еді. Сол кезде Евгений Сидоркин қолына құрал – сайман алып, басқа жұмысшылармен бірге жұмыла сграффито жасауға атсалысты.

Басында сграффито басқа түсте болу керек еді. Яғни, фон - терракота, ал суреттің айналасы ақ пен қою қоңыр болады деп ойланған. Бірақ, кейіннен бұл

ак, қара, сұр түстерге өзгертілді. Оның көркем бейнелері типтік жобадағы ғимаратқа бірегей эстетикалық келбет беріп, мәдени маңызын арттырды.

Кинотеатр 30 жыл бойы үздіксіз жұмыс істеп, қала тұрғындарын қуантып жүрді. Ал, 1982 жылы «Целинный» екі миллионға жуық көрермен қабылдаған.

2000 жылдардағы сәтсіз реконструкция.

1990-жылдардың соңында «Целинный» кинотеатры КСРО ыдырауы мен кинопрокат жүйесінің құлдырауына қарамастан жұмысын жалғастырды. Көрермендердің азайған қызығушылығына қарамастан, кинотеатр қызметін тоқтатпау үшін ерекше амалдарға барған. Мысалы, бір механиктің айтуынша, «Калигула» фильмін үздіксіз көрсетуге тура келген, өйткені көрермен тек осы фильмге ғана келетін болған. Салмақты фильмдер қосуға тырысқанымен, оған қызығатын ешкім болмаған. Майра Құбаниязова, «Целинныйда» және кейін «Арманда» жұмыс істеген қызметкер, сол қиын кезеңді былай еске алады: «Бүкіл қалаға бір ғана таспа келетін кездер болды. Мысалы, «Жыртқыш» (Predator) немесе «Робокоп». Біз оны бір уақытта бірнеше кинотеатрдан көрсетіп жүрдік. Бір иіршік бір кинотеатрда жүріп жатса, екіншісін келесі кинотеатрға тасимыз. Бір иіршікте 40–50 минут болады. Кейде машина оталмай қалады, сол кезде иіршікті қолға алып кинотеатрға жүгіресің, өйткені зал толы адам отыр, ал иіршік ауыр» [1].

1996 жылдың 23 желтоқсанында «Целинный» жеке серіктестікке жалға берілді. 1999 жылы фойесінің бір бөлігі жиһаз дүкені, бір бөлігі кафе-барға айналды, ал көрермен залы мәдени-бұқаралық іс-шараларға жалға берілді. Сол кезеңде 1998 жылы Алматыда өткен алғашқы «Еуразия» кинофестиваліне әлемдік деңгейдегі актерлер мен режиссерлер қатысты, бұл «Целинныйдың» мәдени рөлін көрсетті. 2000 жылдардың басында кинотеатр ғимаратында түбегейлі реконструкция жүргізілді. Реконструкция кезінде Вадим Сидоркин өзінің әкесінің жасаған сграффитосының бір бөлігінің жойылып бара жатқанын көріп, жағдайға бей-жай қарамаған.

Ол «Мен барған кезде желдету өткізгішін жасау үшін оң жақ шеттегі композицияны бұзып жатты, бәрін видеоға түсіріп алдым. Бұл ауыр соққы болды. Бірден «Ою» галереясының директоры Гүлмира Шалабаеваға қоңырау шалдым. Сол сәтте реконструкция тоқтатылды, үлкен комиссия құрылды. Ақыры қасбетіне көшірмесі жасалды» [2].

Көшірмені Қазақстанның туы мен Алматы қаласы гербінің авторы Шәкен Ниязбеков жасаған, өйткені оригиналды сграффито қайта орнату мүмкін болмаған.

Жаңартылған «Целинный» 2001 жылы желтоқсанда ашылды, алайда екі зал арасындағы дыбысты оқшаулау мәселесі туындап, кинотеатр қайта жабылды. Ашылу салтанатына Эльдар Рязанов шақырылып, «Тағдыр тәлкегі» фильмі көрсетілді.

Қайта жаңғыртудан кейін кинотеатрдың қызметі өзгеріп, сауда мен ойын-сауық орындары кеңейе бастады: 2003 жылы «Патио Пицца» мейрамханасы және Heaven клубы ашылды. Мұнай бағасының өсуімен елде ақша ағылып, «Целинный» қайтадан көпшілік жиналатын орынға айналды. Көрермендер күндіз кино көріп, кешке мейрамханада тамақтанып, түнде клубқа баратын

болды. Ғимарат айналасы да түрлі сауда және ойын-сауық мекемелеріне толды: «Лас-Вегас» казиносы, «Алтын бидай» сыраханасы, «Самовар» мейрамханасы.

Алайда уақыт өте клубтың танымалдығы төмендеп, түрлі түнгі орындар мен кальянханалар жұмыс істеді. Жапсарлас құрылыстар мен инфрақұрылымдық қателіктер, су құбырларының дұрыс жүргізілмеуі ғимараттың құлдырауына себеп болды. Сәулетші Жанна Спунер «Целинныйдың» құлдырауын оның ішінде де, айналасында да көп қате жіберілгеннен деп түсіндіреді. Мысалы, ғимарат айналасындағы алаңқайлар тұраққа айналды, сондықтан аумақ пайдаға жарамай қалды, оң жағындағы Никольский базарына және Байтұрсынов көшесіне шығаратын өткел тұрақ кесірінен бітеліп қалды. «Егер ғимарат айналасындағы жолдарды жауып тастап, өлі аймақ жасайтын болсаңыз, ғимарат та өле бастайды. Жаяу адамдардың ағыны бұзылды, тосқауыл қойылды. Кинотеатрдың бір жағымен жағалап жүре алмайсың, ғимараттың екінші жағын бойлау жүру қиын, ол жерде жаяу адамдарға орын қалмаған». 2011 жылы желіге кіретін 4 кинотеатр сатылымға шығарылды. «Алатау» мен «Целинный» бәрінен қымбат болды. 2015 жылы «Алатау», «Байқоңыр» және «Целинный» кинотеатрларын банктің кепіл базасынан бизнесмен Қайрат Боранбаев сатып алды. Алғашқы екі кинотеатр көпшіліктің қарсылығына қарамастан бұзылып тасталды. Енді олардың орнында «Макдональдс» тез тамақтану мейрамханаларын орналастырды. Бәрінен бұрын «Целинныйдың» жолы болды: ол жерде Заманауи мәдениет орталығы ашылады деген шешім қабылданды.

Целинныйдың жаңа кезеңі: қайта жаңғыруы.
«Целинныйды» қайта жаңғырту идеясы толық қалыптасуы үшін жеті жыл уақыт қажет болды. Бұл кезең пандемия, қоғамдық дағдарыстар және жоба бастаушысының уақытша қамауға алынуы сияқты қиындықтармен қатар өтті. Соған қарамастан, ғимарат жаңа болмысқа ие болды: архитектурасы ірі әрі әсерлі, бірақ жылы және қонақжай. Жарық кеңістік пен биік төбелер жобаның күрделілігін де, нәзіктігін де көрсетеді. Қабырғалардағы сграффито – кеңестік эстетиканың айрықша белгісі. 2000 жылдардағы бейімдеулер кезінде ғимарат ішінде тамақтану орындары, фотосалондар, түнгі клуб орналасып, Евгений Сидоркиннің панносын қоса бірнеше тарихи элемент жойылған деп есептелген. Реконструкция барысында олар қайта табылып, ерекше әдіспен қалпына келтірілді: қара түс – түпнұсқа, ақ түс – қайта жасалған бөліктерді білдіреді. Бұл тәсіл ғимаратты Сидоркин музейіне айналдырмай, тарихи қабатты нәзік түрде көрсетуді мақсат етті.

Холлда модернизм формаларын қазіргі қазақстандық интерпретацияда ұсынатын экспозиция орналастырылған. Ол өткеннің фрагменттері мен эскиздерінен құралған символдық келіссөздер үстелі ретінде жасалған. Орталықтың директоры Жәмила Нұрғалиева «Целинныйды» қалай қалпына келтіру керектігі жайлы ұзақ ойланылғанын атап өтеді. Қоғамда архитектуралық мұраны қайта тірілтуге деген сұраныс өте жоғары болған, алайда таңдау британдық сәулетші Асиф Ханның шешіміне тоқтаған. Үлкен залда суретші Гүлнұр Мұқажанованың «Барсакелмес» атты инсталляциясы ұсынылды. Киізбен қапталған бұл туынды жоғалған Арал

теңізіне арналған және оны жасауға ондаған адам үш ай бойы қатысқан. Инсталляцияға тұз жолақтары апарады – бұл жұмыстың символдық мағынасын күшейтеді.

Ал Қайрат Боранбаев жаңа мәдени кеңістіктің миссиясын былай түсіндіреді:

«Біз мұнда адамдар сән үшін емес, саналы түрде – өзіндегі өзгерістерді сезіну үшін келетін орынды қалыптастырғымыз келеді. Бұл – философиялық мәселе» [3].



Целинный «Architectural Record» журналының мұқабасында

«Алматының Целинный замнауи мәдениет орталығы АҚШ та 1981 жылдан бері шығатын әлемдегі ең көне сәулет журналының қазан айындағы санының мұқабасында шықты. Бұл Орта Азия үшін сирек кездесетін жағдай аймақтың мәдени жобалары мұндай беделді басылымның назарында сирек кездеседі.

«Architectural Record» сәулетшілер урбанистер дизайнерлер және девелоперлердің кәсіби қауымдастығына арналған басылым. Оның беттерінде негізгі жобалар трендтер технологиялар және жетекші фирмалар туралы материалдар жарияланалады.

Мақала авторы бұған дейін орталықтың ашылуына Алматығы арнайы келген журналист Эндрю Айрес.

Мұқабаның фотографы бүкіл әлем бойынша маңызды сәулет насындарын құжаттаумен танымал румындық автор Лауриан Гиницоу» [5].

Осылайша, 2000 жылдары Сидоркиннің панносын гипсокартонмен жабу сол кезеңде қалыпты көрінгенімен, араға жиырма жыл өткенде бұл әрекет мәдени жадыға жасалған қиянат екені айқын сезілді. «Целинныйдың» жаңа өмірі – өткенді қайта ашып, оны қазіргі мәдени контекстпен үйлестіруге деген қоғамның ұмтылысын көрсететін маңызды дәлел.

Қорытынды: «Целинныйдың» тарихы – өткен мен бүгіннің, жоғалу мен қайта табылудың, ескі іздердің жаңа мағынаға ие болуының шынайы метафорасы. Бір кездері кеңестік модернизмнің мақтанышы болған бұл ғимарат уақыт толқынында бірнеше рет өзгеріп, кей сәтте өзінің шынайы бейнесінен ажырап қалғандай еді. «Целинныйдың» қайта жаңғыруы – өткенді қайтару ғана емес, оны жаңа мәнде жаңғырту. Өткенге құрмет білдіру арқылы қазіргі заманға үн қосу, ал бүгінгі шығармашылық арқылы болашаққа көпір салу – «Целинный» таңдаған жол осы. Жалпы алғанда, бұл нысанның қайта жаңғыруы – мәдени сабақтастықты нығайтып, өткеннің қазіргіге, ал қазіргі уақыттың болашаққа әсер етуіндегі рөлін айқын көрсететін маңызды үлгі.

Әдебиеттер тізімі

1. Светлана Р. От «Калигулы» до продажи диванов // Власть. – Алматы, 2024. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vlast.kz/gorod/62511-ot-kaliguly-do-prodazi-divanov.html>
2. Мохирева А. Во что Кайрат Боранбаев превратил культовый «Целинный». Репортаж с открытия арт-пространства // ORDA. – Алматы, 2025. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://orda.kz/vo-chto-kajrat-boranbaev-prevratil-kultovyj-celinnyj-reportazh-s-otkrytija-art-prostranstva-406465/>
3. Мостовая Е. Свидания, запрещенные фильмы, сомнительная реконструкция: чем живёт бывший кинотеатр «Целинный» в Алматы? // NewTimes. – Астана, 2020. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://newtimes.kz/eksklyuziv/115280-svidaniia-zapreshchennye-filmy-somnitelnaia-rekonstruktsiia-chem-zhivet-byvshii-kinoteatr-tselinnyi-v-almaty>
4. Знаменская О. Целинный попал на обложку старейшего архитектурного издания в мире // Курсив Lifestyle. – 02.10.2025. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kz.kursiv.media/2025-10-02/ozmn-celinnyi-popal-na-oblozhku-stareishego-arhitekturnogo-izdaniya-v-mire/>

Кабденова Меруерт Айтжанкызы

Студентка 2 курса «Промышленный дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күляш Байсейитовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г. С.

Казахстан, Астана

kabdenovameruert17@gmail.com

Уильям Моррис: От ремесла к искусству: принципы художественного труда

Аннотация: Статья рассматривает вклад Уильяма Морриса в развитие декоративно-прикладного искусства и анализирует его принципы художественного труда, сформировавшие эстетическую основу движения «Arts and Crafts». Особое внимание уделено его стремлению вернуть искусству социальное значение и гармонию между трудом, красотой и функцией предмета.

Ключевые слова: Уильям Моррис, декоративно-прикладное искусство, «Arts and Crafts», ремесло, дизайн, эстетика труда, ручная работа

Уильям Моррис (1834-1896 гг.) является одной из ключевых фигур мирового декоративно-прикладного искусства и теории дизайна. Его деятельность развивалась в период интенсивной индустриализации Англии, когда массовое фабричное производство постепенно вытесняло традиционные ремесленные практики. На фоне бездушной фабричной стандартизации Моррис предложил целостную эстетическую философию, основанную на ручном труде, естественности материала и уважении к природе. Он объединил в себе художника, ремесленника, мыслителя и реформатора, сформировав движение «Arts and Crafts» - одно из самых влиятельных художественных направлений XIX-XX вв.

Принципы художественного труда Морриса лежат в основе современного понимания роли ремесла, этики дизайна и значения искусства в жизни человека. Формирование взглядов У. Морриса происходило на фоне глубоких культурных изменений. Индустриальная революция изменила характер труда, сделав его механическим и фрагментированным.

Уильям Моррис, вдохновлённый трудами Джона Рёскина, обращал внимание на потерю духовности труда и разрыв между человеком и результатом его деятельности. Дж. Рёскин писал: «Истинное искусство возможно только там, где человек свободен творчески» [2, с.41].

Моррис развил эту мысль, считая, что творческая свобода и ремесленная целостность - обязательные условия создания подлинно художественного предмета.

Центральный принцип Морриса - ценность ручного труда, как высшей формы художественной деятельности. Он отмечал: «Вещь, сделанная машиной, остаётся мёртвой; вещь, созданная руками, хранит в себе жизнь мастера» [3, с. 17]. Поэтому в мастерских «Morris & Co» художник участвовал в каждом этапе создания предмета. Ремесленник должен понимать материал, чувствовать его и работать в согласии с его природой. Такой подход формировал эстетически живые и глубоко человеческие вещи.

Особое внимание Моррис уделял принципу «честности материала». Он утверждал, что каждая субстанция обладает собственной природой и достоинством: дерево должно демонстрировать фактуру волокон, металл – прочность, стекло – игру света. Имитирующие поверхности он называл «ложью», разрушавшей эстетическую и моральную ценность предмета. Этот принцип предвосхищает идеи экологичности и «чистого дизайна», актуальные в XXI веке.

Важнейшими источниками вдохновения Морриса были природа и средневековые ремёсла. Они отличались структурной ясностью, ритмической гармонией и особой живописной пластикой.

Он считал, что художник должен изучать ритмы, линии и законы природы, а затем преобразовывать их в декоративный язык. Его знаменитые растительные орнаменты формировались из наблюдений за листьями, ветвями, побегами и их

внутренним движением. Такие узоры можно увидеть в тканях и обоях «Morris & Co». (см. рис. 1)



Рисунок 1. У.Моррис. Принт «Земляничный вор». Фрагмент ткани. 1934 г.
Смитсоновский музей дизайна Купер Хьюитт

Моррис отмечал, что каждая линия в природе обладает своим смыслом, и художник должен стремиться увидеть и выразить этот скрытый замысел. Именно поэтому его орнаменты одновременно декоративны и естественны: в них чувствуется биологический ритм, но каждая форма упорядочена и стилизована. Его художественная программа включала также идею эстетического воспитания общества. Моррис утверждал, что красота должна быть доступна каждому: «Я хочу, чтобы мои вещи украшали дома рабочих, а не только залы богачей» [3, с.58]. В этом проявляется социальный характер его эстетики: искусство – это не роскошь, а необходимая часть повседневной жизни. Он резко критиковал капиталистическую систему фабричного производства, считая, что она подавляет творческую природу человека и превращает труд в механическую рутину.

В противоположность этому Моррис предлагал модель коллективных ремёсел, в которых участники включены в процесс творчески и свободно. Подобная позиция привела его к политической активности и участию в социалистических организациях, где он продвигал идеи справедливого труда и гармоничного общества.

Особое место в деятельности Морриса занимает типографика. В 1891 году он основал «Kelmscott Press» – типографию, стремившуюся возродить традиции средневековой книги. Издания отличались ручной печатью, уникальными шрифтами, виньетками и выдающейся плотностью художественной композиции страниц. Наиболее знаменитым стал «Келмскоттский Чосер», признанный одним из самых красивых изданий мировой книжной истории. (см. рис. 2)



Рисунок 2. У. Моррис. Страница из издания Kelmscott Chaucer, Kelmscott Press, 1896 г.

Влияние Морриса на искусство XX века трудно переоценить. Его идеи повлияли на модерн, немецкий «Jugendstil», английский декоративный модерн, а также на Баухауз – особенно на идею синтеза искусства, ремёсел и промышленного дизайна. Современные тенденции – устойчивый дизайн, экологичность и осознанное производство – имеют прямую идеологическую связь с принципами Морриса.

Деятельность Уильяма Морриса представляет собой уникальный синтез художественного опыта, ремесленного мастерства и социальной философии. «Моррис создал основу, на которой могло вырасти современное дизайн-искусство» [4, с.41].

Его идеи направлены против отчуждения труда и массовой механизации в пользу осознанного творчества, уважения к материалу и гармоничной предметной среде. Благодаря его усилиям переход «от ремесла к искусству» стал важнейшим культурным процессом, определившим развитие дизайна и декоративного искусства XX века.

Список литературы

1. Моррис У. Искусство и ремёсла. – М.: Прогресс, 1989. – 192 с.
2. Рёскин Дж. Современные художники. – СПб.: Азбука, 2004. – 384 с.
3. Тарханова Т. Н. Уильям Моррис и движение «Искусства и ремёсла». – М.: Художественная литература, 2011. – 304 с.
4. Pevsner N. Pioneers of Modern Design. – London: Penguin Books, 2014. – 264 p.

Жақсылық Аружан Жалелқызы

Студентка 2 курса «Интерьер дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г.С

Казахстан, Астана

aruzanzaksylyk134@gmail.com

Дизайнерская деятельность школы Глазго

Аннотация: Статья посвящена анализу дизайнерской деятельности школы Глазго как одного из ключевых направлений европейского модерна конца XIX – начала XX века. В статье рассматриваются исторические предпосылки формирования стиля, его художественные особенности и принципы целостного проектирования среды. Особое внимание уделяется вкладу Чарльза Ренни Макинтоша и группы «Четвёрка», а также значению идей Школы Глазго для развития современного дизайна интерьера, предметного и графического дизайна.

Ключевые слова: Школа Глазго, Glasgow Style, модерн, Чарльз Ренни Макинтош, дизайн интерьера, предметный дизайн, графический дизайн, синтез искусств, визуальный стиль, тотальный дизайн

Школа Глазго (Glasgow Style) занимает особое место в истории европейского искусства и дизайна конца XIX – начала XX века. Сформировавшись вокруг Глазговской школы искусств (Glasgow School of Art), это направление стало одним из наиболее самобытных вариантов художественного модерна, отличающимся строгостью форм, символизмом и целостным подходом к проектированию среды. «Значение Школы Глазго для дизайнерской практики заключается в том, что именно здесь впервые была последовательно реализована идея синтеза архитектуры, предметного дизайна, графики и декоративного искусства в рамках единой художественной концепции» [4, с. 12].

«В условиях стремительной индустриализации конца XIX века шотландское общество столкнулось с проблемой обезличенного массового производства, лишённого художественной выразительности. Реакцией на это стало формирование нового эстетического мышления, ориентированного на индивидуальность, ручной труд и осмысленную форму. В этом контексте Глазговская школа искусств стала интеллектуальной и художественной платформой для поиска альтернативы фабричной культуре» [6, с. 41].

Формирование Глазго-стиля и деятельность группы «Четвёрка»

Ключевую роль в становлении Глазго-стиля сыграла творческая группа, известная как «Четвёрка», в состав которой входили Чарльз Ренни Макинтош, Маргарет Макдональд, Фрэнсис Макдональд и Герберт Макнейр. Их объединяло стремление к созданию нового художественного языка, основанного на синтезе кельтских орнаментальных традиций, символизма и европейского модерна [1, с. 56].

«В отличие от французского или бельгийского Ар-нуво, тяготевшего к текучим, растительным формам, стиль Глазго отличался сдержанностью, геометричностью и подчёркнутой графичностью. Исследователи отмечают, что представители «Четвёрки» сознательно уходили от декоративной избыточности, создавая более строгую и интеллектуальную интерпретацию модерна» [2, с. 73].

Художественные и дизайнерские особенности школы Глазго

Дизайнерская деятельность школы Глазго охватывала широкий спектр направлений: архитектуру, интерьерный дизайн, мебель, витражи, текстиль, графику и декоративно-прикладное искусство. Несмотря на разнообразие форм, все произведения объединялись общими художественными принципами [5, с. 88]:

- преобладание геометрических форм и вытянутых вертикалей;
- активное использование ритма и симметрии;
- сочетание минималистичных конструкций с символическим орнаментом;
- тонкая графичность линий и контраст светлых и тёмных поверхностей;
- обращение к природным и мифологическим образам.

«Особое место в визуальном языке школы Глазго занимает мотив розы, интерпретированный Чарльзом Ренни Макинтошем, как символ ритма и гармонии. Этот элемент стал узнаваемым знаком стиля и использовался в архитектурных деталях, мебели и графике» [3, с. 64].

Чарльз Ренни Макинтош и концепция «тотального дизайна»

Центральной фигурой школы Глазго является Чарльз Ренни Макинтош, чья дизайнерская философия была основана на принципе целостного проектирования. Он рассматривал архитектуру не как изолированное искусство, а как основу для формирования единого художественного пространства, включающего мебель, светильники, декоративные панели и текстиль [3, с. 97].

«Ярким примером такого подхода является здание Глазговской школы искусств (1896–1909 гг.), в котором архитектурная структура, интерьерные решения и предметы обстановки подчинены единой концепции. Аналогичный принцип реализован в интерьерах чайных комнат миссис Кренстон, где цвет, свет и форма создают целостную эмоциональную среду» [5, с. 121].

Мебель Макинтоша, в частности знаменитые стулья с высокой спинкой, сочетает функциональность с выразительной геометрией. Эти объекты стали не только утилитарными предметами, но и композиционными акцентами пространства.

Роль Маргарет и Фрэнсис Макдональд в развитии стиля

«Сёстры Маргарет и Фрэнсис Макдональд внесли в стиль Глазго особую символическую и эмоциональную глубину. Их декоративные панно, выполненные в смешанных техниках, отличались вытянутыми женскими фигурами, мистическими сюжетами и аллегорическим содержанием» [1, с. 104].

Именно благодаря их творчеству Глазго-стиль приобрёл черты символизма, что усилило его художественную выразительность и отличило от более рациональных направлений модерна. «Исследователи подчёркивают, что вклад сестёр Макдональд долгое время недооценивался, однако сегодня их роль в

формировании визуального языка Школы Глазго признаётся ключевой» [2, с. 119].

Значение Школы Глазго для современного дизайна

Школа Глазго оказала значительное влияние на развитие дизайна XX века, предвосхитив идеи Баухауса и функционализма. Принцип синтеза искусств, разработанный Макинтошем и его окружением, стал основой для современного интерьерного, предметного и средового дизайна [4, с. 153].

Элементы Глазго-стиля можно проследить в минимализме скандинавского дизайна, японской концепции целостного пространства, а также в современной графике и брендинге. Использование ритма, вертикалей и ограниченной цветовой палитры остаётся актуальным и в XXI веке.

Заключение. Дизайнерская деятельность Школы Глазго представляет собой важный этап в формировании современного проектного мышления. Это направление продемонстрировало возможность гармоничного соединения функциональности, символизма и художественной выразительности. Изучение школы Глазго позволяет глубже понять истоки интегрированного подхода в дизайне, где каждый элемент пространства является частью единой концепции и несёт смысловую нагрузку.

Список литературы

1. Ирвин Р. Стиль Глазго и европейский модерн. – Лондон: Thames & Hudson, 2015. – 240 с.
2. Кларк Дж. Четвёрка Глазго: искусство, дизайн и символизм. – Эдинбург: Изд-во Эдинбургского университета, 2011. – 256 с.
3. Робертсон Д. Искусство Школы Глазго. – Оксфорд: Oxford University Press, 2017. – 312 с.
4. Ховарт Т. Чарльз Ренни Макинтош и формирование современного движения. – Лондон: Routledge, 2000. – 184 с.
5. Glasgow School of Art. Official Archive [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gsa.ac.uk>
6. The Mackintosh Museum. Digital Collections and Archives [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.mackintosh-architecture.gla.ac.uk>

Карен Алима Касенкызы
Студентка 2 курса «Дизайн интерьера»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой
Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г.С.
Казахстан, Астана
alimakaren7@gmail.com

Франкфуртская кухня, как революция в дизайне интерьера

Аннотация: Статья посвящена изучению проекта «Франкфуртская кухня», которая стала важным этапом в развитии эргономики, рациональной планировки и функционального дизайна интерьера.

Ключевые слова: Франкфуртская кухня, дизайн интерьера, модернизм, эргономика, планировка, функционализм.

Введение. Франкфуртская кухня является одним из наиболее значимых проектов раннего модернизма, положивших начало современному представлению о функциональной организации пространства. Как отмечает историк архитектуры З. Гидион, «модернизм стремился подчинить форму функции, опираясь на рациональность и научный подход». Франкфуртская кухня была разработана в 1926 году австрийским архитектором Маргарете Шютте-Лихоцки и стала первой в мире стандартизированной встроенной кухней. По словам самой архитектора, «кухня должна быть рабочим пространством, а не местом бесполезных движений».

Главная идея заключалась в создании максимально функционального пространства, где каждая деталь подчинена удобству хозяйки. Это решение стало революционным для своего времени, поскольку впервые бытовое пространство рассматривалось как объект научной организации труда. Маргарете Шютте-Лихоцки подчёркивала: «Я рассматривала кухню как лабораторию, в которой всё должно быть логично и эффективно организовано».

Одним из ключевых новшеств стала установка встроенной мебели и продуманной системы хранения. Все элементы кухни имели чёткое назначение, что значительно сокращало время перемещения и повышало комфорт. Идеи минимализма и отказа от избыточного декора соответствовали принципам модернизма. Как писал Адольф Лоос, «орнамент является признаком отсталости культуры».

Франкфуртская кухня оказала влияние на формирование типовых квартир XX века, где кухня стала отдельным, полноценным и эргономичным пространством. Принципы, заложенные Шютте-Лихоцки, и сегодня используются при создании кухонных гарнитуров, встроенной техники и системы зонирования.

Дополнительным фактором значимости проекта стало то, что архитектор опиралась на реальные исследования поведения домохозяек. Она проводила измерения, анализировала последовательность действий во время приготовления пищи, определяла оптимальные расстояния между рабочими зонами. По мнению

исследователя Дж. Атфилд, «Франкфуртская кухня стала первым примером применения эргономики в жилом интерьере».

Такой научный подход был новаторским для своего времени и позже стал основой эргономики в дизайне интерьера. Каждая полка, выдвижной ящик или контейнер имели точно рассчитанные размеры и форму, что исключало бесполезные движения и помогало выполнять работу на кухне быстрее и удобнее.

Особое внимание уделялось освещению и вентиляции. Большое окно обеспечивало естественный свет, а материалы поверхностей подбирались с учётом их долговечности и простоты ухода. Использование металлических элементов считалось инновационным и отвечало санитарным требованиям времени.

Кроме того, Франкфуртская кухня стала важной частью социального проекта по строительству доступного жилья для рабочих семей. Кухня проектировалась так, чтобы её можно было массово производить и быстро устанавливать в квартирах. Историк архитектуры К. Фрэмpton отмечал, что «социальная архитектура модернизма стремилась улучшить качество жизни через рациональную организацию пространства».

В историческом контексте Франкфуртская кухня является символом нового взгляда на роль женщины в обществе. Уменьшение физических нагрузок и повышение эффективности домашних процессов рассматривались как способ улучшить качество жизни.

Заключение. Франкфуртская кухня стала символом перехода к современному дизайну интерьера, объединив в себе функциональность, минимализм и научный подход к организации быта. Её влияние остаётся значимым и в XXI веке.

Список литературы

1. Гидион З. Пространство, время и архитектура. – М. : Стройиздат, 1984. – 455 с.
2. Schütte-Lihotzky M. Why I Became an Architect. – Vienna, 1930. – 32 p.
3. Loos A. Ornament and Crime. – Vienna, 1908. – 24 p.
4. Attfield J. Wild Things: The Material Culture of Everyday Life. – London : Berg, 2000. – 288 p.
5. Frampton K. Modern Architecture: A Critical History. – London : Thames & Hudson, 1980. – 320 p.

Насипкалиева Сабина Сагатовна
Студентка 2 курса «Дизайн интерьера»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой
Научный руководитель: к.философ.н, профессор Мухтарова Г. С.
Казахстан, Астана
sabinanasipkalieva2006@gmail.com

Уникальный архитектурный стиль эпохи модерна Антонио Гауди

Аннотация: Статья посвящается анализу архитектурного стиля Антонио Гауди (1852-1926 гг.) в рамках развития каталонского модерна. В статье рассматриваются его архитектурные объекты, включающие в себя не только яркие формы и декор, но и продуманную связь архитектуры и окружающей среды.

Ключевые слова: Антонио Гауди, модерн, архитектура, природные формы, конструктивность

В начале XX века архитектура модерна характеризовалась поиском новых форм и выражений, когда традиционные прямые линии и строгие конструкции перестали удовлетворять художественные запросы общества. Именно в этот период появляется Антонио Гауди – архитектор, который создал свой уникальный стиль, узнаваемый благодаря своим конструктивным приёмам и органическими формам. Его проекты ощущаются, как живые объекты, где каждая деталь продумана и сбалансированно вписывается в общую композицию. Стиль Гауди выходит за рамки обычного декоративного подхода и олицетворяет целостную систему архитектурного мышления, где форма и конструкция взаимосвязаны. Актуальность темы статьи обусловлена тем, что архитектура Гауди продолжает вдохновлять современных архитекторов и вызывает интерес современной публики. Его концепция показывает, как сочетание художественного образа и инженерного решения позволяет создавать необычные пространства, которые остаются актуальными для понимания архитектуры модерна. Кроме того, его метод объединения искусства, инженерии и природы стал основой для современных экологических подходов в архитектурной практике, поскольку он стремился использовать природные аналоги, а не противостоять им. Интересно, что Гауди одним из первых начал применять приемы бионики в архитектуре, задолго до того, как это понятие появилось в научной среде, что делает его работы по настоящему инновационным для своего времени. Изучение особенностей стиля Антонио Гауди позволяет понять принципы, благодаря которым его работы сохраняют ценность для истории архитектуры.

Интересное сочетание органических форм, природных мотивов и нестандартных конструктивных решений отличает работы Антонио Гауди. Основным принцип его архитектуры - стремление создавать здания, которые воспринимаются как живые организмы. Антонио Гауди отмечал, что

«Оригинальность есть возвращение к природе вещей» [1, с. 3], то есть его стиль не был прихотью, а строгим следованием природным законам и формам, которые он считал первоисточником.

В своих проектах Гауди сознательно избегал прямых линий, отдавая предпочтение криволинейным поверхностям, волнообразным фасадам и текучим линиям. Такие решения обеспечивают функциональную прочность конструкции.

Одним из ключевых элементов стиля Гауди являются природные мотивы, которые проявляются не только в декоративных деталях, но и в общей форме зданий. Анализ Дома Бальо демонстрирует органическую пластичность фасада, напоминающего движение воды, а мозаичные элементы и цветовая гамма повторяют природные текстуры и оттенки. Антонио Гауди рассматривал архитектуру как эксперимент. Для расчета нагрузок он использовал натурные модели и цепные конструкции, что позволило ему создавать устойчивые, но пластичные формы. В Крипте Калонии Гуэль он впервые применил наклонные опоры и гиперболические поверхности, которые позднее были масштабно использованы в Саграда Фамилия. Один из крупнейших исследователей творческого пути Антонио Гауди, Хуан Бассегада-и-Ноннель подчеркнул, что «Воплощая в себе человеческие усилия и иллюзии, жертвенность и страстность, (храм Саграда Фамилия), вопреки нежеланию одних и зависти других, постепенно вырастает над Барселоной как ее символ» [2]. Эта работа стала лабораторией его будущих решений: ассиметричные своды, криволинейные колонны и использование естественных линий роста создают стройную конструктивную систему. В фасадах храма повторяются мотивы растений, деревьев и морских волн, а свет, проникающий через витражи, создает динамичную игру цветов, усиливая восприятие пространства, как живого организма. Архитектор использовал натуральные материалы таким образом, чтобы текстура и цвет подчеркивали природную органику конструкции.

Подчиняясь линиям рельефа и природным контурам, парк Гуэль показывает, как архитектурные элементы могут цельно вписываться в ландшафт. Ла Педрера известна своей волнообразной геометрией фасадов и крыши с причудливыми формами, которые создают динамичный визуальный образ и ощущение живой архитектуры. В Ла Педрере архитектор объяснял выбор формы фасада следующим образом «Они оправданы тем, что едины с такими же линиями гор Кольсерода и Тибидадо, видных отсюда» [1, с. 67]. Это доказывает, что формы зданий напрямую связаны с природными мотивами и ландшафтом. В Ла Педрере Гауди экспериментирует с внутренними пространствами: лестницы, внутренние дворы и чердачные помещения формируют воздушные и светлые пространства, где функциональность тесно переплетается с эстетикой.

Одной из особенностей стиля архитектора является интеграция декоративных элементов в конструктивную систему. Керамика, мозаика, витражи и кованые элементы не существуют отдельно, а подчинены общей композиции и усиливают общее впечатление. Анализ декоративных элементов в разных объектах показывает, что их значимость гораздо выше, чем простая декоративность: каждый элемент подчеркивает логику формы, структурирует пространство и улучшает образ. Каса Бальо является ярким примером

интеграции художественного образа и инженерного расчета: фасад здания напоминает поверхность океанской волны, а разноцветная керамическая мозаика создает эффект изменения цвета при разных условиях освещения. В Каса Бальо декоративные детали дополняют ритм фасада, а в парке Гуэль мозаика выполняет практическую функцию защищая поверхность от влаги. Стиль Гауди строится на повторяющихся принципах: текущие линии, гармония цвета и материала, а также конструктивные инновации, которые позволяют архитектуре быть одновременно эстетичной и функциональной. Если сравнивать Гауди с другими представителями модерна, например с бельгийскими или французскими архитекторами, то можно обнаружить, что его подход значительно шире декоративного. Общей чертой модерна является стремление к органическим линиям, символизму и декоративности, но Гауди выходит за рамки этого направления, превращая органику не в орнамент, а в конструктивный принцип. Тогда как европейский модерн нередко сосредоточен на изяществе линий, Гауди переносит природную форму в саму структуру здания.

В статье применяется метод сравнительного и визуального исследования архитектурных объектов. Сопоставление ключевых построек позволило обнаружить повторяющиеся закономерности: преобладание природных мотивов, использование наклонных опор и параболических арок, активная работа с цветом и фактурой. Визуальный анализ включал изучение фасадов, колонных систем, сводов, декоративных элементов и планировочных решений, что позволило установить, как художественный замысел переходит в конструктивную логику сооружения.

Новизна статьи заключается в комплексном рассмотрении стиля Гауди, как единой системы. В данной статье показано, как природные мотивы, конструктивные приемы и художественный образ соединяются в целостный язык архитектора. В ходе анализа выявлены ключевые закономерности, определяющие уникальность стиля: интеграция декора в конструкцию, использование природной логики и создание ощущения движения. Вследствие этого стиль Гауди рассматривается не как набор отдельных декоративных приемов, а как полноценная архитектурная система, в которой каждая деталь выполняет художественную и конструктивную функцию. Такой подход позволяет увидеть, то как архитектор создавал гармоничные здания, которые остаются актуальными и вдохновляющими на сегодняшний день.

В заключение следует отметить, что архитектурный стиль Антонио Гауди предстает, как цельная художественно-конструктивная система, основанная на органике форм, природных мотивах и смелых инженерных решениях. Его постройки демонстрируют идею, что архитектура способна выходить за пределы привычных геометрий, становясь подвижной, пластичной и наполненной внутренней логикой. Криволинейные поверхности, текущие линии, асимметрия и природная структура формируют особый архитектурный язык, где красота возникает не за счет декоративных излишеств, а благодаря продуманной взаимосвязи формы, конструкции и материальности.

Работы Гауди показывают, что природа может быть не только источником вдохновения, но и основой проектирования. В его сооружениях природные

мотивы проявляются, как в силуэтах и пластике, так и конструктивных принципах. Американский архитектор 70-х Джеймс Уайнз говорил: «Гауди пытался сказать, что здание может стать живым, целым, что процесс роста здания. Эта прекрасная философская идея и делает здание чем-то средним между объектом искусства и архитектурой» [3, с. 1].

Уникальность его искусства заключается в способности превращать архитектуру в выразительное пространство, где форма и содержание неразделимы. Вследствие этого наследие Антонио Гауди приобретает значимость не только, как часть истории модерна, но и как вдохновляющий ориентир для современного архитектурного проектирования. Многие современные архитекторы называют Гауди «предтечей устойчивого проектирования» поскольку его внимание к естественным структурам, вентиляции, освещению и к природным материалам формирует актуальный подход к архитектуре XXI века. Его проекты наглядно демонстрируют, что архитектура может быть живой, многослойной и глубоко эмоциональной, если её основы строятся на уважении к природным закономерностям и стремлении к созданию гармоничного пространства.

Список литературы

1. Бассегода-И-Нонель, Х. Антонио Гауди / пер. с исп. В. Л. Глазычева. – Москва: Стройиздат, 1986. – 208 с.
2. Гилл Д. Антонио Гауди. Самые красивые и знаменитые произведения великого архитектора. – Москва: Астрель, 2008. – 143 с.
3. Топчий И. Гауди. – Москва: Директ-Медиа, 2014. – 70 с.
4. Хворостухина С. А. Барселона и шедевры Гауди. – Москва: Вече, 2008. – 240 с.

Цой Аида Владленовна

Студентка 2 курса «Промышленный дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г. С.

Казахстан, Астана

thoyaida@gmail.com

Творчество Ласло Мохой-Надь

Аннотация: Статья посвящена сравнительному анализу творчества и заслугам деятеля Ласло Мохой-Надь в рамках деятельности школы Баухаус.

Ключевые слова: Ласло Мохой-Надь, Баухаус, творчество, искусство, концепция, художник, видение.

Школа Баухаус – это школа, существовавшая в Германии с 1919 по 1933 годы, которая объединяла в себе концепцию искусства и обучение различным ремёслам. «Всё для того, чтобы соединить эти два направления друг с другом и

уменьшить отрыв развития между ними. В идеалах школы потребителями современных предметов должна была быть не отдельная группа элиты, а массовое общество» [7].

Идея включала в себя производство функциональных и эстетически привлекательных предметов для общества. Видение Ласло Мохой-Надь совпадало с видением школы Баухаус.

«Ласло Мохой-Надь придерживался концепции русского конструктивизма: идеи о том, что искусство должно служить функциональным задачам общества и быть ему полезным» [8].

Мохой-Надь видел в современных технологиях не угрозу, как его современники, а возможность для развития творческого потенциала, через которое расширяется обычное восприятие. Эта концепция и объединяла многогранного деятеля и школу Баухаус.

Ласло Мохой-Надь (годы жизни 1895 - 1946 гг.) – это венгерский художник, фотограф, дизайнер, фото-теоретик и преподаватель в школе Баухаус (см. рис. 1).



Рисунок 1. Фотография Ласло Мохой-Надь, 1926 г.

Его художественный путь начался в период Первой Мировой Войны, когда он начал интересоваться живописью. «Художник осваивал абстракцию, экспрессионизм, кубизм, советский конструктивизм в художественной школе в Будапеште» [6].

Он экспериментирует с материалами, такими, как металл и стекло, со светом и пространством, открывая новые художественные способы передачи. Мохой-Надь интересовался многими направлениями искусства. В этом прослеживается его стремление расширить границы искусства за пределы традиционных пониманий.

В 1921 году он переехал в Берлин, где с 1923 по 1929 годы возглавлял мастерскую по металлу авангардной школы дизайна Баухаус. В годы своей работы в Баухаусе, как преподаватель, он разработал учебную программу, ориентированную на развитие природных и визуальных способностей студентов, а не на обучение их традиционным, специализированным навыкам.

В 1929 году покинув Баухаус, он занялся кинопроизводством и сценографией. Он увлеченно занимался рекламной графикой, изготовлением театральных декораций, съемкой черно-белых фильмов. Добившись хороших успехов в этих творческих сферах.

В 1937 году, получив приглашение от своего друга Вальтера Гропиуса (основателя школы Баухаус): возглавить Новую школу Баухаус, он переезжает в Чикаго, чтобы возглавить Новый Баухаус. Сейчас это Школа Института искусств Чикаго, первая американская школа, основанная на программе Баухауса. В основу школы легла концепция, что обучение должно происходить не через передачу готовых знаний, а через практику и исследование студента [3]. Школа, основанная Ласло Мохой-Надь в последствии оказала большое влияние на художественное образование и дизайн уже в США.

Особо значимым достижением Ласло Мохой-Надь является реформа типографики, где используется: функциональность текста, свободная композиция на плоскости, взаимодействие изображения и текста. Одним из самых важных проектов в области графического дизайна XX в. была серия издательств «Bauhausbücher» («Книги Баухаса»), выходявшие с 1925-ый по 1930-ый год.

Значительная часть обложек и общая графическая система изданий были выполнены Ласло Мохой-Надь. Именно ему принадлежало графическое оформление 2, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 13 и 14 выпусков, где 8-ой и 14-ый выпуск принадлежали авторству Мохой-Надь. Художник разработал тканевые переплеты в едином формате, где каждая книга переплетена в желтую льняную ткань, на которой красными буквами написано названием серии и номер тома [5, с. 82].

«В каталоге выставки в Веймаре 1923 года, было опубликовано программное эссе Мохой-Надь «Новая типографика», определившее основополагающие векторы развития всего графического дизайна в XX веке» [5, с. 76].

Важными аспектами Новой типографики Л. Мохой-Надь считал динамизм и фотографию. По его мнению, фотография является самостоятельным обращением, она не второстепенная иллюстрация к тексту.

Художник был убежден, что в будущем вся литература будет заменена изображениями – фильмами. В чём оказался прав, ведь сейчас по многим литературным произведениям сняты свои фильмы.

Также, одним из важных элементов творчества Л. Мохой-Надь была фотография. Фотография сыграла огромную роль в жизни деятеля. Для него фотография была не просто очередным способом создания картинки, а возможностью расширить зрительное восприятие мира, увидеть то, чего обычно не видно. У фотографа был уникальный творческий подход к фотографии. Использование экспериментальных техник, чтобы создавать необычные эффекты. Л. Мохой-Надь работает с отражением и тенями, использует мультиэкспозицию и необычные ракурсы: он фотографирует с высоты птичьего полета и наоборот, снимает возвышающиеся над ним здания. Эксперименты со светом привели к созданию фотограмм – снимки, сделанные без использования фотоаппарата. Для их изготовления требуется освещенные предметы на светочувствительной пленке или фотобумаге. По итогу на пленке остаются светлые абстрактные силуэты.

Ласло писал: «Моя цель – конкретизация феномена света, свойственного процессу фотографии и никакому другому техническому средству» [2].

Параллельно, Ласло Мохой-Надь в 1920 году работает над «свето-пространственным модулятором», на создание которой у него уходит 10 лет. Это уникальный проект представлявший собой кинетическую скульптуру, состоявшую из большого количества светоотражающих поверхностей. Он заставлял вращаться элементы и затем, направлял на них свет, при этом создавая игру света и тени (см. рис. 2).

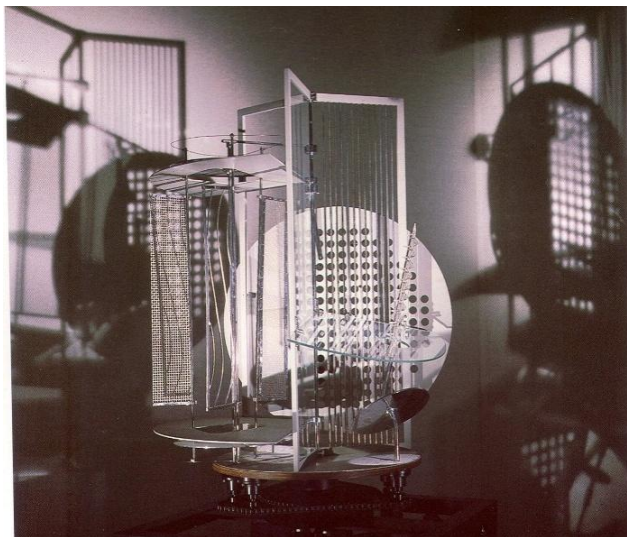


Рисунок 2. Ласло Мохой Надь. Кинетическая скульптура

Поверхность на которую падала тень от скульптуры, Л. Мохой-Надь называл «проекционным экраном» [4].

Еще одним из множества элементов творчества Ласло Мохой-Надь были скульптуры из плексигласа. Это материал, который используется в производстве лобовых стекол для военных самолетов. Плексиглас обладает высокой прочностью и прозрачностью, это сочетание делает его подходящим материалом для скульптуры. Скульптуры художника были основаны на смешении геометрии с органическими формами [1]. Скульптуры были похожи на фотограммы, воплощенные в реальность.

Таким образом, Ласло Мохой-Надь своей обширной деятельностью показал, что творчество не ограничивается материалами изготовления, традиционными методами и правилами, а оно может выходить за рамки привычного понимания и открывать новые возможности.

Его творчество представляет уникальный синтез художественной деятельности и технологического прогресса, предложив новый взгляд на роль искусства в обществе. Ласло Мохой-Надь не боялся экспериментировать и искать новые пути выражения своих идей.

Эксперименты с формами, материалами, цветом и комбинаций различных техник, в результате оставили свой след в искусстве и истории дизайна. Ласло Мохой-Надь стал не просто частью Баухауса – он стал одним из тех, кто определил его направление и обеспечил его долгосрочное влияние.

Список литературы

1. Мохой-Надь Л. Видение в движении. Часть первая. – М.: Ad Marginem, 2019. – 60 с.
2. Мохой-Надь Л. Живопись, фотография, фильм. – Мюнхен: Albert Langen Verlag, 1932. – 134 с.
3. Мохой-Надь Л. От материала к архитектуре. – Мюнхен: Albert Langen Verlag, 1929. – 244 с.
4. Мохой-Надь Л. Световой реквизит для электрической сцены // Die Form. – 1930. – Т. 5, № 11/12. – С. 320.
5. Филиппова М. К., Васильева Е. В. Bauhausbücher: издательские проекты Баухауса и специфика дизайн-системы // Terra Artis. Art & Design. – 2024. – С. 134.
6. Баухаус [Электронный ресурс] // Энциклопедия Британника. – Режим доступа: <https://www.britannica.com/topic/Bauhaus>
7. Ласло Мохой-Надь [Электронный ресурс] // Энциклопедия Британника. – Режим доступа: <https://www.britannica.com/biography/Laszlo-Moholy-Nagy>
8. Фонд Мохой-Надь. Биография и исторический обзор [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.moholy-nagy.org/biography/>

Құлұмбет Жұлдыз Қайратқызы

«Интерьер дизайны» 2 курс студенті

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші: филос.ғ.к., профессор Мухтарова Ғ.С.

Қазақстан, Астана

Kulumbetz@gmail.com

Баухауз Мектебінің дизайн саласындағы үлесі

Аңдатпа: Баухауз мектебі дизайнда қарапайымдылық пен функционалдылықты біріктіріп, заманауи эстетика мен өндірістік технологияның дамуына зор ықпал етті.

Түйін сөздер: Баухауз, дизайн, функционалдылық, қарапайымдылық, модернизм, типография, эстетика, архитектура, заманауи.

Баухауз мектебі – XX ғасырдың өнер, дизайн және сәулет саласындағы ең ықпалды қозғалыстарының бірі.

1919 жылы Веймарда Вальтер Гропиус негізін қалаған бұл оқу орны шығармашылық пен техникалық дағдыларды біріктіретін жаңа мәдени платформаның үлгісі болды. «Болашақтың ең маңызды мақсаты-өнер мен өндірісті байланыстыру» - деді өзінің Декларациясында. Бұл ұстаным эстетика мен функционалдылықты бір жүйеге айналдырды.

Баухаустың ең үлкен жаңалығы - «форма функцияға бағынады» принципін дамыту. Луи Салливан айтқан бұл идеяны Баухауз кеңінен насихаттап,

халықаралық дизайнның негізгі қағидасына айналды. Мектепте жасалған жиһаздар мен тұрмыстық заттар қарапайым геометриялық пішіндерге сүйенді.

Оскар Шлеммердің айтуынша, «біз зергерлік бұйымдардың көптігінің сұлулығын емес, құрылымның сұлулығын іздейміз». Бұл тәсіл өнеркәсіптік өндіріс талаптарына сәйкес келетін жалпыға қолжетімді конструкцияларды жасауға мүмкіндік берді.

Пәнаралық оқыту жүйесі Баухаустың тағы бір жаңашыл жетістігі болды. Мұнда студенттер тек теориямен ғана емес, сонымен қатар семинарда белгілі бір материалдармен де жұмыс жасады.

Ласло Мохой-Надь дизайнды практикалық тұрғыдан зерттеудің маңыздылығын атап өтті: «материалдың тілін қолмен сезінбестен түсіну мүмкін емес». Осы себепті металл, керамика, типография, тоқыма студиялары болашақ дизайнерлердің біліктілігін арттыруда маңызды рөл атқарды. Бүгінгі таңда бұл әдіс дүние жүзіндегі көптеген дизайн мектептерінің негізгі үлгісіне айналды.

Баухаустың типография саласындағы жаңалықтары да ерекше. Герберт Байер енгізген Sans Serif шрифтін визуалды айқындық пен қарапайымдылыққа негізделген. Оның айтуынша, «Жазу – ақпаратты берудің ең таза түрі болуы керек».

Бұл тәсіл қазіргі графикалық дизайнда қолданылатын минимализм философиясын қалыптастырады. Қарама-қарсы композиция, дәйектілік, практикалық эстетика заманауи визуалды коммуникацияның негізіне айналды.

Баухаустың сәулет өнеріне әсері де терең. «Ғимарат – адам өмір сүруіне қызмет ететін машина» - дейді Гропиус. Бұл идеядан жалпақ төбелер, үлкен терезелер, кең, еркін жоспарланған бөлмелер мен функционалды кеңістіктер пайда болды. Бұл принциптер кейіннен модернизм мен халықаралық стильдің негізгі белгілеріне айналды.

Қорытындылай келе, Баухауз мектебінің дизайн саласына қосқан үлесі жаңа стиль жасаудан әлдеқайда кең. Ол дизайнды қоғам дамуының практикалық құралына айналдырып, «Өнер-күнделікті өмірдің бір бөлігі». Баухауз идеясы бүгінгі күнге дейін өзектілігін жоғалтпай, заманауи дизайн мен архитектураны басқаруды жалғастыруда. (сур.1)



Сурет 1. Баухаус мектебі

Баухауз философиясы XX ғасырмен шектелмейді, ол бүгінгі цифрлық дәуірде де өзекті болып қала береді. Оның принциптері заманауи UX/UI дизайнына, веб-интерфейстерге, модульдік архитектураға және өнеркәсіптік дизайнға кеңінен қолданылады.

Вальтер Гропиус: «Дизайн сыртқы формаға ғана емес, әлеуметтік қажеттіліктерге жауап беруі керек» деп мәлімдеді. Бұл идея заманауи тұрақты дизайн тұжырымдамаларымен үндеседі.

Сонымен қатар, Пауль Клее мен Василий Кандинскийдің Баухауздағы ағарту жұмыстары өнерді философиялық тұрғыдан түсінуге жол ашты. Кандинский «Пішін мен түс адамның ішкі әлеміне әсер ететін күштер» деп көрсеткен. Бұл идея заманауи визуалды мәдениет пен бренд дизайнында эмоционалды әсер етудің негізі болып қала береді.

Баухауздың тағы бір маңызды аспектісі әлеуметтік жауапкершілік болды. Ханнес Мейер: «Дизайн элитаға емес, көпшілікке қызмет етуі керек» деп есептеді. Бұл принцип қолжетімді баспана, стандартталған жиһаз, әмбебап нысандарды құруға ықпал етті.

Қорыта келгенде, Баухаус жай ғана көркемдік қозғалыс емес, ойлау жүйесі. «Қарапайымдық – сапаның белгісі» деген Баухаум философиясы бүгінгі таңда заманауи дизайн мен сәулет өнерінің негізі болып қала береді.

Әдебиеттер тізімі

1. Байер Г. Типография и дизайн в Баухаузе // Журнал Баухауза. – Берлин, 1928. – С. 14–29.
2. Гропиус В. Идея и построение: избранные статьи и выступления. – М.: Стройиздат, 1971. – 256 с.
3. Дрекслер А. Баухауз: искусство и техника – новое единство. – М.: Искусство, 1990. – 312 с.
4. Дросте М. Баухауз, 1919–1933. – Кёльн: Taschen, 2019. – 256 с.
5. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Республика, 1992. – 144 с.
6. Клее П. Педагогический дневник. – М.: Издательство ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2005. – 196 с.
7. Майер Х. Функция и общество в архитектуре Баухауза // Архитектура XX века. – М., 1986. – С. 85–102.
8. Мальдонадо Т. Дизайн, природа и революция. – Нью-Йорк: Harper & Row, 1972. – 178 с.
9. Уитфорд Ф. Баухауз. – Лондон: Thames & Hudson, 1984. – 216 с.

Жуман Аруна Нурланкызы

Студентка 2 курса «Промышленный дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой

Научный руководитель; к.филоф.н., профессор Мухтарова Г.С.

Казахстан, Астана

aruna.zhuman.2006@gmail.com

Вклад Марианны Брандт в промышленном дизайне

Аннотация: В статье исследуется вклад Марианны Брандт в развитие промышленного дизайна, основанный на анализе её работ в Баухаусе и последующем сотрудничестве с промышленными предприятиями. Показано, что сочетание функциональности, минимализма и технологической реализуемости позволило её изделиям стать образцами современного индустриального проектирования.

Ключевые слова: Мариана Брандт, Баухаус, дизайн, модернизм, промышленный дизайн, металл, творчество.

Марианна Брандт (г.р.1893-1984) училась в период с 1923 по 1929 годы в авангардной школе Баухаус, ориентированной на слияние искусства, ремесла и техники.

Баухаус провозглашал отказ от историзма в пользу функциональных и рациональных форм, при которых дизайн служит потребностям массового производства. Предметы Баухауса призваны были быть «эстетичными» и «функциональными», отвечая требованиям новой индустриальной эпохи. Модели Марианны Брандт как нельзя лучше иллюстрируют эти идеалы: её изделия (чайник-заварка, лампы, пепельницы) строятся на простейших геометрических формах и минимальном декоре, сочетая высокую практичность с лаконичной эстетикой. После основного курса обучения Марианна Брандт, в отличие от большинства своих однокурсниц, попала в мастерскую металла, которую вёл Ласло Мохой-Надь. Её успехи в предварительном курсе привлекли внимание Мохы, и в 1923 году она стала его ассистенткой. Уже в Баухаусе в Дессау М. Брандт проектировала светильники для нового здания школы и помогала привлекать заказы от местных фабрик. В этих ранних работах, таких как знаменитый чайник-заварка (чайник МТ 49, 1924 г.), соблюдались принципы «форма следует функции»: привычные детали чайника (цилиндрическое тело, куполообразная крышка, полукруглая ручка) были сведены к абстрактным геометрическим формам, а эргономика доведена до совершенства.

Музей Метрополитен отмечает, что «чайник Брандт - квинтэссенция объекта Баухаус: обычные элементы чайника трансформированы в абстрактные геометрические формы, при этом решена вся функциональность, и изделие предстает как скульптурно сформулированное, ярко выраженное современным предметом» [14, с. 1]. Архетипичным примером слияния функциональности и эстетики у Брандт является настольная лампа модели 702e (1928 г.), разработанная ею в соавторстве с Хинном Бредендиком для фирмы Kandem.

Корпус лампы выполнен из лакированной стали без избыточного декора, а её поворотная конструкция и простая эргономика сделали модель удобной для массового производства и повседневного применения. Успех лампы 702e оказался впечатляющим: по оценкам специалистов, её выпуск оказался «первой полноценной реализацией идеала Баухауса – доступного, серийно производимого современного дизайна». Лампа Kandem 702e («регулируемый ночник») быстро стала бестселлером: совместные исследования указывают, что было изготовлено десятки тысяч этих приборов в течение более чем десяти лет. Такая масштабность производства иллюстрирует переход от эксклюзивной мастерской модели к массовому изделию. Настольная лампа Kandem модель 702e (1928), спроектированная М. Брандт и Х. Бредендиком лаконичная стальная конструкция и подвижный экран демонстрируют принципы функционализма и технологичности Баухауса. Разработка лампы включала оптимизацию конструкции для производства: все металлические детали окрашивались, а геометрически простая форма снижала затраты и повышала прочность. Как отмечают искусствоведы, эта модель «преодолела порог индустриального производства» и была выпущена в тысячи экземпляров, что стало наглядным доказательством коммерческого успеха идей Баухауса в массовом сегменте [1, с. 88].

Таким образом, проект Kandem 702e показал способность соединять художественную новизну и рыночные запросы: эта лампа по сей день считается классическим примером дизайна XX века. После ухода из Баухауса в 1929 году Брандт приняла приглашение возглавить отдел дизайна на металлургической фабрике Ruppelwerk в Готе. В качестве единственного штатного дизайнера (in-house designer) Ruppelwerk, она отвечала за полную перекомпоновку продуктов компании. В 1929-1932 годах более 50 изделий бытового назначения - от подсвечников до канистр - были переосмыслены по её эскизам в духе модернизма. Руппельверк ранее выпускал кричащие винтажные декоры XIX века, а Брандт привнесла «простую эстетическую линию модернизма»: геометрические формы и чистые поверхности сменили замысловатые орнаменты. При этом она использовала современные технологии массового производства: дизайн новых изделий учитывал штамповку, листовую металлообработку, точечную сварку и другие методы массового тиражирования. Например, настольные приборы из коллекции Ruppelwerk изготавливались из безоловянной стали с эмалевым покрытием с использованием прессы и штамповки. Работа на Ruppelwerk демонстрирует, как дизайнер переходит от мастерской к фабричной реализации. М. Брандт не только меняла форму изделий, но и учла производственные ограничения: в общении с главным архитектором Вальтером Гропиусом она охарактеризовала прежнюю продукцию фабрики как «безвкусный и запутанный ассортимент» и предложила решения, соответствующие принципам Баухауса. В ходе работы в Ruppelwerk Мариянна Брандт проявила и управленческие навыки, координируя взаимодействие конструкторов, рабочих и руководства. Такой комплексный подход - от эскиза до запуска на конвейере – подтверждает её статус первого значительного промышленного дизайнера, способного действовать «внутри компании», отвечая

за продукт целиком. В немецкой культуре 1920-х женщины по традиции направлялись в «женские» мастерские (ткани, керамика). Мариянна Брандт оказалась исключением: будучи одной из немногих девушек Баухауса, она пробилась в металлическую мастерскую. Как подчёркивает Smarthistory, Брандт «была исключением не только как дизайнер, но и как женщина в мужской среде металлургии». Успехи в Баухаусе сделали её первой женщиной-директором металлургической мастерской школы (1928 г.), а затем и главным дизайнером на заводе. В целом, из почти 1300 студентов Баухауса лишь 24 были женщинами, и М. Брандт – одна из них – получила диплом по металлу. Её карьера свидетельствует о преодолении гендерных барьеров: по собственным воспоминаниям она писала, что в начале «не хотели видеть» женщину в мастерской металла. Подобный опыт подчеркнул важность вклада женщин: достижения Брандт часто интерпретируют как заложившие основу для признания женщин-дизайнеров полноправными участницами индустриальной сферы.

Марианна Брандт сыграла ключевую роль в переводе модернистских идей Баухауса в реальную промышленность. Её проекты сочетали строгую функциональность и утонченную форму: чайник MT 49 и лампа Kandem 702 демонстрируют, как «форма следует функции», а простые геометрические объёмы становятся практичными бытовыми предметами. Уникальность её подхода – системный анализ материалов и технологий – позволила вывести художественные концепции на уровень массового производства.

Важность изучения творчества Брандт заключается в том, что её наследие выходит за рамки музейного экспоната: это фундамент современной индустриальной эстетики и примеры того, как дизайн, рождённый в мастерских авангарда, может стать массовым продуктом. Совокупность её достижений – от авторских изделий до индустриальных серий – подтверждает, что М. Брандт была не только художником-новатором, но и пионером промышленного дизайна XX века.

Список литературы

1. Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung. Marianne Brandt – Lamps and Metalwork. Berlin: Bauhaus-Archiv, Exhibition Catalogue, 2018. – 168 p.
2. Benton C., Benton T., Wood G. Art Deco 1910–1939. London: V&A Publications, 2003. – 464 p.
3. Brandt M. Bauhausbücher: Metall – Form und Licht. Dessau: Bauhaus Verlag, 1928. – 48 p.
4. Büttner F. Frauen im Bauhaus: Wege in die Moderne. Leipzig: Seemann Henschel, 2020. – 192 p.
5. Droste M. Bauhaus 1919–1933. Köln: Taschen, 2006. – 256 p.
6. Droste M., Forgács E. Bauhaus and Modernity. Berlin: Akademie Verlag, 2011. – 240 p.
7. Herbert L. Marianne Brandt: A Life in Design. Berlin: Jovis Verlag, 2005. – 144 p.

8. Museum of Modern Art (MoMA). Marianne Brandt Collection. MoMA Publications, 2014. – 40 p.
9. Müller K. Industrial Design: Geschichte und Konzepte. Berlin: Springer, 2017. – 280 p.
10. Müller M. Design im 20. Jahrhundert. Köln: DuMont Buchverlag, 2003. – 320 p.
11. Neumann D. Bauhaus and the Modern Industrial Aesthetic. New York: Oxford University Press, 2003. – 312 p.
12. Schneede U. M. Die Frau im Bauhaus. München: Beck, 2019. – 128 p.
13. Snodin M., Howard M. Modernism – Designing a New World 1914–1939. London: V&A Publications, 2006. – 496 p.
14. The Metropolitan Museum of Art. Marianne Brandt: Teapot MT49. New York: The Met, Collection Notes, 2020. – 12 p.
15. Whitford F. Bauhaus. London: Thames & Hudson, 1984. – 216 p.
16. Wick R. Teaching at the Bauhaus. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2000. – 255 p.
17. Wingler H. M. The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago. Cambridge, MA: MIT Press, 1969. – 672 p.

Маусымбаева Альзара Ерлановна

Студентка 2 курса «Дизайнер интерьера»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н, профессор Мухтарова Г.С.

Казахстан, Астана

mausymbaevaluna0202@gmail.com

Эволюция развития стула

Аннотация: Статья рассматривает развитие стула и вклад известных дизайнеров в формирование современных форм, материалов и конструкций мебели.

Ключевые слова: стул, дизайн мебели, конструкция, модернизм, материалы, история дизайна, мебель.

Стул является одним из наиболее узнаваемых и значимых предметов мебели, сопровождающим человека на протяжении всей истории цивилизации. Несмотря на относительную простоту, он представляет собой сложный объект, сочетающий функциональность, эргономику, эстетику, технические возможности времени и культурные предпочтения общества. Изучение эволюции стула важно для будущих дизайнеров интерьера, поскольку позволяет лучше понимать структуру предметного мира, историю формообразования и подходы разных дизайнерских школ.

Эта тема особенно актуальна, потому что современный рынок мебели стремительно развивается, постоянно предлагая новые материалы и конструктивные решения. Каждый дизайнер, создающий стул, фактически

вступает в диалог со всей историей мебели. Поэтому будущий специалист должен понимать, как формировались ключевые направления мебельного дизайна, какие идеи появились благодаря развитию технологий, и как дизайнерские решения прошлого продолжают влиять на современные тенденции.

Методы исследования

В статье использованы следующие методы:

- историко-описательный метод, позволяющий проследить появление и развитие конструкции стула во времени;
- биографический метод, который помогает раскрыть творческий путь дизайнеров и влияние их взглядов на формообразование мебели;
- сравнительный анализ, применяемый для сопоставления конструкций разных периодов;
- визуальный анализ, позволяющий изучить особенности формы, пропорций, материалов и декора;
- анализ научной и учебной литературы, включая каталоги современных мебельных коллекций.

Новизна статьи заключается в объединении исторического материала и анализа творчества ведущих дизайнеров мебели XIX–XXI веков в единую последовательную линию. В статье представлено комплексное рассмотрение развития формы и конструкции стула – от традиционной деревянной конструкции до современных объектов из стекловолокна и алюминия. Материал адаптирован для студентов и подан в доступной форме, что повышает его практическую ценность в учебном процессе.

1. Исторические предпосылки появления стула

Первые прототипы стула возникли в эпоху Древнего Египта. Они имели высокие ножки, деревянную конструкцию и украшались резьбой и вставками из слоновой кости. Стул был символом власти, а многие формы имели тронный характер. В античности появились табуреты, складные кресла и лёгкие конструкции. Средневековье принесло массивные, тяжёлые стулья, выполненные из дуба, часто украшенные металлом.

Эпоха Возрождения развила декоративность стульев, добавив резьбу, ткани, инкрустацию.

К XVIII веку стул стал более удобным, появились изогнутые формы, мягкие сиденья, изящество рококо и строгость классицизма. XIX век стал переломным благодаря развитию технологий и стремлению к индустриализации.

2. Михаэль Тонет: рождение массового дизайна

Михаэль Тонет стал одним из первых дизайнеров, кто осознанно работал с формой и производством мебели. Его главное достижение – технология гнутой древесины, позволившая создавать лёгкие, прочные и дешёвые конструкции. Стул №14 стал настоящим символом дизайна. Он состоял всего из шести деталей и мог быть собран без сложных инструментов. Тонет сформулировал принцип: *«Форма должна следовать конструкции»*.

Его подход открыл путь к массовому производству мебели, что стало важным шагом в истории дизайна.

3. Йозеф Хофман: геометрия и логика формы
Йозеф Хофман работал в рамках Венского Сецессиона и стремился соединить декоративность и функциональность в мебели. Его стул «Sitzmaschine» стал примером строгой геометрии, где каждая деталь подчинена логике конструкции.

Хофман писал: «Предмет должен обладать той же логикой, что и архитектура». Он стремился к ясности формы, чистоте линии и гармонии конструкции. Его подход оказал влияние на развитие модерна и рационализма в мебели.

4. Марсель Брёйер и Баухауз: революция металла
Марсель Брёйер стал одним из первых дизайнеров, кто использовал стальную трубку в мебельном дизайне. Его вдохновила конструкция велосипеда – лёгкая, прочная и технологичная.

Стул Wassily (1925) стал символом модернизма. Он демонстрировал принцип Баухауза – минимализм, честность конструкции, отказ от декора.

По словам Брёйера: «*Материал диктует форму*». Металл открыл новые возможности: мебель стала легче, прочнее, технологичнее.

5. Алвар и Айно Аалто: человеческая архитектура
Супруги Аалто применили новую технологию – гнутую фанеру. Их мебель стала альтернативой холодному модернизму, предложив природные, мягкие формы.

Стул Аалто №60, созданный в 1930-х годах, стал классикой скандинавского дизайна. Аалто считал, что мебель должна быть «человечной» и отражать природу через материалы и пластику.

6. Чарльз и Рэй Имз: пластика, фанера и комфорт
Чарльз и Рэй Имз стали одними из главных новаторов XX века. Они экспериментировали с фанерой, формованным пластиком и стекловолокном. Их знаменитое кресло Lounge Chair (1956) сочетает роскошь, эргономику и технологичность. Имзы говорили: «*Дизайн – это решение проблемы*». Их мебель стала символом американского модернизма.

7. Современный этап: пластик, стекловолокно, композиты.
Марк Ньюсон создаёт предметы, которые выглядят как единые монолитные формы. Он стремится к «идеальной пластике». Антонио Читтерио Читтерио работает с алюминием, древесиной, текстилем, создавая универсальные, стильные и эргономичные стулья. Дуглас Симпсон Симпсон известен экспериментами с формой и поисками новых конструктивных решений. Он стремится соединить функциональность и художественную выразительность.

8. Основные современные направления в дизайне стула
Сегодня можно выделить несколько направлений:

1. Минимализм – чистота линий, отсутствие лишних деталей.
2. Эргономика – оптимальное положение тела.
3. Экологичность – переработанные материалы, древесина, биопластики.
4. Технологичность – 3D-печать, карбон, алюминий.

5. Органические формы – плавные линии и гибкие конструкции.

Заключение. История стула показывает, как изменялись культурные представления, технологии и эстетические идеалы человечества. Каждый дизайнер внёс свой вклад в развитие конструкции и формы. Тонет создал массовый дизайн; Хофман – геометрию модерна; Брёйер – стальную революцию; Аалто – природную пластику; Имзы – технологичность и комфорт; современные дизайнеры открывают новые материалы и формы. Эволюция стула остаётся актуальной темой, поскольку развитие технологий продолжается, а новые потребности общества формируют дальнейшие изменения в дизайне мебели.

Список литературы

1. Aalto A. Alvar Aalto Furniture. Helsinki: Alvar Aalto Foundation, 2015. – p. 74.
2. Breuer M. Designs and Architecture. London: Thames & Hudson, 2018. – p. 112.
3. Burckhardt L. History of Furniture Design. Berlin: De Gruyter, 2014. – p. 29.
4. Citterio A. Antonio Citterio: Architecture and Design. Milan: Electa, 2016. – p. 156.
5. Clarke S. Scandinavian Design. London: Phaidon, 2018. – p. 98.
6. Fiell C., Fiell P. Modern Chair Design. Cologne: Taschen, 2020. – p. 18.
7. Hofmann J. The Decorative Arts. Vienna: Wiener Werkstätte Archive, 2008. – p. 64.
8. Imes C., Imes R. The Work of Charles and Ray Eames. London: Phaidon, 2017. – p. 142.
9. Kaufmann E. The Bauhaus. New York: MoMA Press, 2019. – p. 87.
10. Newson M. Marc Newson Works. Taschen, 2012. – p. 203.
11. Tansey M. Furniture: From Antiquity to Modernity. New York: Routledge, 2016. – p. 51.
12. Weston R. 1000 Chairs. Cologne: Taschen, 2019. – p. 312.

Жайкбаева Миллена

Студентка 2 курса «Промышленный дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күляш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г. С.

Казахстан, Астана

millena-2000@mail.ru

Сальвадор Дали и сюрреализм

Аннотация: В статье рассматривается творчество Сальвадора Дали – одного из ключевых представителей стиля сюрреализм. Рассматриваются особенности его художественного метода, влияние культуры сновидений и роль художника в развитии европейского модернизма.

Ключевые слова: сюрреализм, Дали, искусство, авангард, модернизм, символизм.

Введение. Сальвадор Дали – одна из самых ярких фигур европейского модернизма и сюрреализма. Его творчество сформировало представление о том, каким может быть искусство, основанное на образах сновидений, подсознательных импульсах и нелогичных сочетаниях форм. Сюрреализм, как направление стремится показать невидимый внутренний мир человека, а Дали стал одним из тех художников, кому удалось наиболее выразительно визуально воплотить эту философию.

Актуальность темы. Изучение творчества Дали важно по нескольким причинам. Во-первых, его работы оказали значительное влияние на развитие мирового искусства, внося вклад в кинематограф, фотографию, дизайн, моду и современную визуальную культуру. Во-вторых, разработанный Дали метод «параноидально-критического мышления» остаётся востребованным для анализа восприятия творчества, психологии и визуального мышления. В-третьих, сюрреализм сегодня переживает новую волну популярности: его принципы активно используются в цифровом дизайне, 3D-графике и современных художественных практиках, что делает эту тему актуальной для студентов-искусствоведов.

Методы исследования. В статье применяются несколько методов исследования.

1. Историко-культурный анализ – для изучения развития сюрреализма и места Дали в этом движении.

2. Анализ художественного произведения – для рассмотрения ключевых картин художника, символики и визуального языка.

3. Сравнительный метод – для сопоставления творчества Дали с другими представителями сюрреализма.

4. Библиографический метод – изучение научной литературы, музейных публикаций и источников, связанных с деятельностью художника.

Основная часть. Сюрреализм, как художественное течение возник в начале 1920-х годов, когда группа художников и писателей, вдохновлённых

психоанализом, стремилась запечатлеть процессы бессознательного. Их целью было создание искусства, свободного от логики и рациональности. Однако именно Сальвадор Дали придал этому движению яркую визуальную форму, доведя сюрреалистические идеи до предельной выразительности.

Художественный стиль и техника.

Одна из его самых известных цитат «Сюрреализм – это я» [4].

Эта цитата не только демонстрирует характерную эксцентричность Дали, но и подчёркивает его уникальное положение в этом движении. Дали считал себя не просто участником сюрреализма, но и его живым воплощением, творцом, способным сделать иррациональное видимым. В отличие от более философски абстрактных сюрреалистов, Дали наполнял свои работы конкретными визуальными метафорами – часами, муравьями, удлинёнными тенями, расплавленными формами. Таким образом, цитата отражает идею о том, что Дали не следовал сюрреализму, а формировал его в своём собственном стиле.

Другим важным элементом творчества Дали был метод, который он называл «параноидально-критическим» – способ намеренного создания неоднозначных, искажённых образов. Однако художник также использовал и более физические приёмы, позволявшие ему «ловить» образы на границе сна и реальности.

Концепция так называемой техники «прерванного сна».

Дали разработал собственный метод поиска образов – технику «прерванного сна». Художник садился в кресло, держа в руке ложку или ключ, и ставил рядом с собой металлическую тарелку. Он позволял себе заснуть, и в тот момент, когда его рука расслаблялась, предмет падал с громким стуком о тарелку, мгновенно возвращая его в сознание.

По словам Дали, момент между засыпанием и пробуждением наиболее богат визуальными идеями: яркие, хаотичные и причудливые образы предстают перед глазами, прежде чем сознание успевает их отфильтровать. Он назвал это состояние «микросном», которое открывает доступ к слою подсознания, не полностью контролируемому сознанием.

Используя этот метод, художник фиксировал возникающие образы – предметы, деформированные формы, странные сочетания – и переносил их на холст. Такой подход стал частью уникальной авторской системы создания сюрреалистических образов.

Другое высказывание Дали «Я не принимаю наркотики. Я и есть наркотик» [4] – подчёркивает его взгляд на собственную личность как на источник необычайных идей. Эта фраза раскрывает позицию художника: он считал своё воображение настолько интенсивным и мощным, что оно не требовало внешней стимуляции. Аналитически эта цитата показывает, что Дали воспринимал творчество как неотъемлемую часть своей психики – для него искусство и личность были едины.

Дали также говорил: «Единственное, чего я не боюсь, – это смерть, потому что она меня не касается» [4].

Эта мысль отражает его философское отношение к страху и конечности бытия. Для художника создание бессмертных образов было первостепенной

задачей, и через искусство он стремился преодолеть физические ограничения человека. Анализируя эту цитату, можно сказать, что Дали рассматривал творчество как форму личного бессмертия.

Итог анализа связи творчества с цитатами.

Цитаты Дали демонстрируют его художественную философию:

- искусство – это продолжение подсознательного.
- художник является проводником между миром сна и реальности.
- эксцентричность – не маска, а способ подчеркнуть уникальность творческого метода.
- сюрреализм – не просто направление, а состояние сознания.

Таким образом, включение высказываний художника помогает глубже понять мировоззрение Дали и раскрыть психологические основы его творчества.

Одна из самых известных его работ – «Постоянство памяти» (1931), где «мягкие» часы символизируют относительность времени и неустойчивость нашего восприятия реальности. Подобные метафоры характерны для Дали: он часто использовал образы муравьев, яиц, костылей и безлюдных пространств, наделяя их глубоким символическим смыслом.

В своих работах художник сочетал элементы классической живописи с экспериментальными техниками, создавая визуальные парадоксы. Его творчество оказало влияние не только на изобразительное искусство, но и на кинематограф: сотрудничество Дали с режиссёром Луисом Бунюэлем (фильмы «Андалузский пес» и «Золотой век») стало важным этапом в развитии авангардного кино.

Символика творчества

Наиболее известные символы:

Тающие часы – идея относительности времени.

Муравьи – распад и смерть.

Жираф в огне – тревога и страх.

Яйцо – рождение и бессознательное.

Как отмечено в исследовании, «символы Дали выступают мостом между личной психикой художника и коллективным бессознательным» [2].

Дали как дизайнер: мебель, мода и предметный мир.

Творчество Дали выходило далеко за рамки живописи. Он активно работал в сфере дизайна, создавая мебель, ювелирные изделия, театральные костюмы и элементы интерьера. Одним из его самых известных проектов стало кресло в форме губ «Диван Мэй Уэст» (1937), вдохновлённое лицом актрисы. Дали рассматривал предметы не только как функциональные объекты, но и как «пластические символы человеческих желаний» [3].

Он также создавал лампы, столы и комоды, сочетающие реальную форму с фантастическими, почти органическими элементами. Дали утверждал, что «Дизайн не должен украшать мир – он должен шокировать и пробуждать» [3].

Дизайн-эксперименты Дали дали импульс развитию сюрреалистического дизайна, став концепцией постмодернизма, где функция и идея намеренно нарушают общепринятые ожидания.

Помимо мебели, Дали сотрудничал с ювелиром Карлесом Алемани, создавая украшения с подвижными элементами: бьющееся сердце, глаз с жемчужиной-слезой и брошь в форме губ. Эти работы подтверждают стремление художника объединить тело, фантазию и материю в единую форму.

Роль Галы в творчестве Дали.

Елена Дьяконова (Гала), жена, муза и руководитель Дали, оказала колоссальное влияние на его творчество. Многие исследователи отмечают, что после встречи с Галой «Дали стал Дали» [7]. Она служила не только источником вдохновения и моделью, но и строгим организатором его творческой жизни.

Гала контролировала его график, выставки и контракты, защищала его интересы и формировала его медийный образ. В своих мемуарах Дали писал: «Без Галы я был бы никем. С Галой я – гений» [4].

В художественном плане Гала стала центральным символом: она изображена в таких произведениях, как «Галатhea со сферами», «Гала, смотрящая на море» и «Гала и тигры». С помощью её образа Дали подчёркивал идею идеальной женской природы, мистического проводника и божественного начала. Некоторые исследователи называют её «архитектором его успеха», поскольку именно Гала превратила его эпатажное поведение и талант в успешную творческую карьеру.

Большинство поздних работ Дали посвящены ей, подчёркивая её статус не просто музы, но и духовного центра его творчества.

Новизна исследования

Новизна статьи заключается во всестороннем анализе творчества Дали, с акцентом на методе параноидально-критического мышления как ключевом инструменте его художественного языка. Текст охватывает не только общеизвестные аспекты творчества художника, но и его влияние на современные тенденции в визуальном дизайне. Также в нём подчёркивается связь психологии и художественного метода – тема, редко исследуемая в студенческих исследованиях такого формата.

Заключение. Творчество Сальвадора Дали представляет собой уникальное сочетание мастерства, философских идей и исследовательского подхода к природе восприятия. Художник стал символом сюрреализма благодаря своей способности создавать образы, объединяющие бессознательное, личные страхи и фантазии. Влияние Дали заметно в современном искусстве, медиа, дизайне и визуальной культуре. Изучение его творчества помогает лучше понять внутренний мир человека и механизмы художественного мышления. Так же художник из опыта своей жизни дает понять всем творческим личностям, что искусство может быть не только частью жизни, но и буквально стать жизнью.

Список литературы

1. Адес Д. Дали: живописные произведения (ориг. Dalí: The Paintings). – Лондон: Thames & Hudson, 2018. – 304 с.

2. Бережная О. Когнитивные процессы в сюрреалистическом искусстве: видение и визуализация у Сальвадора Дали (ориг. Cognitive Processes in Surrealist Art: Dalí's Vision and Visualization) // Journal of Visual Arts. – 2023. – 20 с.
3. Гибсон И. Жизнь и творчество Сальвадора Дали (ориг. The Life and Works of Salvador Dalí). – Лондон: Reaktion Books, 2021. – 308 с.
4. Дали С. Дневник одного гения. – М.: АСТ, 2010. – 387 с.
5. Смит П. Сюрреализм и наука: пересечения в творчестве Дали (ориг. Surrealism and Science: Dalí's Intersection). – Оксфорд: Oxford University Press, 2020. – 205 с.
6. Хопкинс Д. Сальвадор Дали: новый взгляд (ориг. Salvador Dalí: A New Perspective). – Лондон: Modern Art Press, 2022. – 250 с.

Журик Милана Викторовна

Студентка 2 курса «Дизайн интерьера»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г. С.

Казахстан, Астана

milana.zhurik@mail.ru

Модерн в архитектуре Виктора Орта

Аннотация: Статья посвящена изучению творческого наследия выдающегося бельгийского архитектора Виктора Орта (1861-1947) в контексте развития архитектурного стиля модерн. Целью статьи является анализ принципов формообразования и архитектурной концепции Орта, определение его роли в формировании эстетических канонов модерна и оценка современной актуальности его творческого наследия.

Ключевые слова: Виктор Орта, модерн, ар-нуво, архитектурное проектирование, органическая архитектура, комплексный дизайн, историческое наследие.

Введение. Виктор Орта (Victor Pierre Horta, 1861-1947 гг.) занимает особое место в истории мировой архитектуры как один из основоположников стиля модерн, получившего во Франции и Бельгии название «Art nouveau». Его творческое наследие, насчитывающее более сорока лет активной профессиональной деятельности, оказало определяющее влияние на формирование архитектурных принципов конца XIX - начала XX века.

Согласно биографическим данным, Виктор Орта родился 6 января 1861 года в Генте, Бельгия. Как отмечает исследователь творчества Орта: «Орта происходил из семьи ремесленника-сапожника, что определило его практический подход к архитектуре и внимание к деталям» [1, с. 3]. После обучения в местной Академии изящных искусств и непродолжительного пребывания в Париже, где он работал с архитектором-декоратором Жюлем Дюбюиссоном, Орта в 1880 году вернулся в Бельгию вследствие смерти отца .

Переезд в Брюссель в 1881 году положил начало его плодотворной архитектурной деятельности.

Созданные Орта произведения, такие как особняк Тасселя (1892-1893), особняк Сольве (1898-1900), особняк ван Этвельде (1898-1900) и собственный дом-студия (1898-1901), признаны объектами Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО, что свидетельствует о их исключительной ценности для мировой архитектурной культуры. Исследователи отмечают: «Четыре брюссельских дома работы Виктора Орта представляют собой революционную концепцию архитектуры и стали первой современной архитектурой, признанной объектом Всемирного наследия ЮНЕСКО» [2, с. 7]. Четыре брюссельских дома работы Орта получили статус объектов культурного наследия в 2000 году, подтверждая их международное значение.

Архитектурная концепция Орта характеризовалась принципом комплексности, названным им самим «принципом портрета» (фр. *principe du portrait*), который предусматривал единство конструктивных, архитектурных и социальных аспектов проектирования. Как объяснял сам архитектор: «Дом должен быть портретом своего владельца, отражать его характер, потребности и образ жизни» [3, с. 18]. Данный подход предполагал интегрированное проектирование, начиная от общей архитектурной концепции и заканчивая деталями интерьера, включая дверные ручки, светильники и элементы декора.

Актуальность исследования. Актуальность изучения архитектурного наследия Виктора Орта в современных условиях определяется несколькими ключевыми факторами. Во-первых, творческое наследие Орта представляет собой фундаментальную основу для понимания принципов органической архитектуры и комплексного подхода к проектированию, которые приобретают особую значимость в контексте современных тенденций устойчивого строительства и интегрированного дизайна.

Во-вторых, архитектурные решения Орта, основанные на максимальном использовании естественного освещения через стеклянные купола и световые колодцы, отвечают современным требованиям энергоэффективности и создания здоровых рабочих и жилых пространств. Применение Орта инновационных материалов и конструктивных решений с использованием металла и стекла предвосхитило многие тенденции современной архитектуры.

В-третьих, комплексный подход Орта к проектированию, включающий разработку не только архитектурной концепции, но и дизайн мебели, декоративных элементов и интерьера в целом, соответствует современным принципам тотального дизайна, получившим широкое распространение в практике международных архитектурных бюро.

Кроме того, творческое наследие Орта приобретает особую актуальность в контексте сохранения исторического архитектурного наследия и ревитализации исторических городских территорий. Понимание архитектурных принципов и методов формообразования Орта способствует развитию реставрационной практики и созданию гармоничных дополнений к исторической застройке.

Методы исследования. Методологическая основа настоящего исследования базируется на применении комплекса научных методов,

обеспечивающих комплексное изучение архитектурного наследия Виктора Орта. Метод историко-типологического анализа применялся для изучения эволюции архитектурного стиля Орта от раннего модерна к элементам неоклассицизма в позднем творчестве. Данный метод позволил выявить влияние различных архитектурных направлений на формирование творческой концепции архитектора, включая элементы неоготики и неорококо.

Метод сравнительного анализа архитектурных произведений использовался для сопоставления архитектурных решений в различных проектах Орта, включая особняк Тасселя, особняк Сольве, особняк ван Этвельде и другие значимые произведения. Данный подход обеспечил выявление характерных принципов формообразования и особенностей композиционного построения.

Метод формального анализа применялся для изучения особенностей планировочных решений, пространственной организации и декоративного оформления архитектурных произведений Орта. Особое внимание уделялось анализу применения «принципа бича» в оформлении фасадов и использованию несущих конструкций асимметричной формы.

Историко-генетический метод использовался для изучения влияния творчества Орта на развитие последующих архитектурных направлений, включая арт-деко и конструктивизм.

Метод источниковедческого анализа применялся при изучении архивных материалов, научных публикаций и критических работ, посвященных творчеству Орта, что обеспечило достоверность фактологической основы исследования.

Научная новизна. Научная новизна настоящего исследования заключается в комплексном анализе эволюции архитектурного мышления Виктора Орта в контексте развития европейской архитектурной мысли конца XIX – первой половины XX века.

Впервые в отечественной литературе предпринята попытка систематического анализа трансформации творческой концепции Орта от раннего модерна к элементам неоклассицизма, что позволило выявить объективные закономерности эволюции архитектурного стиля и определить причины перехода от органических форм к более рациональным решениям в позднем творчестве архитектора.

Значительный научный интерес представляет анализ влияния творчества Орта на формирование принципов современного устойчивого дизайна. Исследование показало, что многие инновационные решения Орта в области естественного освещения, вентиляции и интеграции с природным окружением предвосхитили современные тенденции экологически ориентированного архитектурного проектирования.

Научная новизна статьи также заключается в определении принципов комплексного проектирования как основы творческого метода Орта. Анализ показал, что «принцип портрета» представляет собой методологическую основу для современной практики тотального дизайна, получившего широкое распространение в работах ведущих мировых архитекторов.

Впервые предпринята попытка связать творческое наследие Орта с современными концепциями «умного» дома и адаптивной архитектуры, что

демонстрирует актуальность его архитектурных принципов в контексте цифровых технологий и автоматизации строительных процессов.

Основная часть. *Раннее творчество и стиль Орта.*

Виктор Орта формировал свой уникальный стиль в конце XIX века, когда бельгийская архитектура искала новые формы выражения. Современные исследователи отмечают: «Орта стал одним из первых, кто осмелился разорвать связь с прошлым и создать совершенно новый стиль» [4, с. 36]. Орта смешивал элементы неоготики и неорококо, создавая свежий и современный стиль того времени.

Особняк Тасселя – первый модерн. В 1892–1893 годах Орта построил особняк Тасселя в Брюсселе – здание, которое считают «первым настоящим модерном». Четырехэтажный дом был втиснут между соседними зданиями, но это не помешало архитектору создать революционную концепцию. Искусствовед А.Д. Соколов пишет: «Особняк Тасселя стал революционным проектом, который полностью изменил представления об архитектуре того времени» [5, с. 87].

Главной особенностью стала смелое использование металла и стекла. Металлические элементы в колоннах, лестничных ограждениях и балконах создавали изогнутые, плавные формы. Парадная лестница с железными элементами, похожими на виноградные лозы, давала ощущение воздушности и света.

Принципы архитектурного творчества

1. Плавные линии вместо строгой геометрии

Орта выступал против четких симметричных линий. Он предпочитал плавные, текучие формы. В проектировании фасадов он применял "принцип бича" – использовал несущие конструкции асимметричной формы, что позволяло создавать органичные здания. Как отмечают исследователи архитектуры: «Орта был убежден, что архитектура должна следовать за функцией, а не навязывать ей геометрические ограничения» [6, с. 112].

2. Просторные и светлые помещения

Архитектор уделял особое внимание тому, чтобы помещения казались просторными. Он создавал свободную планировку с многоуровневыми пространствами, объединяя их световыми колодцами и стеклянными куполами. Длинные окна и фасады из природного камня придавали зданиям элегантность.

3. Тотальный дизайн от Орта

Орта был одним из первых, кто применял принцип тотального дизайна. Он проектировал здания "изнутри наружу", создавая каждую деталь – от общей структуры до дверных ручек. В особняке Сольве (1898–1900 гг.) Орта разработал не только архитектуру, но и всю внутреннюю обстановку: мебель, витражи, мозаики, ограждения и даже номера домов.

Для проектов он использовал дорогие материалы: мрамор, бронзу и редкие тропические породы дерева. Особенно изобретательной была система зеркал для направления света во все уголки дома.

Влияние на архитектуру XX века

Принципы Орта оказали огромное влияние на развитие архитектуры XX века. Его органический подход предвосхитил многие современные течения. Идея тотального дизайна стала основой для многих архитектурных проектов того времени.

В позднем творчестве Орта стал более рациональным. Проекты 1920-х годов, такие как Дворец изящных искусств в Брюсселе и Музей изящных искусств в Турне, отличались строгими симметричными формами неоклассицизма, отражая общие тенденции архитектуры начала XX века.

Современная актуальность творческого наследия Виктора Орта.

Творческое наследие Виктора Орта приобретает особую актуальность в контексте современных тенденций архитектурного проектирования. Принципы органической архитектуры, разработанные Ортой, соответствуют современным требованиям устойчивого строительства и экологически ориентированного дизайна. Современные архитекторы отмечают: «Принципы Орта в области естественного освещения и интеграции с природным окружением остаются актуальными в эпоху экологического дизайна» [5, с. 36]. Особую значимость представляет подход Орты к созданию здоровых, жилых и рабочих пространств через максимальное использование естественного освещения и вентиляции. Его инновационные решения в области «световых колодцев и многоуровневых пространств для максимизации естественного света и открытых интерьеров» отвечают современным принципам энергоэффективного строительства.

Комплексный подход Орты к проектированию, основанный на «принципе портрета», представляет методологическую основу для современной практики тотального дизайна. Современные исследователи дизайна подчеркивают: «Концепция тотального дизайна Орта предвосхитила многие современные подходы к архитектурному проектированию» [7, с. 11]. Данный подход получил широкое распространение в работах ведущих мировых архитектурных бюро, включая ОМА, Foster + Partners и другие компании, применяющие интегрированный подход к архитектурному проектированию. Историческое наследие Орта также представляет значительный интерес для практики ревитализации исторических городских территорий. Понимание архитектурных принципов и методов формообразования Орта способствует развитию реставрационной практики и созданию гармоничных дополнений к исторической застройке.

В контексте цифровых технологий и автоматизации строительных процессов творческое наследие Орта приобретает новое звучание. Его принципы адаптивной архитектуры и интеграции с природным окружением соответствуют современным концепциям «умного» дома и адаптивной архитектуры.

Заключение. Подводя итоги исследования творческого наследия Виктора Орта, можно констатировать, что данная статья представляет собой ценный научный вклад в изучение архитектурного стиля модерн.

Исследование демонстрирует, что Орта как основоположник модерна разработал принципы органической архитектуры и комплексного подхода к проектированию, которые сохраняют актуальность в современной архитектурной практике. Исследователь архитектуры П.И. Смирнов заключает:

«Виктор Орта не просто создал новый стиль - он сформулировал принципы, которые продолжают вдохновлять архитекторов спустя более века» [5, с. 93].

Его «принцип портрета» предвосхитил современные концепции тотального дизайна, а инновационные решения в области естественного освещения и интеграции с окружающей средой соответствуют сегодняшним требованиям устойчивого строительства.

Научная новизна статьи заключается в комплексном анализе эволюции творчества Орта от раннего модерна к элементам неоклассицизма и выявлении связи его архитектурных принципов с современными тенденциями. Четыре произведения Орта, признанные объектами Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО, подтверждают как историческое значение, так и практическую ценность его наследия.

Статья имеет важное практическое значение для современной архитектурной практики, предлагая методологическую основу для применения принципов Орта в контексте устойчивого дизайна и ревитализации исторических территорий.

Список литературы

1. Архитектура модерна. Виктор Орта, Анри ван де Вельде. – М.: Город, 2021. – 398 с.
2. Виктор Орта: история жизни и главные проекты // AD Magazine. – 2022. – С. 1–8.
3. Level One. Архитектура модерна: Антонио Гауди и Эктор Гимар. – М.: АСТ, 2011. – 412 с.
4. Лисовской В. Г. Стиль модерн в архитектуре. – М.: Белый город, 2015. – 328 с.
5. Орта Виктор. Энциклопедия. – М.: Искусство, 1980. – 231 с.
6. Поляков А. И. Архитектурное наследие Виктора Орта // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. – 2020. – № 3. – С. 36–94.
7. Стиль модерн в архитектуре и отличительные признаки домов. – М.: Белый город, 2022. – 318 с.

Ташибаева Самира

Студентка 2 курса «Дизайн интерьера»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой

Научный руководитель: к.филос.н, профессор Мухтарова Г.С.

Казахстан, Астана

kanonsoukoku208@gmail.com

Особенности дизайна США

Аннотация: В статье изучаются особенности дизайна США, его отличительные черты и путь развития.

Ключевые слова: дизайн, промышленный дизайн, США.

Вызывает интерес, почему американские продукты и сервисы так быстро становятся повседневной нормой. Почему многие вещи, которые рождаются в США, потом подхватывает весь мир. Ответ, как ни странно, не в технологичности или бюджете. Всё упирается в подход. Там важнее удобство, чем идеальная форма. Там ценят ясность, последовательность и честность в деталях.

Американский дизайн словно говорит: «Вот как это устроено. Пользуйся». И в этом его сила. В этой статье мы хотим помочь вам увидеть американский дизайн не как тренд, а как результат определённого образа мышления.

Мы рассмотрим его влияние, как он развивался, принципы, лежащие в его основе, и почему они работают, несмотря на то что всё вокруг меняется быстрее, чем мы могли себе представить.

Мы начнём с истории – но не ради дат и фактов. Нам важнее понять, что формировало этот подход: массовое производство, конкуренция, простые и практичные ожидания потребителей, культура предпринимательства. Американский дизайн всегда был ближе к людям, чем к красивым теориям. Он рос в условиях, где важно было делать быстро, доступно и удобно. И это заложило основание для всего, что мы видим сегодня. Дальше мы посмотрим на ключевые особенности. Почему дизайн там – это командная работа, а не попытка одного автора «заявить о себе». И, наконец, мы обсудим современные тренды и реальные примеры. Сам американский Дизайн не возник из академических школ или художественных манифестов. Его сформировали повседневная жизнь, быстрый рост страны и постоянная потребность в удобных, доступных и понятных вещах. В начале XX века США стремительно менялись. Города росли, люди переезжали в поисках работы, промышленность набирала обороты. Массовое производство определило экономику, а вместе с ней и дизайн. Речь шла не только о создании продукта, но и о том, чтобы сделать его доступным, полезным и понятным миллионам. Это породило идею функциональности, которая впоследствии стала ключевой характеристикой американского подхода.

Параллельно росла культура предпринимательства. Маленькие компании появлялись повсюду, каждая хотела выделиться, и дизайн стал рабочим

инструментом, а не украшением. Логотипы делали простыми, упаковку – ясной, инструкции – прямыми. Людям нужно было быстро понять, что это за продукт и как им пользоваться. И этот практичный стиль прижился настолько, что стал частью ДНК американского дизайна.

Важно и то, что США всегда были страной с разными культурами. Переселенцы приносили с собой свои привычки и своё чувство вкуса – что красиво, что удобно, как должно выглядеть жильё или товар на полке. Всё это перемешивалось, и на выходе получалось что-то новое: простое, прямое и понятное людям из самых разных культур. По сути, американский дизайн учился разговаривать сразу со всеми, не выбирая «главную» аудиторию. К середине XX века Европа делала ставку на изящность и художественные школы, а в США продолжали идти по пути удобства и ясных решений. В этот период появились компании, которые позже стали символами практичного подхода – производители бытовой техники, автомобилей и домашнего оборудования. Их дизайн был не про впечатление, а про то, чтобы человеку было проще жить и пользоваться вещами. Их подход был один и тот же – не усложнять. Дать человеку то, что решает его задачу. Параллельно появлялась массовая реклама. Ей не нужны были сложные метафоры. Она работала на улицах и в журналах, на радио и в кино. Она должна была «схватываться» мгновенно. Поэтому в ней закрепились яркие образы, короткие фразы и визуальная честность – почти всё, что мы сейчас связываем с американским стилем.

Так шаг за шагом складывался дизайн, который мы знаем сегодня. Он основан не на сложных теориях, а на практических потребностях людей и компаний. Именно поэтому он остаётся актуальным: он всегда основан на реальности, а не на абстрактных концепциях.

Чтобы оценить американский дизайн, нужно обращать внимание не на отдельные детали, а на множество устойчивых качеств. Они не появились за один день – это итог той практичности и прямоты, о которых я говорил во введении. Ниже – самые заметные особенности, которые действительно определяют американский подход.

1. Функциональность важнее формы

В США дизайн всегда был инструментом, а не украшением. Это хорошо видно по промышленным изделиям середины XX века – от кухонной техники General Electric до культовых автомобилей Ford. В них редко было что-то излишне декоративное.

2. Главное – чтобы вещь выполняла свою задачу. И эта логика никуда не исчезла. Посмотрите на современный интерфейс Amazon: он не пытается впечатлять красотой, он просто даёт вам то, что нужно, и делает это максимально быстро.

3. Простота и ясность коммуникации

Американский дизайн говорит с человеком напрямую. Это касается всего: упаковки, вывесок, веб-сайтов, навигации. Упаковки Procter & Gamble с самого начала строились по принципу «скажи главное сразу» – крупные надписи, понятные названия, минимум визуального шума. Этот подход позже подхватили

десятки брендов. Там считают, что, если человек тратит время на расшифровку смысла, значит дизайн не справился.

4. Массовость как норма

В США дизайн почти всегда делался для больших аудиторий. Не для узкого круга, не для художественных выставок, а для обычных людей. Отсюда – универсальность решений. Навигация в аэропортах, сети супермаркетов, упаковка товаров – всё строилось так, чтобы было понятно и ребёнку, и туристу, и человеку, который торопится. Американский дизайнер чаще думает не о том, как создать уникальный объект, а как сделать его удобным для миллионов.

4. Смелость и готовность к эксперименту

Американский рынок всегда был конкурентным, поэтому бренды часто шли на риск. Это видно в рекламе 60-х, во время так называемой Creative Revolution в агентстве DDB. Подход был простой: говорить честно, иногда дерзко, и не бояться юмора. Например, реклама Volkswagen “Think Small” ломала все каноны того времени – и стала легендой. Такая смелость до сих пор чувствуется в дизайне крупных брендов США.

5. Доступность как ценность

Американский дизайн редко делает вид, что он «для избранных». Он про доступность. Простые материалы, понятные решения, прямой язык. Apple ещё в 80-х на этом строила свои продукты – компьютеры Macintosh отличались не только формой, но и самой идеей: технологии должны быть понятны всем. Пусть сегодня Apple ассоциируется с премиум-сегментом, но сама логика «чтобы человек не мучился» – остаётся той же.

6. Визуальная честность

Американские бренды рано научились говорить без лишнего пафоса. Когда McDonald’s только начинал, он не продавал “искусство гастрономии”. Он продавал быстрый, понятный, одинаковый везде продукт. И этот принцип честности – “вот что это, без прикрас” – закрепился в дизайне многих компаний. Вряд ли в США будут прятать продукт за сложными метафорами и абстрактными образами. Они показывают товар таким, какой он есть. Все эти особенности складываются в стиль, который может не выглядеть изысканным, но всегда остаётся понятным и практичным. Американский дизайн не обещает чудес. Он решает конкретные задачи. И именно поэтому он так живуч: он продолжает опираться на реальность, а не на модные идеи, которые меняются каждый год.

Современный американский дизайн меняется вместе со страной – и это касается не только брендов, приложений и сервисов, но и домов, квартир, частных интерьеров. В США дизайн всегда был близок к жизни, поэтому тренды рождаются не из теорий, а из реальных привычек людей. Сейчас это видно особенно ярко.

1. Функциональность как правило, а не тренд

В цифровой среде это выражается в том, что компании вроде Google или Airbnb упрощают интерфейсы так, чтобы человек добивался результата быстрее. Но похожий подход сейчас и в жилищном дизайне. Американцы массово переходят на практичные решения: встроенные системы хранения,

многофункциональную мебель, кухни открытого типа. В новых домах зоны объединяют, чтобы не усложнять жизнь. Это тот же принцип, что и в цифровом дизайне: убери лишнее, оставь полезное.

2. Минимализм, который работает в быту

Американский минимализм никогда не был про красоту ради красоты. В интерьерах он выражается в нейтральных тонах, простых формах и большом количестве света. Популярность таких стилей, как *modern farmhouse* или *California minimalism*, выросла потому, что они позволяют поддерживать порядок без усилий. Люди выбирают светлые стены, дерево, натуральный текстиль – всё, что создаёт спокойный фон и не требует сложного ухода.

3. Тяга к естественным материалам

Если в 2000-х в США было много пластика и искусственных поверхностей, сейчас тренд разворачивается в сторону дерева, камня, льна и металла. Это касается и частных домов, и общественных пространств. Причина простая: натуральные материалы стареют красиво и служат долго. Похожая логика работает и в корпоративном дизайне: та же Apple давно делает акцент на алюминии и стекле, подчёркивая честность и долговечность.

4. Дома как гибкие пространства

После пандемии американцы стали иначе смотреть на жилое пространство. Комнаты перестали быть «фиксированными». Гостиная может быть и офисом, и зоной отдыха, и местом для тренировок. Отсюда пошла мода на трансформируемые зоны, складные двери, мобильные перегородки. Это та же идея, что в дизайн-системах: пространство должно работать в разных сценариях.

5. Облегчённая эстетика и тёплая палитра

В интерьерах США сейчас много землистых оттенков – песочный, терракотовый, тёплый серый, мягкий белый. Они создают ощущение спокойствия. И это совпадает с трендом в коммуникационном дизайне: даже банки вроде Chime или Capital One используют спокойные визуальные решения, чтобы не давить на пользователя.

6. «Жизненность» вместо показной идеальности

Американцы уходят от интерьеров, которые выглядят как из каталога. Всё популярнее атмосфера *lived-in* – когда вещи не идеально симметричны, а пространство выглядит живым. Люди смешивают новое с винтажом, оставляют место для случайных деталей, не стесняются старой мебели. Этот же тренд заметен и в брендинге: компании всё чаще выбирают честный, человеческий визуальный стиль вместо полированной идеальности.

7. Экологичность без пафоса

В США устойчивый дизайн стал нормой. Но не «зелёным маркетингом», а реальной практикой: энергоэффективные дома, солнечные панели, переработанные материалы. В массовом строительстве всё чаще используют утеплённые рамы, системы очистки воздуха и умные термостаты. Экологичность стала не трендом, а надёжным способом сделать дом дешевле в эксплуатации.

8. Возврат к ремеслу и локальности

Многие американцы устали от однотипности сетевого ритейла. Поэтому небольшие мастерские, локальные бренды мебели и дизайнеры-плотники

становятся популярнее. В домах всё чаще появляются сделанные вручную столы, керамика и уникальные детали. И этот интерес к «настоящему» полностью совпадает с тем, что происходит в графическом дизайне – люди ценят подлинность.

Современный американский дизайн – это сочетание технологий, простоты и реальной жизни. Он не пытается произвести впечатление. Он делает пространство – цифровое или физическое – удобным, честным и тёплым. И именно поэтому эти тренды так быстро становятся привычным стандартом.

Если собрать всё, о чём мы говорили, становится понятно: американский дизайн – это не про красивую форму, а про способ смотреть на жизнь. Он вырос из практичности, огромной и разной страны, давления рынка и необходимости делать вещи, которые понятны многим. Поэтому он и сегодня остаётся таким живучим. Он не пытался создать идеальную картинку – он опирался на реальные привычки людей, их ограничения и повседневные нужды. И чем больше мы смотрим вокруг, тем легче заметить, что дизайн вообще влияет на нашу жизнь куда сильнее, чем мы привыкли думать. От того, как мы пользуемся сервисами, до того, как устроены наши дома, как мы передвигаемся по городу, работаем, отдыхаем и выбираем вещи в магазине – везде есть чья-то продуманная логика.

Когда понимаешь, как устроен американский подход, становится ясно, почему столько решений вокруг выглядят именно так: открытые кухни, в которых удобно жить; прямые интерфейсы без лишнего шума; понятные указатели; реклама, которая говорит с человеком напрямую.

Это добавляет спокойствия – начинаешь воспринимать дизайн не как украшение, а как инструмент, который реально облегчает жизнь. И, конечно, влияние США на мировой дизайн огромное. Американский стиль поменял язык глобального бизнеса: от того, как выглядят бренды, до того, как о себе говорят компании. Простота, честность и удобство стали стандартом, который разошёлся далеко за пределы страны.

Простые логотипы, прямые сообщения, минималистичные интерфейсы, массовый брендинг – всё это в разное время пошло из США. Сейчас почти любой цифровой продукт в мире так или иначе опирается на американский подход: удобство прежде всего, никаких лишних барьеров, всё должно быть понятно с первого взгляда. Также он повлиял на то, как люди организуют свои дома. Американская идея открытого пространства, встроенного хранения, лёгких материалов и гибких планировок разошлась по миру быстрее, чем многие архитектурные школы. Сегодня многие семьи, даже в других странах, выбирают не декоративные интерьеры, а такие, в которых удобно жить – и это прямой след тех принципов, которые сформировались в США.

Американский дизайн внёс в мировую культуру важную мысль: не обязательно усложнять, чтобы создавать что-то значимое. Иногда честность, открытость и простота работают лучше всего. И это влияет не только на предметы или сервисы, но и на отношения между брендами и людьми. Эта прямота стала новой нормой коммуникации. Эта статья была нужна для того, чтобы увидеть: дизайн – не что-то далёкое или абстрактное. Он живёт рядом с нами, в телефоне, в доме, на улице.

Список литературы

1. Brown T. Change by Design: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation. – New York : HarperBusiness, 2009. – 272 p.
2. Kaufmann-Bühler J. Open Plan: A Design History of the American Office. – London : Bloomsbury Visual Arts, 2021. – 288 p.
3. Lupton E. Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors & Students. – New York : Princeton Architectural Press, 2010. – 224 p.
4. Norman D. A. The Design of Everyday Things. – New York : Basic Books, 2013. – 368 p.
5. Papanek V. Design for the Real World: Human Ecology and Social Change. – New York : Pantheon Books, 1971. – 320 p.
6. Rand P. A Designer's Art. – New Haven : Yale University Press, 1985. – 192 p.

Бурибаева Аяжан Жанбатыровна

Студентка 2 курса «Графический дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г. С.

Казахстан, Астана

ayazhan.14.03.2006@gmail.com

Японский подход к дизайну: философия ваби-саби

Аннотация: Статья посвящена теме японской философии «ваби-саби» в дизайне, ценящую простоту, несовершенство и естественную гармонию в формах и материалах.

Ключевые слова: дизайн, архитектура, Япония, ваби-саби, минимализм, простота, философия, дзэн, природность, эмоциональность.

Введение. Философия ваби-саби занимает уникальное место в японской культуре и эстетике, предлагая особый взгляд на мир, где ценятся простота, естественность и несовершенство предметов и пространств. В современном обществе, где преобладают стандартизированные объекты, строгая симметрия и культ совершенства, философия ваби-саби помогает видеть красоту старения материалов, трещин и следов времени. «Ваби-саби - это всеобъемлющая японская эстетическая концепция, которая ценит несовершенство и непостоянство» [1,с.1].

Именно это качество делает ваби-саби актуальной для современного человека, который часто сталкивается с перегруженным информационным пространством и быстрым ритмом жизни. Такой подход позволяет создавать эмоционально насыщенные объекты и интерьеры, где каждый элемент несёт в себе историю, уникальность и душевную глубину. Более того, кажется, что в современной жизни, когда люди стремятся к идеалу и постоянной внешней успешности, способность видеть красоту в несовершенном - это своего рода

психологическая практика, способная успокаивать и наполнять смыслом повседневность.

Современные исследователи отмечают, что одной из актуальных проблем дизайна сейчас является потеря индивидуальности и эмоциональной выразительности объектов. В условиях глобализации функциональность часто становится приоритетом над эстетикой, что делает предметы стандартизированными и безликими. С точки зрения практического применения, это приводит к тому, что интерьеры, архитектура и даже повседневные вещи становятся однотипными и не вызывают эмоциональной связи у человека. «Ваби-саби противопоставляет себя культуре совершенства, подчеркивая простоту и естественность» [2, с.2].

Философия ваби-саби предлагает ценную альтернативу: она учит видеть красоту в несовершенном, придаёт эмоциональную значимость привычным вещам, помогает человеку осознанно воспринимать окружающий мир и ценить уникальность каждой детали. Именно этот аспект философии делает её особенно значимой в контексте современного дизайна, где важно не только функциональное наполнение, но и эмоциональная выразительность.

Современные тенденции мировой архитектуры и дизайна демонстрируют активное применение восточных эстетических концепций, включая ваби-саби. «Современные дизайнеры используют принципы ваби-саби для создания эмоционально насыщенных пространств» [3, с.5].

Дизайнеры создают «дышащие» помещения, наполненные воздухом и мягким светом, где пустое пространство воспринимается как ценность, а натуральные материалы и приглушённая цветовая палитра формируют ощущение уюта и гармонии. Поэтому именно этот эмоциональный эффект делает ваби-саби не просто эстетической концепцией, а философией жизни, способной влиять на психологическое состояние людей..

Для анализа влияния ваби-саби на современный дизайн применяются различные научные методы. Историко-культурный анализ позволяет проследить эволюцию понятий «ваби» и «саби» с эпохи Хэйан до современности, выявляя трансформацию этих идей под влиянием дзэн-буддизма и японской философской мысли. «Японская эстетика подчеркивает сдержанность, асимметрию и красоту естественного несовершенства» [4, с.3].

Сравнительный метод помогает соотнести японский минимализм и западные тенденции функционализма, выявляя уникальные особенности ваби-саби. Визуальный анализ интерьеров, архитектуры и предметного дизайна демонстрирует практическое воплощение принципов, а интервью с современными дизайнерами и архитекторами позволяет выявить актуальные тенденции применения философии. Можно сказать, что совмещение этих методов помогает не только исследовать эстетические особенности, но и понимать психологическое и культурное значение философии в современном обществе.

Понятия «ваби» и «саби» имеют древние корни и впервые встречаются в японской литературе VIII-XII веков. Изначально «ваби» описывало одиночество, скромность и отсутствие материального комфорта, а «саби» - красоту старения,

тихую глубину и спокойствие вещей. Под влиянием дзэн-буддизма эти значения трансформировались: «Ваби-саби проявляется в предметах ручной работы, подчеркивая красоту несовершенства» [7, с.2].

Именно сочетание этих понятий создаёт ту философскую систему, которая уникально отражает японский взгляд на красоту и жизнь, и которую можно применять не только в дизайне, но и в повседневной жизни, развивая внимательность, эмоциональную чуткость и умение ценить мелочи. В современном мире, где ценности материального успеха преобладают над внутренним развитием, философия ваби-саби становится своего рода инструментом психологической гармонизации и осознанного отношения к жизни. (рис.1,2)



Рисунок 1. Посуда в стиле ваби-саби



Рисунок 2. Чайник и чашки в стиле ваби-саби

Особую роль в становлении ваби-саби сыграла чайная церемония, где мастера Мурата Дзюко и Сэн-но Рикю создавали минималистичные пространства с низким входом, миниатюрными домиками, грубой керамической посудой и мягким естественным светом. «Чайные церемонии ваби-ча воплощают суть ваби-саби, сосредотачиваясь на скромности и спокойствии» [5, с.4]; «Сэн-но Рикю установил кодекс эстетики для чайных церемоний, подчеркивающий простоту и естественность» [6, с.2]. Пространство чайной комнаты формировало атмосферу созерцания, медитации и концентрации на текущем моменте. Наглядный пример того, как философия напрямую влияет на материальную культуру и формирует эстетическое восприятие. В современной жизни особенно ценным кажется аспект медленного восприятия и умения концентрироваться на простых вещах, которые приносят внутреннюю гармонию, а также на том, как взаимодействие с пространством и объектами может влиять на эмоциональное состояние человека.

Основные принципы ваби-саби заключаются в принятии непостоянства, неполноты и незавершённости, естественности, скромности и простоте. «Ваби-саби учит принимать неудачи и несовершенство как часть жизни» [9, с.1]. Принятие изменений и старения подчёркивает красоту процесса, а не статической идеальной формы.



Рисунок 3. Интерьер в стиле ваби-саби



Рисунок 4. Светильник в стиле ваби-саби

Каждый предмет, находящийся в процессе становления, становится уникальным и живым. Принцип естественности предполагает использование натуральных материалов, органичных форм и текстур, без избыточной обработки. Скромность и простота выражаются через умеренность и отсутствие декоративной претенциозности. Эстетические признаки, такие как кансо - минимализм, фукинсэй - асимметрия, сибуми - сдержанность, югэн - скрытая глубина, сэйдзюку - тишина и спокойствие, сибии - следы времени, создают эмоциональную насыщенность и гармонию восприятия. Именно сочетание этих принципов делает японский дизайн уникальным и привлекательным для современного человека, а также учит видеть ценность в том, что принято считать несовершенным.

Внедрение этих принципов в архитектуру, интерьеры и предметный дизайн способствует созданию эмоционального баланса и формирует гармоничное восприятие пространства.

Современное применение философии ваби-саби наблюдается в архитектуре, интерьере, предметном и графическом дизайне. В архитектуре используются натуральные материалы - дерево, камень, глина, пустое пространство воспринимается как ценность, помещения «дышат» воздухом, создавая ощущение лёгкости и эмоционального покоя. В дизайне интерьера применяются ручная керамика, натуральные ткани, приглушённое освещение и минимальное количество объектов, что формирует уют и глубину восприятия. В предметном дизайне особое значение имеет ручная работа, а техника кэнцуги, где трещины на керамике подчёркиваются золотом, демонстрирует ценность принятия несовершенства и старения.

В графическом дизайне принципы ваби-саби проявляются через лаконичные композиции, асимметрию, пустое пространство, натуральные текстуры и спокойную цветовую палитру. «Принципы ваби-саби применяются в графическом дизайне через минимализм и натуральные текстуры» [8, с.2].

Такие решения позволяют создавать эмоционально насыщенные и гармоничные объекты и интерьеры, способные положительно влиять на психологическое состояние человека, формировать эмоциональное равновесие и создавать ощущение внутреннего спокойствия.

Философия ваби-саби влияет не только на визуальную сферу, но и на образ жизни: бережное отношение к вещам, принятие старения, замедление темпа жизни, осознанность и терпимость к людям. В современном ритме жизни эти ценности помогают сохранять внутреннее равновесие и гармонию с окружающей средой. Внедрение этих принципов в повседневность делает человека более внимательным к себе и к окружающим, учит ценить простое и настоящее, а не погоняться за идеальными стандартами, навязанными внешним миром. Более того, кажется особо важным, что философия ваби-саби формирует этическое отношение к вещам и людям, прививает чувство уважения и бережного отношения к окружающей среде и времени.

Таким образом, философия ваби-саби объединяет дзэн-буддизм, природную простоту и уважение к времени, создавая уникальный эстетический и философский подход. «Философия продолжает вдохновлять архитекторов, дизайнеров и художников по всему миру» [10, с.1].

В современном дизайне она способствует формированию эмоционально насыщенных пространств, где красота проявляется через несовершенство, следы времени и натуральные формы.

Ваби-саби остаётся актуальной в современном мире и продолжает вдохновлять дизайнеров, архитекторов и художников по всему миру, помогая им формировать глубокое и осознанное восприятие окружающей действительности, а также личное отношение к жизни, где ценится гармония, созерцание и внутреннее спокойствие. Философия ваби-саби является не только эстетическим, но и психологическим инструментом, который помогает человеку жить более осознанно, замечать детали, ценить уникальность каждого момента и гармонично взаимодействовать с миром вокруг себя.

Список литературы

1. Ваби-саби [Электронный ресурс]. – США, 2024. – Википедия. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Ваби-саби>
2. Ваби-саби в культуре и дизайне [Электронный ресурс]. – Россия, 2023. – The Blueprint. – Режим доступа: <https://theblueprint.ru/culture/trends/wabi-sabi>
3. Неудача – это узел на побеге бамбука [Электронный ресурс]. – Россия, 2023. – Forbes Russia. – Режим доступа: <https://www.forbes.ru/forbeslife/471159-neudaca-eto-uzel-na-pobege-bambuka-cemu-nas-ucit-aponskaa-filosofia-vabi-sabi>
4. Японская эстетика ваби-саби [Электронный ресурс]. – Россия, 2023. – Nippon.com. – Режим доступа: <https://www.nippon.com/ru/japan-topics/b02355/>
5. Japanese aesthetics [Electronic resource]. – USA, 2024. – Wikipedia. – Access mode: https://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_aesthetics
6. Sen no Rikyu and the Japanese Aesthetic of Wabi-Sabi: Toward an Architecture That Promotes the User Imagination [Electronic resource]. – USA, 2011. – ACS Forum. – Access mode: <https://acsforum.org/sen-no-rikyu-and-the-japanese-aesthetic-of-wabi-sabi-toward-an-architecture-that-promotes-the-user-imagination/>
7. Wabi-cha [Electronic resource]. – USA, 2024. – Wikipedia. – Access mode: <https://en.wikipedia.org/wiki/Wabi-cha>

8. Wabi-sabi, a unique aesthetic sense of the Japanese [Electronic resource]. – Japan, 2023. – Japan Guide (GLTJP). – Access mode: <https://www.gltjp.com/en/article/item/20739/>

9. Wabi Sabi: Meaning, History, and Traditions / V. Ayano [Electronic resource]. – Japan, 2023. – JOYN Tokyo. – Access mode: <https://joyn.tokyo/about-japan/useful-resources/wabi-sabi-meaning>

10. What Is Japanese Aesthetics? An Ultimate Guide to Wabi-Sabi, Minimalism, and Design Principles [Electronic resource]. – Japan, 2023. – Refined Japan. – Access mode: <https://refinedjapan.com/what-is-japanese-aesthetics/>

Данебек Әнел Әділқызы

Студентка 2 курса «Графический дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г.С.

Казахстан, Астана

aneadel@gmail.com

Развитие этностиля в Центральной Азии

Аннотация: В статье представляет анализ развития этностиля в Центральной Азии - от древних традиций до современного искусства. Затрагивается влияние Советского периода. Рассматривается, как сегодня страны региона – Казахстан, Кыргызстан, Узбекистан и другие – снова обращаются к своим корням.

Ключевые слова: этностиль, орнамент, декоративно-прикладное искусство, Центральная Азия, культурная идентичность, текстиль

Введение. Этностиль занимает важное место в культурном наследии народов Центральной Азии. В нём соединяются традиции декоративно-прикладного искусства, орнамента, костюма, и элементов отражающих кочевое прошлое региона. Современный этностиль формируется на основе богатой истории, влияния Шёлкового пути и долгого взаимодействия народов между собой.

В последние время интерес к этностиллю заметно вырос – как среди людей искусства, так и среди широкой аудитории. Это связано с укреплением национальной идентичности, развитием моды и дизайна, а также использованием цифровых технологий в сферу искусства. Исследования текстиля и орнамента Центральной Азии, выполненные зарубежными авторами, включая работы Дж. Харви [3], европейских специалистов по ранне средневековому текстилю [4], а также современные исследования в области моды и декоративного искусства [1], позволяют рассматривать этностиль как сложное и многослойное культурное явление.

Цель статьи – проследить путь развития этностиля: от древних традиций до современных форм.

Исторические основы этностиля

Начало этностиля Центральной Азии тесно связаны с кочевым образом жизни древних народов живших там. Орнамент, войлок, ткани, кожа, дерево и керамика служили не только их нуждам, но и выражали мировоззренческие представления. В работах, посвящённых текстилю региона (например, обзор Дж. Харви [3], подчёркивается, что многие узоры отражали природные формы: рога барана, волну, крылья птиц.

Шёлковый путь сыграл огромную роль в развитии искусство. Исследования икатов и шёлковых тканей Центральной Азии [2] показывают, что ремесленные техники развивались под влиянием сложных культурных обменов между Ираном, Индией, Китаем и тюркскими народами. Так возникло сочетание своих и заимствованных элементов, ставшее основой развития этностиля.

Традиционные ткани и орнаменты

Анализ ранне средневековых текстильных находок Центральной Азии, приведённый в сборнике Schorta и др. [4], демонстрирует разнообразие материалов и сложность орнаментальных рисунков. Ткачество, вышивка, валяние войлока, окрашивание тканей составляли важную часть культурной деятельности. Многие орнаментальные элементы имели разное значения – защитные, обрядовые, социальные.

Традиционные мотивы, такие как «қошқар мүйіз», «ирек», «қанат», «тұмар», широко распространены среди казахов, кыргызов, узбеков и каракалпаков, что указывает на общность культурного наследия и длительные связи между этносами региона.

Таблица 1: Основные традиционные орнаменты Центральной Азии

Қошқар мүйіз	Символ благополучия, устойчивости, жизненной силы
Ирек	Движения, сложности пути, стихии воды
Тұмар	Защитный знак, связанный с амулетами
Құс қанаты	Представление о духовности и свободе
Шеңбер	Цикличность времени, единство мира

Роль ремёсел в формировании этностиля

Ремёсла в Центральной Азии издавна передавались внутри семей и постепенно формировали устойчивые художественные традиции. Текстиль всегда занимал важное место в повседневной жизни, а декоративные узоры использовались в одежде, юртах, посуде и конской амуниции. Западные исследователи отмечают, что традиционные ремёсла региона являются одними из самых сложных и самобытных в Евразии.

Этностиль в советский период

Советская эпоха оказала не однозначное влияние на художественные традиции Центральной Азии. С одной стороны, значительная часть традиционного быта была утрачена или изменена, и не давала большей свободы

на самовыражение. Но с другой стороны – происходило профессиональное осмысление ремёсел, их переобращения к новым формам декоративного искусства.

Создавались художественные училища, ремесленные комбинаты, мастерские, развивались театральная сценография и декоративные выставки. Национальные мотивы стали частью официального искусства, хотя часто упрощались или стилизовались под требования тех времен.

Этностиль в современном искусстве и моде

Современные исследователи отмечают растущее влияние этностиля на моду и дизайн. В работе Абдикаевой и Шенцовой [1] анализируется использование войлока в современном костюме, подчеркивается соединение традиционных техник и новых материалов. Этнические элементы хорошо сочетаются с современным кроем и новыми текстильными технологиями. Это не просто копирование национального костюма, а его переобращение в современные лады. К примеру в Казахстане существуют такие бренды как «Aika Alemi» что создаёт платья, костюмы и пальто, и «SonaiOmar» что создает одежду с принтами, вдохновлённой древними наскальными рисунками. Также Кыргызстан со своим брендом «Zhati», создающие современные аксессуары, с использованием ала-кийиз и шердака. И Узбекистан со своим «Ravshan Azimov» создающие образы где традиционные узбекские ткани сочетаются с европейским кроем.

Этностиль активно используется в графическом дизайне, брендинге, сувенирной продукции и музыке. Формируется новое направление – «неофолк-дизайн», в котором художники используют традиционные мотивы в цифровой среде.

Таблица 2: Современные направления применения этностиля

Мода и текстиль	Адаптация традиционных мотивов, новые материалы
Графика и брендинг	Логотипы, сувениры
Архитектура	Фасады, декоративные панели, интерьеры
Цифровое искусство	3D-модели, VR-реконструкции, нейросети
Городская среда	Мосты, уличные элементы

Этностиль в архитектуре и городской среде

Архитектурные объекты Центральной Азии всё чаще используют элементы этностиля. Например в дизайне фасадов в их структурах и плитах приминаются орнаменты. Также проходя через мосты или дороги можно заметить что на барьерных ограждениях изображены рисунки вдохновлённой животным стилем что применялась ещё со времён древних саков. Юрта стала вдохновляющей формой для архитекторов: можно заметить как многие современные культурные центры используют её силуэт или вдохновляются её конструкцией.

В городской среде орнамент встречается на остановках, мостах, жилых комплексах, уличном освещении. Эти решения формируют визуальную идентичность города и укрепляют связь населения с культурным наследием.

Этностиль в культурной политике современного Казахстана

Государственные программы Казахстана подчёркивают важность сохранения исторического наследия. Этностиль активно используют как часть культурного бренда: в музеях, туристических проектах, образовательных программах и различных культурных проектах. Он помогает показать богатую историю страны, сделать её традиции более узнаваемыми и привлечь внимание как местной аудитории, так и иностранных гостей.

Поддерживаются ремёсла, этноаулы, фестивали и выставки. Этностиль стал частью дипломатических проектов: национальные павильоны используют традиционные элементы, что формирует культурный образ страны на международной арене.

Этностиль в цифровую эпоху

Цифровые технологии позволяют по-новому интерпретировать традиционные формы. Создаются VR-реконструкции исторических костюмов, цифровые каталоги орнаментов, графические библиотеки для дизайнеров. Нейросети генерируют этномативы, что делает традиционные вещи доступными молодёжи.

Заключение.

Исследования искусства в Центральной Азии показывают, что этностиль - это сложное и постоянно развивающееся культурное явление. В нём сочетаются древние орнаменты, стиранные техники, влияние Шёлкового пути, влияние советского периода и современные творческие подходы.

В сегодняшние дни люди вновь обращаются или вдохновляются прошлым. В моде, архитектуре, городском дизайне и цифровой сфере появляются формы, где традиции гармонично соединяются с новыми технологиями. Этностиль помогает сохранять культурное наследие и играет важную роль в формировании национальной идентичности.

Список литературы

1. Abdikayeva Z., Shentsova A. The phenomenon of artistic felt in the modern art of costume // CAJAS Journal. – 2024. – Vol. 23. – 16 p.
2. Hann M. A. Origins of Central Asian Silk Ikats [Electronic resource]. – ResearchGate, 2013. – 12 p.
3. Harvey J. Traditional Textiles of Central Asia. – London : Thames and Hudson, 1995. – 161 p.
4. Schorta R., et al. Central Asian Textiles and Their Contexts in the Early Middle Ages. – Zurich : Rietberg Museum, 2006. – 316 p.

Ноянова Айша Жанботақызы
«Графикалық дизайн» 2 курс студенті
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші: филос.ғ.к., профессор Мухтарова Ғ.С.
Қазақстан, Астана
Aisha010307@mail.ru

Шрифттің даму тарихы

Аннотация: Мақала шрифттің ежелгі дәуірден қазіргі цифрлық заманға дейінгі даму тарихын, оның мәдени рөлін зерттейді. Сонымен қатар қазақ графикасының заманауи технологияларға бейімделу мәселесі қозғалады.

Түйін сөздер: шрифт тарихы, типография, цифрлық дәуір, визуалды коммуникация, қазақ графикасы, ғылыми бейімделу, классификация, ерекше әріптер, технология

Адамзат қоғамының дамуы ақпаратты қабылдап жеткізумен тығыз байланысты. Ежелгі дәуірде адамдар өз ойларын тасқа қашап жазатын болса, қазіргі заманда жазу жүйелері қалыптасып, әлеуметтік қоғамның алға жылжуына негіз болды. Уақыт өте келе жазу тек ақпарат тасымалдаушы құрал емес сонымен қатар, белгілі бір эстетикалық мәнге ие өнер құралына айналды. Сол өнердің маңызды элементтерінің бірі-шрифт. Бүгінгі кезде шрифт тек қана жазу емес, визуалды коммуникацияның маңызды бөлшегі, мәдениет ерекшелігінің бір көрінісі ал дизайнның ең басты элементтерінің бірі. Сондықтан шрифттің даму тарихын зерттеу – тек әріптердің өзгеруі ғана емес. Бұл мәдениет, технологияның және қоғамның қалай дамығанын түсіну.

Шрифт – тек әріптердің графикалық жүйесі ғана емес. Ол адамзат өркениетінің әлеуметтік дамуы мен тарихының маңызды бір бөлігі. Әрбір әріппен санның пішіні, сызығы мен өлшемі сол дәуірдің тарихы мен мәдениетін, наным-сенімдерін және эстетикалық талғамдарын көрсететін тарихи құжат. Типография теориясын зерттеуші Роберт Брингхерст өзінің «Типографиялық стиль элементтері» атты іргелі еңбегінде қаріпті: «Типография – адам тіліне берік визуалды форма беру шеберлігі» [2, 17 б.] деп сипаттайды. Бұл тұжырым шрифттің мәдени ақпаратты жеткізетін және уақытты білдіретін белгі ретіндегі рөлін толық ашады.

Шрифт графикалық дизайнда ең негізгі және маңызды орын алады. «Типография – қарым-қатынас құралы. Бұл ең қарқынды түрде қарым-қатынас болуы керек» [2, 18-19 б.]. Ол тек қана мәтінді жеткізуші ғана емес, сонымен қатар дизайнның сөйлейтін және сезімін беретін басты элементтерінің бірі болып табылады. Мақсаты мәтіндік ақпаратты жеткізу. Сонымен қатар мәтін мағынасын күшейтіп оқырманға визуалда түрде әсер етіп хабарламаны жеткізу.

Қазіргі цифрлық дәуірдегі шрифттің рөлі өте маңызды: ол оқылу жеңілдігін орнатумен қатар пайдаланушының эмоциясымен белгілі бір байланыс орнатады. Яғни пайдаланушының реакциясымен белгілі бір эмоциясын тудыру.

Ежелгі жазу жүйелерінің пайда болуы адамзат тарихындағы ақпаратты сақтау мен таратудағы алғашқы маңызды қадам болды.

Пиктограммалар жазудың ең алғашқы түрі болып саналады. Бұл жазу түрі біздің заманымызға дейінгі 4000 жыл шамасында пайда болды. Дегенмен, пиктограммалардың негізгі шектеуі олардың тек зат есімдерді ғана білдіре алатындығында және күрделі етістіктерді, сын есімдерді немесе абстрактілі ұғымдарды жеткізе алмайтындығында болды. Мысалы, «аң аулау» әрекетін көрсету үшін бірнеше пиктограмманы қатарынан қолдануға тура келді.

Пиктограммалардың одан әрі дамуы ребус принципін енгізді, нәтижесінде идеографиялық белгілер пайда болды. Басқаша айтқанда, бір заттың бейнесі оның атауындағы дыбыстарға ұқсас басқа ұғымды білдіру үшін пайдаланылды. Мысалы, «аи» сөзін білдіретін бейнені «ауру» сөзінің бірінші буынының белгісі ретінде пайдалануға болады. Бұл инновация жазуды әлдеқайда икемді етті және фонетикалық элементтерді енгізуге мүмкіндік берді.

Мысыр иероглифтері қабырғаларға, саркофагтарға және діни ғимараттардың қасбеттеріне салтанатты және тұрақты жазба ретінде ойылып жазылған. Олар үш негізгі түрге бөлінеді: логограммалар (сөздерді білдіретін белгілер), фонограммалар (дыбыстарды немесе буындарды білдіретін белгілер) және анықтауыштар (сөздің мағынасын нақтылайтын, бірақ фонетикалық оқуға қатыспайтын белгілер). Бұл күрделі жүйе иероглифтерді оқуды өте қиындатады.

Шумерлік клинопис: Шумерлер оны бастапқыда сауда мәмілелері мен құжаттарды тіркеу үшін қолданған. Саз кепкен сайын сызықтар клин тәрізді пішінге келген, бұл жазу процесін жеделдеткен. Шумерлерден кейін Аккад, Вавилон және Ассирия сияқты өркениеттер осы жазу жүйесін қабылдап, оны өз тілдеріне бейімдеді, бұл оның көпмәдениетті таралуының айқын мысалы болып табылады.

Ежелгі жазудың дамуы

Осы кезеңде жазуда басымдық ірі графикалық символдардан жеке дыбыстарды бейнелейтін ықшам жүйеге ауысты.

Финикий әліппесі: Сауда тек білімді элитаға ғана емес, қарапайым саудагерлерге де қолжетімді жазу жүйесін талап етті. Финикий әліппесінің ең үлкен жетістігі – оның қарапайымдылығы болды. Ол әр таңбаның атауының алғашқы дыбысын ғана қолдану принципіне (акрофония) негізделген.

Грек және латын әліппелерінің қалыптасуы: Гректер бұл әліппені тек ауызша тіл үшін ғана емес, поэзия мен философия үшін де бейімдеді. Дауысты дыбыстар қосылғаннан кейін грек әліппесі барлық сөздерді дәл жазуға мүмкіндік берген алғашқы әліппеге айналды. Грек жазуы бустрофедон принципі бойынша (бір жол оңнан солға, келесі жол солдан оңға) солдан оңға жазуды стандарттады. Латын әліпбиі Рим империясының күші мен заңдарын таратуға қызмет етті. Оның ең таңғажайып түрі - Capitalis Monumentalis - Рим бағандарындағы жазулар (мысалы, Траян бағанындағы). Бұл әріптердің геометриялық тазалығы, тепе-теңдігі және сұлулығы әлі күнге дейін қаріп дизайнының эталоны болып саналады.

Орта ғасырлардағы типографиялық мәдениет

Орта ғасырларда жазу діни және ғылыми білімді сақтауға бағытталған, ал қаріптер аймақтық және функционалдық қажеттіліктерге сәйкес өзгерген.

Қолжазба кітаптары: Монастырлық скрипториялардағы кітаптарды көшіру діни міндет болып саналды. Кітаптар көбінесе былғарыға (пергамент) немесе тегіс бұзау терісіне (пергамент) жазылған. Қолжазбалардағы алтын және күміс әшекейлер, бас әріптер (бас әріптер) және маргиналийлер олардың көркемдік құндылығын арттырды.

Каролингтік минускул: VIII-IX ғасырлар Ұлы Карл тұсындағы ғылыми және мәдени қайта өрлеу кезеңі болды. Бұл қаріптің мақсаты мәтіндердегі қателерді жою және сауаттылықты арттыру болды. Оның әр әріпі көрнекті болатын айқын, айқын түрі оқылымды айтарлықтай жақсартты және Ренессанс қаріптеріне тікелей әсер етті.

Гот қаріптерінің пайда болуы: Бұл стиль ортағасырлық қолжазбаларды қысу және пергаментті сақтау қажеттілігінен туындады. Готикалық қаріптердің түрлеріне Textura (Гутенберг қолданған), Rotunda (итальяндық, дөңгелектелген), Schwabacher (неміс) және басқалары жатады. Бұл қаріптер тығыздығы мен тіктігінің арқасында бетте қара түстің басым болуын қамтамасыз етті.

Баспаның пайда болуы және қаріп революциясы

Баспа станогының пайда болуы қаріптердің механикалық өндірісіне және оның тез таралуына әкелді.

Иоганн Гутенбергтің баспа реформасы: Гутенбергтің ең үлкен жетістігі - металл құю матрицасын жасау және баспа сиясын жақсарту арқылы баспа процесін механикаландыру. Ол Еуропадағы ең танымал қолжазба - готикалық текстураны баспаға бейімдеген алғашқы адам болды, себебі басылған кітапты қолжазба ретінде қабылдау маңызды болды.

Ренессанс дәуіріндегі антиквалардың дамуы: Ренессанс кезеңіндегі Гуманистік қозғалыс антикалық мәдениетті жаңғыртуға ұмтылды. Венециядағы Николас Дженсонның шрифті Венециандық Антиква деп аталады. Ол әріптің қалың және жіңішке сызықтарының контрастының төмендігімен және керткіктердің (serif) қиғаш бағытта орналасуымен ерекшеленді. XVI ғасырда Клод Гарамонның шрифттері (Garamond) оқылудағы ең жоғары стандартқа айналып, кейінгі 200 жыл бойы еліктеу үлгісі болды. «Гарамонның римдіктері Ренессанс типографиясында оқылымдылық пен талғампаздық стандартын орнатты» [3, 256 б.].

Жаңа заман шрифті

Қаріп эволюциясы: ғылым мен өнеркәсіптің әсері. Ғылыми және өнеркәсіптік революция қаріптердің функционалдығы мен техникалық сипаттамаларының жақсаруына әкелді. Serif және sans-serif қаріптерінің эволюциясы.

Өтпелі: (мысалы, Baskerville). Бұл стиль XV және XVI ғасырлардағы ескі serif қаріптері мен XIX ғасырдағы жаңа serif қаріптері арасындағы көпір ретінде пайда болды. Оның сызықтары көлденең болды және алдыңғы түрлерге қарағанда контрасты сәл жоғары болды.

Жаңа Serif (Didone): (мысалы, Bodoni, Didot). Бұл қаріптер өте жоғары контрастпен (қалың және жіңішке сызықтар арасындағы айқын айырмашылық)

және жіңішке көлденең сызықтармен сипатталады. Бұл стиль ресми, классикалық және ұстамды көрініс жасады.

Блок (мысырлық): XIX ғасырда пайда болған бұл стиль қалың, тікбұрышты сызықтармен сипатталады. Ол әсіресе жарнама мен плакаттарда кеңінен қолданылды.

Sans-serif қаріптері (гротесктер) қашықтықтан оқу қажеттілігінен туындады. XX ғасырда Швейцарияда дамыған неогротеск (Helvetica, Univers) бейтараптық пен айқындықтың үлгісіне және халықаралық типографиялық стильдің символына айналды.

Индустриалды дәуірдің әсері

Индустриалды дәуірде құю, темір кесу және ағаш кесу арқылы кең көлемді қаріп өндірісі дамыды. Бұл үрдіс визуалды әртүрлілікке және көптеген әртүрлі қаріп стильдерін бір уақытта қолдануға әкелді.

XX-ғасырлардағы заманауи қаріптер

Цифрлық технология қаріптердің қолжетімділігін, икемділігін және функционалдығын айтарлықтай арттырды.

Дизайнерлік қаріптердің таралуы: Adobe PostScript және Apple Macintosh технологиялары қаріптерді векторлық графикада сипаттауға мүмкіндік берді. Бұл өз кезегінде қаріп сапасын арттырды және дизайнерлерге жасау процесін толық бақылауға мүмкіндік берді.

Цифрлық технологияның ықпалы: OpenType стандарты бір шрифт файлында мыңдаған глифтерді (символдарды), соның ішінде лигатуралар мен әртүрлі стильдегі сандарды (стилистикалық альтернативтерді) сақтауға мүмкіндік берді. Цифрлық шрифттердің артықшылығын Adobe компаниясының техникалық құжаттамасы да растайды: «OpenType provides typographic richness by allowing thousands of glyphs and advanced typographic features within a single font file» [1, 5]. Бұл көптілді мәтіндермен жұмыс істеуді жеңілдетті.

Веб-типография және айнымалы қаріптер:

Веб-типография: Экранда оқу үшін арнайы жасалған қаріптер (мысалы, Вердана, Джорджия) кең таралған. Google Fonts және Typekit (Adobe Fonts) сияқты қызметтер веб-дизайнерлерге жоғары сапалы қаріптерді пайдалануды жеңілдетті.

Айнымалы қаріптер: OpenType 1.8 стандартына негізделген, ол қаріптің барлық "нұсқаларын" (әртүрлі салмақтар, ендер және т.б.) бір файлда қамтиды. Бұл веб-сайттың жүктелу жылдамдығын оңтайландырады және шексіз дизайн мүмкіндіктерін береді. Бұл мобильді құрылғылар үшін таптырмас құрал.

Тарихи кезеңдерге жасалған шолуда әліпбидің қалыптасуымен баспа революциясының дейінгі негізгі даму жолдарын көрсетті. Қазіргі таңда цифрлық технологиялардың дамуына байланысты, шрифттің жасалуы мен қолдануы жаңа деңгейге жетті. Осыған байланысты қиындық туындайды, қазіргі цифрлық заманда шрифттердің күрт өсуіне байланысты дизайнерлерге дұрыс шрифт таңдау оңға соқпайды. Жалпы бұл қиындықтарға қарамастан цифрлық технологиялар шрифттерге бұрын-соңды болмаған мүмкіндік берді. Осы кезді ескере отырып, Қазақстан үшін ұлттық графиканы сапалы және тиімді дамыту маңызды. Енді қазақ графикасымен байланысын ғылыми тұрғыдан

қарастырайық. Яғни ұлттық мәселені дизайн және технология тіліне аударайық. Қазақ графикасының ерекшелігі туралы белгілі фонолог Ә. Жүнісбек: «Қазақ жазуының графикалық жүйесі ұлттық дыбыстық ерекшелікті дәл жеткізу үшін арнайы әріптік құрамды қажет етеді» – деп жазады [4, 34 б.]. Біріншіден ерекше әріптер. Қазақ тілінде Ә,Қ,Ө,Ұ сияқты ерекше 9 әріп бар. Ал шетелдік шрифттерде бұл әріптер жоқ. Сондықтан осы ерекше әріптер сұлу әрі ыңғайлы болуы тиіс, жалпы шрифт стилінен ажырамауы тиіс. Сонымен қатар басқа әріптермен шатаспауы керек. Мысалы, Қ әрпі К әрпінен айқын көрінуі тиіс.

Қорытындылай келе шрифттің тарихы бұл адамдардың бір-бірімен қарым қатынас жасау әдістерінің тас суреттерінен бастап қазіргі технологияларға дейінгі ұзақ жол. Бүгінгі цифрлық дәуірдегі шрифт тек қана ақпарат тасымалдаушы емес, сонымен қатар ұлттық графиканың сапасын қамтамасыз етудегі фактор болып саналады. Демек шрифтті зерттеу қазақ графикасын цифрлық ортада бекіту үшін өте маңызды.

Әдебиеттер тізімі

1. Adobe Systems. OpenType Specification. – San Jose: Adobe Systems, 2025. – 48 p.
2. Bringhurst R. The Elements of Typographic Style. – Vancouver: Hartley & Marks, 2012. – 254 p.
3. Mosley J. The Anatomy of Type. – London: The British Library, 2017. – 256 p.
4. Жүнісбек Ә. Қазақ жазуының графикалық жүйесі. – Алматы: Ғылым, 2023. – 72 б.

Мукенова Аружан Бейбитовна

«Графикалық дизайн» 2 курс студенті

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші: филос.ғ.к., профессор Мухтарова Ғ.С.

Қазақстан, Астана

aruxvnmuken@gmail.com

Қазақ мәдениетіндегі дәстүрлі ою-өрнектің семантикасы

Аннотация: Мақалада қазақ халқының дәстүрлі ою-өрнектерінің шығу тегі, семантикалық мазмұны және мәдени-рухани мәні қарастырылады. Ою-өрнектердің түрлері, олардың символдық мағынасы, тұрмыстағы қолданысы мен халық дүниетанымымен байланысы талданады.

Түйін сөздер: қазақ ою-өрнегі, семантика, мәдениет, символика, ұлттық мұра, дәстүрлі өнер.

Кіріспе. Қазақтың ұлттық ою-өрнегі – қазақ жерін мекендеген көшпелі тайпалар өнері әсерімен ғасырлар бойы қалыптасып, белгілі бір жүйеге келген ою-өрнек түрлері. Қазақ халқының мәдени мұрасында ою-өрнек ерекше орын алады. Тұрмыстық бұйымдардан бастап сәулет, киім-кешек, қолөнер, зергерлік

өнерге дейін өрнек салу – ұлттық эстетика мен дүниетанымды білдіретін негізгі құралдардың бірі. Ою-өрнек тек әшекей немесе сәндік элемент емес, ол – халықтың философиялық ойларын, рухани танымын, табиғатпен байланысын бейнелейтін жүйе. Қазақ ою-өрнегіндегі символикалық мағына ғасырлар бойы қалыптасып, этностың этникалық кодын, мәдени жадын сақтаған.

Бұл ғылыми мақалада қазақ ою-өрнектерінің семантикалық табиғаты, олардың көркемдік құрылымы, мазмұны мен символдық мәндері жан-жақты талданады.

1. Қазақ ою-өрнегінің тарихи негізі

Қазақ өрнек өнерінің тарихы ежелгі дәуірлерден бастау алады. Археологиялық деректерге сүйенсек, түркі халықтарының көркемдік дәстүрі петроглифтерден, қола дәуіріндегі қыш бұйымдардан, аң стиліндегі заттардан көрініс тапқан. Сол дәуірлерден келе жатқан бейнелік элементтер кейін қазақ ою-өрнегінің қалыптасуына негіз болды.

Қазақтың алғашқы ою-өрнек үлгілері Андронов мәдениеті мен байырғы сак, ғұн, үйсін өнері мұраларынан геометриялық, зооморфты, көгеріс өрнек пен қиял-ғажайып ою-өрнектер ретінде кездеседі. Олар негізінен малгершілік, саятшылық, әдет-ғұрып, үй іші жабдықтары мен сән-салтанат бұйымдарын, батырлық қару-құралдарын әсемдеуге қолданылған.

Көшпелі өмір салтына байланысты өрнек өнері киіз үйдің ішкі-сыртқы жабдықтарында, киіз бұйымдарда, ер-тұрман әшекейлерінде, киімдерде кең қолданысқа ие болды. Киіз басу, кесте тігу, ағаш ою, сүйек пен тері өңдеу өнері оюдың таралу аймағын кеңейтіп, оны ұлттық қолөнердің ажырамас бөлігіне айналдырды.

Қазақ мәдениетіндегі дәстүрлі ою-өрнек – тек әсемдік үшін жасалған декоративті элемент емес, ол терең семантикалық (мағыналық), символикалық және дүниетанымдық мәнге ие. Ою-өрнек – қазақ халқының табиғатқа, өмірге, руханиятқа, әлеуметтік қатынасқа қатысты көзқарасын бейнелейтін тіл іспетті.

2. Қазақ ою-өрнектерінің классификациясы

Зерттеушілер қазақ ою-өрнектерін бірнеше топқа бөліп қарастырады. Негізгі топтар:

1. Геометриялық өрнектер – ирек, меандр, үшбұрыш, ромб, шеңбер, т.б.
2. Зооморфты (жан-жануар бейнелі) өрнектер – қошқармүйіз, арқармүйіз, түйетабан, құсқанаты, жылантізбек.
3. Өсімдік сипатындағы өрнектер – гүл, жапырақ, дән, шырмауық.
4. Космогониялық өрнектер – күн, ай, жұлдыз, шеңбер, спираль.
5. Тұрмыстық-абстрактілі өрнектер – тарақ, балта, тұмар, белгілік элементтер.

Әр өрнектің мазмұны белгілі бір идеяны немесе табиғат құбылысын бейнелейді. Қазақ ою-өрнектерінің басты ерекшелігі – әр элементтің символдық мағынасының сақталуы.

3. Қазақ ою-өрнектерінің семантикасы

1. Табиғатпен үндестік семантикасы. Қазақ ою-өрнегінің көпшілігі табиғат элементтерінен бастау алады. Табиғатты құрметтеу, тіршілік көзін қасиет тұту – оюлар арқылы бейнеленген.

1.1 Өсімдіктестес оюлар: «Шұғыла», «Жапырақ», «Гүл», «Шиыршық» – өмірдің жаңаруы, өсу мен көбеюді білдіреді. Гүл, жапырақ, шырмауық өрнектері табиғаттың жаңаруы, өмірдің үздіксіздігін, көктем мен тіршілікті бейнелейді. Қазақ дүниетанымында өсімдік – өмір ағашының символы.

1.2 Жануартектес оюлар: «Қошқар мүйіз», «Түйе табан», «Құс қанаты» – байлық, күш, қорғау, батырлық мағыналарын береді.

2. Космологиялық және мифологиялық семантика

2.1 спираль, ирек – мәңгілік қозғалыс, уақыт айналымы; төртқұлақ, төрттаған – әлемнің төрт құбыласы, тұрақтылық.

2.2 Шеңбер, дөңгелек – күн, аспан, тұтастық

3. Рухани-қорғаныштық семантикасы – ою-өрнек тек сән үшін емес, тылсым күштен қорғаушы тұмар қызметін де атқарған.

4. Әлеуметтік және гендерлік семантикасы – оюлар арқылы адамның мәртебесі, жасы мен жынысы да ажыратылған.

5. Эстетикалық және коммуникациялық семантика – халықтың көркемдік тілі. Әр ру, тайпаның өзіне тән ою болған, бұл рулық сәйкестіктің коды.

4. Ою-өрнектің мәдени-философиялық мәні

Қазақтың ою-өрнегі тек сәндік элемент емес, ол – мәдени код. Халықтың қоршаған әлемге, табиғатқа, адамға деген көзқарасы, оның рухани құндылықтары өрнек арқылы бейнеленген.

Өрнектің симметриясы қазақ эстетикасының үйлесімге ұмтылысын көрсетсе, ырғақ пен қайталаным кеңістік пен уақыт туралы түсініктерді білдіреді.

Ою-өрнек әлеуметтік қатынастарды да бейнейді:

- қос элемент – бірлік,
- үштік құрылым – дүниенің үш деңгейі,
- айқасқан өрнек – байланыс пен сабақтастық.

Осылайша өрнек – халықтың мифтік ойлауынан бастап, күнделікті өмір философиясына дейінгі мазмұнды сақтаған әмбебап таңбалық жүйе.

5. Тұрмыстағы қолданысы

Қазақ ою-өрнектері мына салаларда кең қолданылған:

- киіз үй жабдықтары (текемет, сырмақ, басқұр, ши);
- киім-кешек (камзол, шапан, кесте);
- зергерлік өнер (білезік, жүзік, тұмарша);
- ағаш және сүйек ою (сандық, ер-тұрман, қасық, домбыра);
- сәулет өнері (есік, терезе, бағаналар);
- қолданбалы өнер туындылары.

Бұл қолданылу аясында ою-өрнек тек әсемдік үшін емес, әр бұйымның мағынасы мен рухани мазмұнын күшейту қызметін атқарған.

Қорытынды. Қазақтың дәстүрлі ою-өрнектері – ұлттық мәдениеттің терең мағынаға толы көркемдік феномені. Оның семантикасы халықтың өмір салты, шаруашылығы, дүниетанымы және рухани құндылықтарымен тікелей байланысты. Әр өрнектің өзіндік мағынасы, символдық коды бар, ол ғасырлар

бойы ұрпақтан-ұрпаққа беріліп, қазақ мәдениетінің ажырамас мұрасына айналды.

Қазақ ою-өрнегін зерттеу – ұлттық өнерді жаңғырту ғана емес, халықтың рухани кемелдігін, тарихи жады мен мәдени болмысын түсінуге мүмкіндік береді.

Әдебиеттер тізімі

1. Арғынбаев Х. Қазақ халқының қолөнері. – Алматы : Өнер, 1987. – 126 б.
2. Марғұлан Ә. Ежелгі мәдениет қазыналары. – Алматы, 1985. – 368 б.
3. Қазақ этнографиясы: энциклопедия. – Алматы: Арыс, 2011. – 379 с.
4. Қасиманов С. Қазақ халқының дәстүрлі өнері. – Алматы, 1995. – 736 б.
5. Төлеубаев Ә. Қазақ ою-өрнегінің тарихы мен семантикасы. – Алматы, 2001. – 389 б.

Шонова Адель Азаматовна

Студентка 2 курса «Дизайн интерьера»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к. филос. н., профессор Мухтарова Г. С.

Казахстан, Астана

adelshonova2007@gmail.com

Дизайн интерьера Версальского дворца: стиль и декор

Аннотация: Статья посвящена анализу дизайна и интерьера Версальского дворца с точки зрения художественного образа, композиции пространства, использования материалов и декоративных приемов. Цель статьи состоит в том, чтобы рассмотреть интерьеры Версаля не в качестве музея истории, а как пример осознанного проектирования среды, где архитектура, живопись, скульптура, свет и цвет работают вместе, создавая модель идеального придворного мира.

Ключевые слова: дизайн, интерьер, дворец, стиль, декор, пространство.

Версальский дворец обычно олицетворяется в качестве символа абсолютизма и дворца-легенды, а не как объект, который можно разобрать по слоям интерьера или как учебный пример для дизайнера. Французский историк Жан Франсуа Солнон пишет: «Дворец Версаль воплощение французского гения» [11]. Этот образ гения часто заслоняет собой такие конкретные профессиональные решения, как организовано пространство, почему выбраны именно такие материалы, как работают зеркала, цвет и свет. Для автора статьи, только начинающего знакомство с историей интерьера, Версаль интересен именно как тщательно выстроенный проект. Не только как «дворец короля Солнца», а как набор приемов, которые можно разобрать, понять и частично адаптировать к современным задачам дизайна. В данной статье рассматриваются особенности дизайна интерьеров Версальского дворца на примере Зеркальной

галереи и парадных апартаментов, а также влияние этих решений на дальнейшее развитие европейского интерьерного искусства.

Интерьер Версаля давно стал шаблонным представлением роскоши. Его черты постоянно отражаются в отелях, ресторанах, частных интерьерах. Журналист, описывая современный парижский ресторан Girafe, замечает, что «столики с зеркальными столешницами – тонкий реверанс интерьерам Версаля» [8]. То есть версальский язык декора до сих пор читается и используется как код привилегированного пространства.

Российский исследователь М. Дымченко подчеркивает, что Версаль остается «историческим и логическим образцом», а не просто одним из дворцов Европы. В другой части статьи автор пишет, что версальский ансамбль «остался непревзойденным образцом художественного синтеза, стал самым лучшим выражением опыта особого типа социальности абсолютизма и придворного общества» [3].

Для современной теории и практики интерьерного дизайна актуальность исследования Версаля проявляется в следующих моментах:

- дворец демонстрирует, как интерьер может не просто оформлять пространство, а выстраивать целую модель поведения, маршруты движения, сценарии общения людей;
- опыт Версаля показывает, как объединить архитектуру, декоративно-прикладное искусство, живопись и свет в единую композицию, что является немаловажным при создании сложных интерьеров;
- обращение к классическим примерам помогает избежать поверхностного копирования барокко в виде случайной лепнины и позолоты. Вместо этого можно понять смысл приемов чтобы использовать их обдуманно.
- изучение таких объектов важно для молодых специалистов из Казахстана и других стран, где активно развиваются премиальные интерьеры. В локальной практике нередко видны отсылки к дворцовому стилю, но без глубокого понимания его логики.

Данная статья носит теоретико-аналитический характер. В работе применены следующие методы:

Во-первых, анализ научной и научно-популярной литературы, которая посвящена архитектуре и интерьерам Версаля. Важным источником стала статья М. Дымченко «Версаль: феноменология архитектурной формы» [3], а также работы М.В. Алпатова о дворцово-парковом ансамбле [1].

Во-вторых, использовался метод визуального анализа: изучались фотографии Зеркальной галереи и парадных интерьеров, опубликованные в альбомах и онлайн-ресурсах, а также описания в альбоме Е.Г. Милюгиной «Интерьеры Версаля» [4].

В-третьих, применялся сравнительный анализ. Интерьер Версаля сопоставлялся с современными представительскими пространствами, где используются версальские мотивы, а также с теоретическими описаниями стиля Людовика XIV в работах искусствоведов [2].

В-четвертых, использованы отдельные элементы семиотического подхода, когда интерьер рассматривается как текст с определенной системой знаков и символов, которые отражают социальный порядок двора.

Французский «большой стиль» Людовика XIV часто описывают как сочетание пышности барокко и классической строгости. Российские исследователи отмечают, что во Франции эпохи Людовика XIV «стиль стал осознаться важнейшей категорией искусства, эстетики, стал нормой жизни, быта и нравов» [2]. В интерьере это проявляется в стремлении соединить рациональную ясность композиции с театральностью и эффектностью. Пространство должно выглядеть упорядоченным, симметричным и одновременно впечатлять богатством материала, сложностью декора и продуманной иконографией.

Версальский интерьер строится на нескольких ключевых принципах стиля Людовика XIV. Во-первых, строгая геометрия и осевость. Помещения объединены в анфилады, двери расположены на одной линии, перспектива тянется через несколько залов. Данный эффект создает ощущение бесконечности и подчеркивает роль короля, к которому визуальнo ведут все оси. Во-вторых, использование ордера, колонн и пилястр для разделения стен. Даже когда стены покрыты мрамором, лепниной и живописью, их структура остается читаемой, что отличает французский вариант барокко от более свободного итальянского. В-третьих, активное участие декоративно-прикладного искусства. Мебель, текстиль, бронза, зеркала и светильники не воспринимаются в виде добавки к архитектуре. Они включены в общую композицию и повторяют ее ритмы и мотивы. Для интерьерного дизайнера важно, что этот стиль изначально трактует интерьер как сложный комплекс, а не как отделку стен и потолка.

Одной из центральных тем для понимания версальского интерьера является анфиладная планировка. М. Дымченко подробно описывает структуру помещений дворца, подчеркивая, что все залы парадной части «словно нанизаны на одну единственную ось» и что перспектива каждой анфилады зрительно продолжается в бесконечность за оконными проемами [3]. Для интерьера это означает, что зритель никогда не находится в полностью замкнутом пространстве. Взгляд постоянно прорывается вперед, к следующему залу, к саду, к свету. Подобная организация формирует особую модель поведения. Человек не сидит в комнате, а движется по заранее намеченному маршруту, участвует в придворной жизни. Важно и тот факт, как сочетаются большие парадные помещения и более камерные покои. Дымченко обращает внимание на то, что внутри помещений Версаля стиля барокко в XVIII веке появляются сравнительно небольшие кабинеты и private комнаты, которые уже не вписываются в строгую анфиладу, а задают иной тип пространства, более интимный и индивидуальный. С точки зрения современного дизайна это можно трактовать как ранний опыт зонирования, то есть парадная часть работает как общественное пространство представления власти, а private покои ближе к сегодняшнему пониманию комфортного жилья.

Важнейшей особенностью версальского интерьера является богатство материалов. Мрамор разных оттенков, позолоченная бронза, редкие породы

дерева, дорогие ткани создают ощущение материальной плотности пространства и неимоверной роскоши. Исследования С.Мукен о «мраморах Версаля» показывают, что выбор камня подчинен не только декоративным, но и политическим задачам. Автор отмечает, что версальские мраморные декоры позволяют увидеть «политику королевской власти и работу королевских мраморщиков», а также формируют особую цветовую гармонию дворца [10]. М.Дымченко пишет, что парадные покои Версаля опираются на использование разного мрамора: серого, белого, розового и зеленого, причем часть камня уже не добывается во Франции [3]. Таким образом, редкость материала сама по себе становится элементом репрезентации.

Цветовая палитра интерьеров строится на сочетании холодных мраморных тонов и теплой позолоты. Золото связывает такие разнородные элементы, как карнизы, капители, лепные рамы, подсвечники и канделябры. В результате возникает ощущение сияния и непрерывного орнаментального потока, который объединяет пространство. Для дизайнера этот пример важен тем, что показывает, что роскошь заключается не только в количестве декора, но и в точном выборе материалов, их редкости, сочетании фактур и температур цвета.

Зеркальная галерея одна из самых известных интерьеров Версаля. Здесь роль света и отражений является ключевым моментом. По данным современных исследователей, длина галереи составляет 73 метра и имеет 17 окон, которые выходят в сторону сада, а также галерея оснащена 17 зеркалами, которые были собраны из более чем 350 отдельных зеркальных пластин [9]. Отражения сада и множества свечей в вечернее время создают ощущение отсутствия границ между интерьером и ландшафтом. Историк культуры Р.Легг в своих трудах пишет о Зеркальной галерее следующее: «технологическое и архитектурное достижение, созданное Жюлем Ардуэн Мансаром и полностью собранное из зеркал, изготовленных в Нормандии» [7]. Данный факт является подтверждением того, что интерьер одновременно демонстрировал художественный вкус двора и технологические достижения Франции, которые вполне могли конкурировать с мастерами зеркального стекла Венеции.

Другой исследователь Ф.Шаймович рассматривает зеркала Версаля в качестве особого социального инструмента. В своей статье «Mirrors of Society: Versailles and the Use of Flat Reflected Images» он делает анализ того, как отражающие поверхности были включены в придворный ритуал и помогали создать образ идеального придворного общества [10].

С точки зрения дизайна интерьера Зеркальная галерея демонстрирует то, как при помощи света и отражений можно визуальным образом увеличить пространство, включить в интерьер внешний вид (в данном случае это сад). Кроме того подобный подход не только усиливал эффект торжественности церемоний, а также подчеркивал богатство материалов, которые по сути увеличивались в два раза в отражении зеркал. В нынешнее время такие принципы часто применяются в так называемых премиальных интерьерах, которые имеют панорамное остекление, зеркальные панели и сложную систему подсветки, хотя масштаб в разы меньше Версаля.

Что касается декора Версальского замка, то он не ограничивается одним орнаментом. Декор замка как будто бы описывает цельный рассказ о власти короля Людовика XIV. Например, потолочные рисунки Зеркальной галереи, автором которых является Шарль Лебрен, повествуют о победах и реформах монарха, начиная с того момента, когда король начал править сам. Кроме того имеющиеся фигуры античных богов, аллегии Добродетели, Славы, Победы и иные символические герои создают божественный уровень повествования, в то время когда внизу находятся реальные придворные и служащие дворца, которые тоже оотражаются в зеркалах [9].

Художественная программа интерьеров соединяет несколько уровней. На первом уровне интерьер демонстрирует богатство и вкус. То есть мрамор, золото, гобелены, резная мебель создавали визуальный вид роскоши. На втором уровне декор превращается в живой язык политической пропаганды. Сцены росписей и скульптуры прославляют правителя, подчеркивая его роль в качестве защитника веры, победителя и покровителя искусства. Заключительный уровень демонстрирует социальное поведение. Пространство залов задает правило движения, дистанции между людьми, иерархию позиций во время празднеств и торжественных церемоний. В данном смысле версальский интерьер сближается с современным представлением о «бренд-пространствах», где оформление не просто является красивым, а осознанно интерпретирует ценности и статус владельца.

Следует отметить, что влияние Версаля не ограничилось Францией. Исследователь М.В. Алпатов, который анализировал русскую архитектуру, пишет, что декор одного из залов Павловского дворца «находит известную аналогию в интерьерах Версаля и Фонтенбло времени Людовика XIV» [1]. Данный факт говорит о том, что версальские стандарты нашли отражение и в архитектуре и других европейских дворцов.

Французский историк Ж.Ф. Солнон выделяет Версаль в качестве символа национального гения, который стал объектом, с которым связано множество легенд, иногда далеких от правды [11]. Для дизайнера важным является не то что дворец оброс мифами, а то, насколько его интерьеры до сих пор являются визуальной карточкой роскоши.

Стоит отметить, что многие современные дизайнерские студии, работающие в так называемом стиле Luxury активно используют отсылки к Версалью. Они применяют мраморные полы, сложные потолочные композиции, зеркальные панели, хрустальные люстры, симметричную расстановку мебели. Иногда подобное копирование выглядит поверхностно, особенно когда берется только внешняя золоченная обложка. Однако, следует знать, что при грамотном обращении к версальскому наследию стоит учитывать не только композицию, но и сценарий движения и роль света.

В Казахстане не имеется прямых копий Версаля, однако сам образ сооружения активно применяется в культурном поле. Многие лекторы по истории искусства включают Версаль в курс своих лекций, когда говорят о классицизме и рококо, при этом остро подчеркивая роль Версаля в качестве символа галантной эпохи и придворной культуры [5]. В казахстанском и

постсоветском пространстве порой встречаются торжественные залы, рестораны и гостиницы, названные «Версалем». В таких залах зачастую используются такие элементы барокко, как лепнина, позолота и объемные шторы. В большинстве случаев подобное применение стиля является попыткой вызвать ассоциации с французским двором. Для начинающих дизайнеров подобный прием может стать не только методом копирования внешних элементов, но позволит им задуматься о том, как в самом Версале решены вопросы композиции пространства, восприятие масштаба, иерархия помещений. Важным моментом является то, что нужно уметь видеть за позолотой структуру: оси, анфилады. Ощутить связь интерьера с ландшафтом, увидеть работу света и зеркал.

Новизна данной статьи заключается не в открытии новых фактов о дворце, а в некоем специфическом контексте. Во-первых, интерьер дворца рассматривается с позиции современного дизайна, а не в качестве достояния архитектуры и истории. Данный факт позволяет увидеть в объекте классицизма набор актуальных профессиональных приемов и методов. Во-вторых, в статье осознанно освещаются источники различных уровней: фундаментальные исследования, альбомы по интерьерам, а также примеры современной практики. Подобное сравнение позволяет видеть картину функционирования версальского стиля в культуре дизайна современности.

Таким образом, анализ дизайна интерьера и декора дворца дает возможность сделать следующий вывод, который важен при применении в теории и на практике интерьерного дизайна. Дворец показывает, что интерьер может работать в качестве сложной системы знаков. Применяемые материалы, цвет, свет, декор и планировка не существуют отдельно. Они выстроены в единую целостную картину о власти, статусе, порядке и красоте. Кроме того, так называемый стиль Людовика XIV демонстрирует попытку соединения рациональной ясности и эмоциональной выразительности. Потому что, строгая геометрия и симметрия не мешают богатству декора, а лишь усиливают эффект, делая его более организованным и читаемым. Версальский дворец стоит рассматривать как своеобразную памятку по интерьерному дизайну высокого уровня. Для молодого специалиста обращение к подобному примеру поможет лучше понять как пространство, материал и символика объединяются в единую художественную гамму.

Список литературы

1. Алпатов М. В. Художественное значение Павловска // Этюды по истории русского искусства. – Т. 2. – М.: Искусство, 1967. – 234 с.
2. Большой стиль. Стиль короля Людовика XIV [Электронный ресурс] // Портал об архитектуре и дизайне. – Режим доступа: <https://arx.novosibdom.ru/node/434>
3. Дымченко М. Версаль: феноменология архитектурной формы // Project Baikal. – Иркутск, 2023. – С. 85–89.
4. Милюгина Е. Г. Интерьеры Версаля. – М.: Белый город, 2016. – 138 с.

5. Пуссен, Ватто, Буше, Версаль, Де Латур: галантный век и рококо [Электронный ресурс] // Art Society. – Режим доступа: https://www.artsociety.kz/classicism_and_rococo
6. Chaimovich F. Mirrors of Society: Versailles and the Use of Flat Reflected Images // Visual Resources. – 2008. – Vol. 24, No. 4. – P. 353–367.
7. Egge R. The Mirror and Manners: Watching, Being Seen and Eighteenth-Century Subjectivity // Lumen. – 2018. – Vol. 37. – 230 p.
8. Girafe в Трокадеро – дизайнерский ресторан у Трокадеро [Электронный ресурс] // Коммерсантъ. – 2018. – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/3752772>
9. Hall of Mirrors [Electronic resource] // Wikipedia. – Access mode: https://en.wikipedia.org/wiki/Hall_of_Mirrors
10. Mouquin S. Les marbres: noblesse de la matière, heureuses « curiosités » // Artefact. – 2016. – No. 4.
11. Solnon J. F. Versailles. Vérités et légendes. – Paris : Perrin, 2017. – 272 p.

Гау Инна Владимировна

Студентка 2 курса «Дизайн интерьера»

Казахский Национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г. С.

Казахстан, Астана

inna.gau@gmail.com

Новаторство в дизайне интерьера и мебели школы Глазго

Аннотация: Одним из самых необычных явлений конца XIX – начала XX века стала школа Глазго во главе Чарльза Ренни Маккинтоша – архитектора и дизайнера, чьи идеи до сих пор являются современными. В статье рассматриваются особенности школы Глазго, её художественные принципы, вклад ключевых мастеров и, прежде всего, роль Маккинтоша, чьи идеи стали определяющими в развитии интерьера XX века.

Ключевые слова: школа Глазго, Маккинтоши, новаторство, роза Маккинтоша, дизайна, минимализм, линия, форма, пространство, Маргарет Макдональд

Введение. В истории искусства существует множество направлений, которые приносили новое понимание пространства, формы и художественного образа. Одним из самых необычных явлений конца XIX – начала XX века стала школа Глазго. Она возникла в Великобритании в период активного развития модерна и сразу же выделилась своим оригинальным подходом: сочетанием геометрической строгости, символизма, поэтичности и продуманной функциональности. В центре этой школы стоял Чарльз Ренни Маккинтош – архитектор и дизайнер, чьи идеи до сих пор кажутся современными.

Школа Глазго особенно интересна тем, что её представители стремились не просто украшать предметную среду, а создавать целостное пространство, в котором человек чувствует себя частью необычной художественной композиции. Эта концепция выделяла их на фоне европейских модернистов и позволила сформировать собственное направление. Как отмечал Н. Певснер, «школа Глазго смогла выразить романтическую сторону модерна без излишней декоративности» [1, с. 45], и именно в этом проявляется её новаторство.

В данной статье рассматриваются особенности школы Глазго, её художественные принципы, вклад ключевых мастеров и, прежде всего, роль Маккинтоша, чьи идеи стали определяющими в развитии интерьера XX века.

1. Исторический контекст формирования школы Глазго

Появление школы Глазго нельзя рассматривать отдельно от социальной и художественной ситуации эпохи. Это был период, когда Великобритания активно развивалась промышленно, а массовое производство постепенно вытесняло ручной труд. В обществе возникал запрос на качественный дизайн, который бы сочетал красоту, функциональность и продуманность. Одновременно с этим укреплялось движение «Искусства и ремёсла», стремившееся вернуть эстетическую значимость предметам повседневной жизни. Т. Кинчин пишет: «Движение Arts & Crafts научило Британию уважать вещь как проявление духа создателя».

Глазго как крупный промышленный центр стал местом пересечения новых идей, технологий и художественных исканий. Именно здесь появились первые объединения художников, архитекторов и дизайнеров, которые стремились выйти за рамки академической традиции. Постепенно формируется группа, получившая название «Глазго стайл», или школа Глазго. Искусствовед Ч. Энсти писал, что это направление стало «одним из важнейших мостов между английским искусством и европейским модерном» [2, с.78], что подчёркивает его особое положение в истории дизайна.

Само здание школы Глазго, которое, к большому сожалению, сейчас могут полностью перестроить из-за двух пожаров в 2014 году и 2018, в 1897 году было величайшим архитектурным творением Маккинтоша.

2. Основные особенности эстетики школы Глазго

Школа Глазго совмещала и вдохновлялась под влиянием английского модерна, японской культуры и кельтской декоративности, однако она смогла создать собственный самостоятельный стиль. Его главными характеристиками стали геометричность, вертикальность, сдержанная декоративность и выразительная простота. Интерьер в школе, созданный самим Маккинтоши, передавал всю суть и идею школы и искусства вокруг нас. Здесь была как и библиотека, вдохновленная японской культурой, так и высокие стеклянные окна как в соборах Англии. Простота, плавность и геометричность линий, яркий естественный свет, именно то что отличало стиль Маккинтоши от других и то, что делало его таким особенным.

2.1. Геометричность и строгая линия

Линия являлась главным художественным инструментом мастеров школы Глазго. Маккинтош подчёркивал: «Линия – это не украшение, а нерв предмета» [2, с.32].

В интерьерах и мебели доминируют вытянутые вертикали, чёткие контуры, тонкая графика. В отличие от французского ар-нуво, основанного на плавных растительных линиях, школа Глазго стремилась к большей структурности. Вытянутость линий создаёт «архитектоничность» даже в декоративных элементах. Жёсткой геометрической основы сочетались с мягкими, стилизованными растительными мотивами *«роза Маккинтоша, плавные силуэты женских фигур»* [2, с.15]. Это сочетание просматривалось и в самой мебели Маккинтоши: высокие спинки, как вертикальные решётки, чёткая прямоугольная рамка, минималистичный декор, квадратные формы, тонкие, строго построенные элементы. Как отмечал искусствовед Р. Биллклифф: «Стулья Маккинтоша – это архитектура в миниатюре» [3.с. 37].

2.2. Цветовая сдержанность

Если сейчас Дизайнеры пытаются зацепить нас своими яркими и интересными цветами, акцентной мебелью в интерьере. То палитра помещений школы Глазго обычно строилась на белых, серых, кремовых, угольных и сиреневых тонах. Как пишет Э. Уилхайд: «Макинтош использовал цвет как тишину, позволяющую форме звучать свободно» [4, с. 25].

Но почему же использовалась сдержанная палитка? Ответ довольно прост, такой подход позволял сосредоточиться на форме и пропорциях, а не на избыточном украшательстве, что и было главной задачей и принципом школы. Цвет работал как фон, создавая атмосферу лёгкости и воздушности.

2.3. Гармония рационального и поэтичного

Но конечно и тут были свои исключения в пользу искусства цвета, редко но в интерьерах и работах школы можно проследить нежные цвета терракоты, глубокого синего и темно-зеленого. Но даже такой акцент ставится только один и должен работать на композицию. А вот главными компонентами композиции была уже форма и материал.

Школа Глазго не отвергала декоративность, но стремилась подчинить её общей логике пространства. Орнаменты использовались там, где они действительно усиливали художественный образ. Здесь можно вспомнить слова критиков: «Декор у Маккинтоша не доминирует, а дышит вместе с формой» [4,с. 48].

3. Чарльз Ренни Маккинтош как центральная фигура новаторства

Давайте разберем более подробно кто же такой Чарльз Ренни Маккинтош, и немного раскроем его личность художника.

Чарльз Ренни Макинтош родился 7 июня 1868 года в Глазго, Шотландия, в семье полицейского инспектора Уильяма Макинтоша. В 1884 году, в возрасте 16 лет, Макинтош поступил учеником в архитектурное бюро Джона Хатчинсона. Одновременно он начал посещать Школу искусств Глазго, где позже сам станет ведущей фигурой. В этот период он уже активно изучал искусство, форму, разные стили, и культуры, что в дальнейшем послужит основой его новаторства. В конце 1890-х Макинтош объединяется с Маргарет Макдональд (будущей женой),

Фрэнсис Макдональд (её сестрой), Гербертом Макнейром. Их прозвали «Glasgow Four» – «Четвёрка Глазго».

В 1896 году Макинтош получает крупнейший заказ в своей жизни – проект Glasgow School of Art.

3.1. Новаторский подход к пространству

Роль Маккинтоша в школе Глазго трудно переоценить. Он стал автором многих принципов, которые позже будут определять развитие дизайна в XX веке. Его новаторство проявлялось прежде всего в понимании интерьера как единого целого, где нет случайных деталей.

Интерьеры Маккинтоша напоминают музыкальные композиции: в них присутствует ритм, повтор, вертикальные акценты и тщательно организованные паузы. Его пространства кажутся лёгкими и продуманными, даже если содержат минимум мебели. Свет и пустота играют роль не меньше, чем сами предметы. Один из исследователей дизайна писал: «Макинтош работал со светом так же точно, как другие художники работают с цветом» [5, с. 34].

3.2. Принципиально новая мебель

Мебель Маккинтоша – один из самых узнаваемых образов школы Глазго. Его высокие стулья, строгие шкафы, тонкие столы и геометричные светильники стали символами раннего модернизма. Мебель не просто выполняла функцию, но и помогала формировать характер пространства. Высокие спинки стульев создавали чувство вертикальной устремлённости, а тонкие декоративные элементы подчеркивали графическую концепцию интерьера. Как писал М. Бассетт «Стул Маккинтоша – это одновременно объект и линия, воплощённая в дереве» [6, с.69].

По мнению автора работы, именно мебель Маккинтоша стала важной точкой перехода от декоративного модерна к функционализму. Его формы выглядят современно даже сегодня, что говорит о глубине его дизайнерского мышления.

3.3. Символика и художественные мотивы

Одним из ключевых художественных мотивов была знаменитая «роза Маккинтоша» – стилизованный цветок, построенный на круге и прямой линии. В интерьерах часто встречаются также вертикальные «растущие» линии и декоративные сетки. Эти элементы создают ощущение одухотворённости и мягкой поэтичности, формируя особое настроение пространства.

Роза Маккинтоша, встречается в мебели, на спинках стульев, в дверных проёмах, на витражах чайных комнат Willow Tea Rooms, на фризах, панелях, тканях, даже в набросках акварельных работ. И во всех случаях это главный композиционный и смысловой акцент. С одной стороны, это романтический символ любви, красоты, женственности, а с другой – строгий, почти математический знак, подчинённый композиции. Такая двойственность делает Розу Макинтоша мостом между эпохами: она хранит декоративность модерна, но уже несёт в себе элементы будущего авангарда и даже минимализма.

4. Значение Маргарет Макдональд и группы “Глазго гирлз”

Рассматривая школу Глазго, необходимо отметить вклад Маргарет Макдональд – художницы, партнёрши и супруги Маккинтоша. Она создавала декоративные панно, витражи, текстильные композиции, которые наполняли интерьеры эмоциональностью и символизмом. Маккинтош говорил о ней: *«Она одарила меня духом моего стиля»* [7, с.28].

Творчество «Глазго гирлз» привнесло в школу элементы женского символизма, мягких линий и изящных образов, что стало гармоничным дополнением строгой геометрии Маккинтоша. Они создают совершенно новый стиль, сочетающий: модерн, символизм, геометрию, мистику, декоративные мотивы.

Работы «Четвёрки» вызывают бурные споры: критики считают их слишком странными, публика – слишком смелыми. Но к концу десятилетия они становятся мировыми новаторами.

5. Интерьеры школы Глазго: новые решения и подходы

Школа Глазго внесла значительный вклад в развитие современного дизайна интерьера благодаря своим индивидуальным и новым решениям:

- *Единство формы и функции.* Все предметы в пространстве подчинены общей идее.
- *Вертикальная композиция.* Интерьеры становятся визуально «выше», легче.
- *Свет как часть архитектуры.* Световые потоки и витражи создают атмосферу.
- *Минимализм в декоре.* Только существенное – никакой перегруженности.
- *Комбинация материалов.* Дерево, стекло, металл и текстиль используются гармонично.

Эти принципы до сих пор являются актуальными для дизайнеров интерьера, особенно в проектах, ориентированных на минимализм и чистоту формы.

Заключение. Школа Глазго стала одним из важнейших этапов в развитии дизайна интерьера, предложив новый взгляд на взаимодействие формы, света, пространства и мебели. В её центре находится творчество Чарльза Ренни Маккинтоша, чьи идеи повлияли на европейский модернизм и предвосхитили будущие направления, такие как функционализм и минимализм. Чарльза Ренни Маккинтоша можно было бы назвать главным создателем минимализма в интерьере, но даже так его идеи и подход к структуре интерьера, символике и мебели сделал школу Глазго уникальным явлением, которое и сегодня воспринимается свежо и актуально.

Новаторство школы Глазго заключается в её стремлении создать цельное пространство, где каждая деталь продумана и эстетически оправдана. Это не просто историческое направление, а важный этап в развитии дизайнерского мышления, который стал основой для современного понимания интерьера как художественного произведения.

Развитие мирового дизайна конечного XIX – начала XX века невозможно представить без феномена Глазговской школы, крупнейшего центра

художественных инноваций Великобритании своего времени. Именно здесь, на пересечении традиций шотландского ремесла, европейского модерна и личных творческих поисков художников, родился особый пласт эстетики, который сегодня воспринимается как самостоятельное направление

Школа Глазго стала местом, где ранний модерн получил свою северную интерпретацию – более строгую, более сдержанную, но невероятно интеллектуальную.

Для исследователя очевидно, что в её стенах оформление пространства перестало быть просто декорацией. Оно стало системой, языком, способом мышления. Макинтош, обладая редкой цельностью художественного взгляда, «превращал пространство в организм, где каждый элемент дышит в унисон» – как отмечают современные искусствоведы. В этом глубоком единстве архитектуры, мебели, графики и текстиля заключена суть Глазговской школы.

Список литературы

1. Billcliffe R. Architectural Sketches and Flower Drawings by Charles Rennie Mackintosh. – London : Academy Editions, 1977. – 96 p.
2. Billcliffe R. Charles Rennie Mackintosh: The Complete Furniture, Furniture Drawings & Interior Designs. – Guildford : Lutterworth Press, 1980. – 264 p.
3. Billcliffe R. Charles Rennie Mackintosh: The Complete Furniture, Furniture Drawings & Interior Designs. – New York : Abrams in Association with Cameron & Hollis, 2010. – 320 p.
4. Charles Rennie Mackintosh: A Resource Guide. – Washington, D.C. : Library of Congress, 1984. – 456 p.
5. Fiell P., Fiell C. Mackintosh. – Cologne : Taschen, 2000. – 96 p.
6. Mackintosh Architecture: Context, Making and Meaning. – Glasgow : University of Glasgow, 2014–2017. – 340 p.
7. Muir E. The Two Gentlemen of Design: Josef Hoffmann, Charles Rennie Mackintosh, and Their Contribution to the Decorative Arts in Fin-de-Siècle Glasgow and Vienna. – Illinois : Illinois Wesleyan University, 2014. – 68 p.
8. Pevsner N. Pioneers of Modern Design. – London : Penguin Books, 1960. – 266 p.
9. Wilhide E. The Mackintosh Style. – London : Pavilion Books, 1993. – 176 p.

Байконуров Эрик Сарсембаевич

Студент 2 курса «Дизайн интерьера»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой

Научный руководитель: к.филос.н: Мухтарова Г. С.

Казахстан, Астана

Уильям Моррис и его вклад в развитие искусства и ремесел

Аннотация: Статья посвящена анализу вклада Уильяма Морриса в развитие искусства и ремёсел, а также его роли в формировании эстетических и социальных принципов, оказавших влияние на становление современного дизайна. В статье рассматриваются ключевые направления его деятельности: развитие декоративно-прикладного искусства, реформирование книжного оформления, создание художественных мастерских и формирование движения Arts and Crafts.

Ключевые слова: Уильяма Моррис, промышленный дизайн, модерн, искусство, ремесла

Введение. Творчество Уильяма Морриса занимает ключевое место в истории художественной культуры конца XIX века. Он сформировал уникальную эстетическую систему, в которой соединялись идеи ручного труда, декоративности, гармонии природных форм и социальной ответственности искусства. Моррис рассматривал художественную деятельность как средство формирования жизненной среды и духовного развития общества. Его подход оказал влияние на становление профессионального дизайна, на развитие декоративно-прикладного искусства и на формирование новых педагогических и производственных моделей, которые определяли развитие европейской культуры на протяжении всего XX века.

Моррис был не только художником, но также дизайнером, писателем, критиком и организатором художественного производства. В его трудах объединялись философские размышления о красоте и труде, исторические исследования ремесленных практик, а также стремление создать альтернативу индустриальной культуре, утрачивающей эстетическую выразительность. В результате его деятельность стала основой движения Arts and Crafts, которое обозначило возвращение к ремеслу как к высшей форме художественного выражения.

Актуальность исследования

Интерес к наследию Морриса в XXI веке объясняется тем, что многие проблемы, которые он обозначал более ста лет назад, остаются значимыми и сегодня. Индустриализация привела к массовому производству предметов, но одновременно к обесцениванию индивидуального труда и снижению художественного качества вещей. В эпоху цифровизации, быстрого потребления и экологической нестабильности идеи Морриса – о бережном отношении к материалу, о необходимости устойчивого производства, о значимости ручной работы и о роли красоты в повседневной жизни – обретают новое звучание.

Кроме того, исследования в области дизайна, архитектуры и визуальной культуры всё чаще обращаются к истокам профессиональной дизайнерской мысли. Моррис рассматривается как один из тех, кто сумел вывести декоративно-прикладное искусство на уровень теоретической дисциплины. Его вклад помогает понять механизмы формирования художественных систем, в которых качество, функция и эстетика предметной среды образуют единую структуру.

Актуальность темы проявляется и в образовательной практике. Современные школы дизайна продолжают использовать принципы, заложенные Моррисом: уважение к ремесленной традиции, развитие художественного вкуса через работу с природными мотивами и стремление к целостности проектного мышления. Таким образом, изучение его наследия необходимо для понимания основ визуальной культуры, художественного проектирования и теории декоративности.

Методы исследования

Для анализа вклада Морриса применялись методы историко-культурного исследования, позволяющие рассмотреть творчество в контексте художественных и социальных процессов XIX века. Использовался сравнительный анализ ремесленных и индустриальных подходов, а также стилиевой анализ его декоративных решений в текстиле, мебели, витражах и книжном оформлении. Применение системного подхода позволило оценить деятельность Морриса как комплексное явление, включающее художественную практику, социальную критику и организацию производства.

Основная часть

Вклад Уильяма Морриса в развитие искусства и ремёсел выражается в нескольких взаимосвязанных направлениях, каждое из которых стало значимым этапом в формировании современного дизайнерского мышления.

Одним из важнейших достижений стала разработанная им концепция единства искусства и труда. Моррис утверждал, что красота предметного мира должна быть доступна каждому человеку, а процесс труда должен приносить мастеру удовлетворение и позволять проявлять творческое начало. Он выступал против обезличенного фабричного производства и стремился восстановить ценность ручного мастерства, считая, что личное участие мастера создаёт эмоциональную наполненность вещи. Эти идеи легли в основу движения Arts and Crafts, которое стремилось сформировать новый тип художественной культуры, основанный на ремесле.

Значительный вклад Морриса связан с развитием декоративно-прикладного искусства. Его текстильные орнаменты стали примером нового подхода к природным формам: он стремился не копировать природу, а выявлять ритмы, симметрию и декоративные закономерности, присущие естественным структурам. Благодаря этому его орнаменты обрели узнаваемый стиль, сочетавший плотность растительного узора, динамику линий и гармонию цветовой палитры. Этот подход оказал влияние на формирование стиля модерн, для которого характерно органическое соединение формы и декора.

Не менее значимой является деятельность Морриса в области книжного искусства. Создание издательства и печатни привело к реформе книжного

дизайна, основанной на гармонии шрифта, иллюстрации и композиции страницы. Он стремился возродить традиции средневековых манускриптов, в которых книга была не только носителем информации, но и художественным объектом. Благодаря этому была разработана новая эстетика печатной книги, оказавшая влияние на европейское типографское искусство XX века.

Важным аспектом творчества Морриса является его социальная философия искусства. Он считал, что искусство должно быть связано с жизнью общества и улучшать её качество. По его мнению, красота является необходимым условием гармоничного существования человека, а эстетическое воспитание способствует развитию личности. Эта идея стала основой для многих образовательных реформ и концепций художественного воспитания, которые в дальнейшем получили распространение в художественных школах Европы.

Вклад Морриса проявился также в формировании профессионального дизайнерского мышления. Он рассматривал проектирование как деятельность, требующую знания материалов, понимания орнаментальных закономерностей и уважения к традиции. В его работах проявляется стремление к целостности предметной среды: мебель, текстиль, витражи и архитектурные элементы создавались как часть единого художественного пространства. Этот подход стал фундаментом будущей концепции «общего искусства», которая позднее развивалась в модерне и Баухаузе.

Научная новизна

Научная новизна исследования заключается в целостном рассмотрении деятельности Уильяма Морриса как явления, объединяющего художественную практику, философию труда, реформирование ремесленных традиций и становление дизайнерской культуры. Особое внимание уделено его роли в формировании принципов, которые позднее стали основой профессионального дизайна и художественного образования. Моррис показал, что декоративно-прикладное искусство способно определять качество эстетического восприятия среды, а не просто служить украшением. Его эстетические идеи рассматриваются как предвестники современных движений, ориентированных на устойчивое производство, экологичность и гуманизацию визуальной среды.

Выводы. Исследование показывает, что Уильям Моррис оказал глубокое и многогранное влияние на развитие искусства и ремёсел. Его деятельность позволила переосмыслить роль декоративно-прикладного искусства в обществе, сформировала новую модель художественного производства и определила направление развития европейской художественной культуры конца XIX–XX веков.

Идеи Морриса о единстве труда и искусства, ценности ручной работы, гармонии формы и функции, уважении к природным мотивам и социальной ответственности художника остаются актуальными и сегодня. Его наследие продолжает влиять на дизайн, архитектуру, художественное образование и теорию визуальной культуры.

Таким образом, вклад Морриса можно определить, как фундаментальный не только для декоративно-прикладного искусства, но и для современной

дизайнерской мысли, ориентированной на качество, гуманизм и эстетическую значимость предметной среды.

Список литературы

1. Gombrich E. H. The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art. – London : Phaidon Press, 1979. – 411 p. – Access mode: https://openlibrary.org/books/OL7801069M/The_Sense_of_Order
2. Harvey C., Press J. Art, Enterprise and Ethics: The Life and Works of William Morris. – London : Routledge, 1996. – 320 p. – Access mode: https://openlibrary.org/books/OL38748031M/Art_Enterprise_and_Ethics
3. MacCarthy F. William Morris: A Life for Our Time. – London : Faber & Faber, 1994. – 768 p. – Access mode: <https://openlibrary.org/search?q=William+Morris+A+Life+for+Our+Time>
4. Morris W. Art and Socialism. – London : George Bell & Sons, 1884. – 204 p. – Access mode: <https://openlibrary.org/search?q=Art+and+Socialism+William+Morris>
5. Morris W. Hopes and Fears for Art. – London : Ellis & White, 1882. – 328 p. – Access mode: <https://openlibrary.org/search?q=Hopes+and+Fears+for+Art+Morris>
6. Morris W. News from Nowhere. – London : Reeves & Turner, 1890. – 256 p. – Access mode: <https://openlibrary.org/search?q=News+from+Nowhere+William+Morris>
7. Naylor G. The Arts and Crafts Movement. – London : Studio Vista, 1971. – 224 p. – Access mode: <https://openlibrary.org/search?q=The+Arts+and+Crafts+Movement+Naylor>
8. Peterson W. S. The Kelmscott Press: A History of William Morris's Typographical Adventure. – Oxford : Clarendon Press, 1991. – 356 p. – Access mode: <https://openlibrary.org/search?q=The+Kelmscott+Press+Peterson>
9. Pevsner N. Pioneers of Modern Design. – London : Penguin Books, 1936. – 240 p. – Access mode: <https://openlibrary.org/search?q=Pioneers+of+Modern+Design+Pevsner>
10. Thompson E. P. William Morris: Romantic to Revolutionary. – London : Merlin Press, 1955. – 832 p. – Access mode: <https://openlibrary.org/search?q=William+Morris+Romantic+to+Revolutionary>

Жүсіп Дарига

Студентка 2 курса «Дизайн интерьера»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г. С.

Казахстан, Астана

zhusipdariga18@gmail.com

Проект Франкфуртской кухни

Аннотация: В статье исследуется проект франкфуртской кухни, созданной Маргарете Шютте-Лихоцки. Цель статьи заключается в исследовании её конструкции, а также влияния проекта в формировании современной кухни.

Ключевые слова: кухня, функции, площадь, архитектор, жильё, социум, анализ, размер, эксперимент, дизайн

«Франкфуртская кухня» – это помещение площадью 6,5 квадратных метров со шкафами и бытовой техникой кухни, которое было установлено в 12 000 домах, построенных в Франкфурте. В Германии в период с 1925 по 1930 годы по социальному проекту «Новый Франкфурт».

В это время всё в Европе кардинально поменялось. После Первой мировой войны женщинам пришлось работать больше, и у них не было достаточно времени для домашних работ. В тоже время наступил практический коммунизм, не терпевший излишеств, породивший небольшие типовые планировки квартир.

Проект «Новый Франкфурт» был реализован под руководством архитектора Эрнста Майе, который также занимал должность руководителя отдела городского планирования. Майе собрал сильную команду молодых архитекторов, инженеров, художников и дизайнеров для реализации этого проекта, разработанного экспертами в своих областях.

Основной целью проекта было построить 10 000 квартир для семей, и результаты оказались впечатляющими, было построено более 2000 квартир дополнительно.

Планировалось, что реализация проекта займет 10 лет, но справились за 5 лет. Когда Э. Майе собрал команду для проекта, он пригласил Маргарете Шютте-Лихоцки и предложил ей зарплату в три раза выше, чем планировалось изначально. Квартиры были построены по конкретным планам с разной планировкой по этажам и семейным положениям. Майе обсуждал с М. Шютте - Лихоцки для квартир желаемую внутреннюю планировку и минимальную жилую площадь. Было ясно, что большая гостиная необходима. Семьи не должны были ютиться в едином многофункциональном пространстве для приготовления и приема пищи, проживания, стирки и сна, как это было принято в квартирах эпохи грюндерства или в кухнях – гостиных в сельской местности. По плану в квартире должна была быть большая гостиная, а остальные комнаты были поменьше. По этой причине создавалась отдельная встроенная кухня.

Кухня была всего 6,5 квадратных метров, что неудивительно из-за большой гостиной и все было спроектировано архитектором так во всех квартирах. Проектирование маленькой кухни было сделано архитектором Маргарете, которая произвела революцию в создании новых кухонь, объединив в себе множество практических функций, которых не хватало многим женщинам в «традиционных» кухнях.

Шютте-Лихоцки для этого проекта была вдохновлена книгой Катарины Бичер 1869 года «Дом американской женщины». Хотя эта книга в первую очередь была посвящена работе по домоводству, в ней также был представлен проект «идеальной» кухни, которая впоследствии стала образцом «Франкфуртской кухни».

Еще одна женщина, внесшая большой вклад в дизайн кухни – это выдающийся американский ученый и эксперт по эргономике Лилиан Моллер Гилбрет, она разработала принцип «рабочего треугольника», используемого для организации кухни.

Шютте-Лихоцки также проводила собственные эксперименты по анализу кухни. Вооруженная секундомером и рулеткой, Маргарете бродила из угла в угол, намечая свой маршрут. Она фиксировала все показатели и пришла к выводу, что из-за неблагоприятного расположения предметов на кухне и в столовой женщины каждый день проходили несколько километров и уставали на кухне.

Она проанализировала все движения и действия, связанные с работой на кухне, сократила расстояние ходьбы, за счет нового расположения столешниц, шкафов и приборов, избегала неиспользуемых углов и щелей, а также ввела санитарные и рациональные конструкции, позволяющие уменьшить объем домашнего труда для женщин. (см.рис.1)

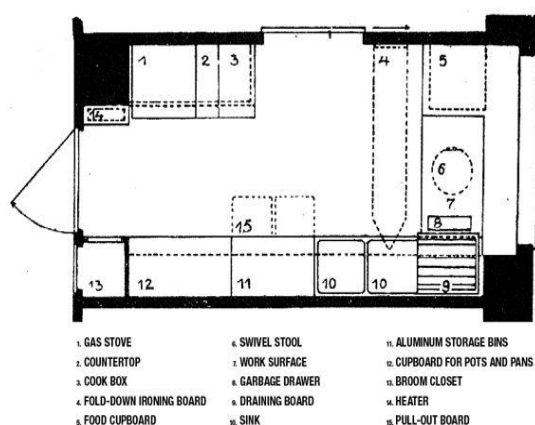


Рисунок 1. План Франкфуртской кухни

Результатом долгожданной кухни была стена, оборудованная шкафами от пола до потолка, посудным шкафом, кладовой с внешней вентиляцией, шкафом для хранения вещей с 18 алюминиевыми контейнерами, тумбой с ящиками и настенным шкафом со стеклянными раздвижными дверцами и выдвижными полками. Также была столешница со встроенным мусорным ведром, к

столешнице примыкала раковина и крыло для сушки посуды, сушилка для тарелок с вращающимся табуретом. Под раковиной находился шкафчик с выдвижным мусорным баком. Рядом с ним был шкаф для кастрюль и сковородок, а в углу шкаф для веников. Там была газовая или электрическая плита с тремя конфорками (некоторые с вытяжкой), а стена возле варочной панели была выложена плиткой до уровня плеч. Между ними был проход шириной около 90 см. Узкий проход позволял женщинам свободно передвигаться.

Для освещения в центре комнаты располагался регулируемый потолочный светильник, также была и складная гладильная доска. Все было под рукой, доступно в мгновение ока.

Размеры самой кухни составили 1,9 метра на 3,4 метра. «Франкфуртская кухня», несомненно, была самой революционной работой Маргарет Шютте-Лихоцки. Это - первая в мире встроенная кухня, спроектированная женщиной - архитектором для стесненных условий жизни социального жилья 1920-х годов. (см. рис.2)



Рисунок 2. Проект Франкфуртской кухни

Эти улучшения решили повседневные проблемы женщин, предоставив им выделенное рабочее место, сэкономяв их время и усилия. Такой дизайн кухни обеспечил хозяйке широкий функционал и комфорт. Хотя этот новый тип кухни имел хорошие шансы на успех, но он не получил широкого распространения в Германии, и многие люди спорили, стоит ли выбирать совмещенную кухню - гостиную или отдельную кухню.

Однако компактные отдельно стоящие кухни продолжали использоваться в социальных жилых планировках. В каждом городе была своя по дизайну кухня, но каждая сохраняла свой первоначальный дизайн.

В 1929 году на тематической конференции во Франкфурте кухня была представлена как «жилище для прожиточного минимума» 130 представителям из 18 стран. Эта кухня привлекла большое внимание, благодаря своему

функциональному дизайну и удобству и впоследствии была разработана в таких странах, как США, Швеция и Швейцария.

Это изобретение принесло архитектору Маргарете Шютте-Лихоцки международную известность и теперь включено в дизайнерские коллекции и музеи по всему миру, в том числе Музея современного искусства в Нью-Йорке.

Цветовая гамма «Франкфуртской кухни» включала в себя такие цвета, как зеленый, синий и желтый и т.д. Их выбрал сам архитектор. По его словам, основное внимание уделялось гигиене и отпугиванию мух. Цвета были выбраны так, чтобы они не конфликтовали друг с другом, а в основу кухни лег синий цвет, что сделало её более узнаваемой.

В конечном итоге кухня напоминает небо и море, передавая ощущение открытости, воздушности и прохлады. Все это влияет на эмоциональное состояние человека. Голубые и синие тона передают ощущение легкости и умиротворения.

Со временем кухни менялись, совершенствовались, добавлялись детали и менялись используемые материалы. Все это происходило в течение одного столетия. Однако, сохраняя свою первоначальную функцию места для приготовления пищи, благодаря различным изменениям кухня приобрела свой уникальный характерный стиль. Несмотря ни на что, это проект «Франкфуртская кухня» оказался основой, которую невозможно заменить без потери ее функциональных процессов.

Список литературы

1. Lixenfeld E. Die Frankfurter Küche [Электронный ресурс] / Elmar Lixenfeld. – Режим доступа: https://siedlerverein.de/download/jc08_lixenfeld_frankfurter_kueche.pdf
2. Schütte-Lihotzky M. The Frankfurt Kitchen and Modern Household Appliances [Электронный ресурс] (1927) / Margarete Schütte-Lihotzky ; пер. David Haney, GHI staff // German History Intersections. – Режим доступа: <https://germanhistory-intersections.org/en/knowledge-and-education/ghis:document-14.pdf>
3. The Evolution of Kitchen Design [Электронный ресурс] // Creative City Academy. – С. 46–57. – Режим доступа: <https://creativecity.academy/project/83757c668dfb4d1bb53a8e79ed4053bf>

Абубакирова Диана Евгеньевна
Студентка 2 курса «Дизайн интерьера»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой
Научный руководитель: к.филос.н., профессор Мухтарова Г.С.
Казахстан, Астана
Dd9090808@gmail.com

Эволюция интерьера в Казахстане: от советского модернизма к современной идентичности

Аннотация: Анализ трансформации интерьера Казахстана от советского модернизма до современности, с акцентом на культурные факторы и национальную идентичность.

Ключевые слова: интерьер Казахстана, модернизм, национальный стиль, идентичность, дизайн, архитектура, постсоветское пространство

Введение: Интерьер, как культурный феномен отражает историческую динамику, уровень технологического развития и систему ценностей общества. Казахстан, пройдя путь от традиционного кочевого быта к индустриальной и затем цифровой эпохе, сформировал уникальную визуальную среду. Эволюция интерьера страны особенно ярко проявилась за последние семь десятилетий, охватывая влияние советского модернизма, трансформации постсоветского периода и становление современного локального стиля. Цель исследования – выявить ключевые этапы развития интерьера в Казахстане и определить, каким образом современная дизайнерская практика формирует национальную идентичность.

Задачи исследования:

1. описать особенности интерьера советского модернизма;
2. охарактеризовать изменения после обретения независимости;
3. выявить современные тенденции, связанные с национальной эстетикой;
4. определить роль глобализации в формировании интерьерной среды.

1. Советский модернизм: функциональность и стандартизация

1.1. Исторический контекст

В середине XX века Казахстан активно вошел в индустриальную модель СССР. Массовое строительство и типизация жилых зданий определили визуальный характер внутреннего пространства. Интерьер подчинялся идеям рациональности, простоты и экономичности.

1.2. Принципы формирования жилых интерьеров

Для квартир того периода характерны:

- модульная корпусная мебель;
- складные и трансформируемые элементы;
- унификация отделочных материалов;
- функциональный минимализм в декоре.

- Цветовая гамма была сдержанной: бежевые, коричневые, серые оттенки создавали нейтральный фон, подчёркивая идею стандартизированного быта.

1.3. Общественные пространства модернизма

В учреждениях культуры и образования доминировали геометричность, прямолинейность и прочность материалов (бетон, дерево, кафельная плитка). В отдельных объектах прослеживались мотивы национального искусства в виде декоративных панно и орнаментальных вставок, что стало ранним проявлением поиска локальности.

2. Последствия переходного периода (1990–2000 гг.)

2.1. Эстетическая эклектика

После распада СССР на интерьерную среду Казахстана повлияла открытость мировому рынку. Отсутствие единой художественной системы привело к широкому смешению стилей: от классики до хай-тека и минимализма. Пространства стали индивидуализированными, но культурно несогласованными.

2.2. Расширение рынка материалов и технологий

Импортные материалы и мебель сформировали новый подход к оформлению помещений. Появились многообразие текстур, декоративных элементов и способов планировки. В то же время утратилось единое стилевое направление, а национальные элементы временно уступили место западной эстетике.

3. Современная формация Казахстанской идентичности

3.1. Возвращение к культурным корням

С 2010-х годов наблюдается рост внимания к национальному наследию. Дизайнеры стремятся интегрировать традиционные мотивы в современные решения. Основные направления:

- использование орнамента «қошқар мүйіз»;
- применение натуральных материалов (дерево, войлок, кожа);
- переосмысление эстетики юрты - округлые формы, мобильные сценарии пространства;
- акцентирование национальных символов в предметном дизайне.

3.2. Неотрадиционализм и этно-минимализм

Современный интерьер стремится к балансу между лаконичностью и культурной знаковостью. Этнографические элементы не копируются, а интерпретируются в мягкой, современной форме. Такой подход создаёт новый визуальный язык, объединяющий глобальные и локальные ценности.

3.3. Общественные пространства как инструмент культурной дипломатии

Рестораны, гостиницы, музеи и государственные учреждения активно внедряют национальные стилистики, создавая узнаваемый визуальный бренд страны. Это способствует развитию туристической привлекательности и поддержке местных ремесленных производств.

5. Технологии и глобальные тренды

Современный интерьер Казахстана неизбежно взаимодействует с глобальными тенденциями: биофилией, экологичностью, умными технологиями, параметрическим проектированием.

Применение 3D-моделирования и BIM-систем позволяет создавать эргономичные и устойчивые пространства, адаптируя мировой опыт к национальному контексту.

Заключение: Эволюция интерьера в Казахстане демонстрирует переход от унифицированной функциональности советского модернизма к культурно - осознанной современности.

Сегодня национальная идентичность проявляется через тонкое включение традиционных образов, натуральных фактур и локальных смыслов в современные формы и технологии.

Современный казахстанский интерьер становится частью национального бренда, отражая сочетание кочевой эстетики, европейской рациональности и глобальных тенденций дизайна. Это свидетельствует о формировании самостоятельной художественной школы, способной конкурировать на международной сцене.

Список литературы

1. Атажанова С. А. Традиционное жилище казахов: история, структура, символика. – Алматы: Қазақ университеті, 2018.
2. Баязитов Р. Р. Архитектура и дизайн Казахстана XX века. – Астана: Фолиант, 2020.
3. Жанбосинова Г. К. Национальные мотивы в современном дизайне. – Алматы: Өнер, 2017.
4. Кнабе Г. С. Советский модернизм: аспекты архитектуры и дизайна. – М.: Прогресс, 2019.
5. Назарова А. М. Дизайн интерьера: история и современные тенденции. – СПб.: Питер, 2016.
6. Смагулов Е. Т. Архитектурно-дизайнерская среда Казахстана: национальные особенности. – Алматы: Экономика, 2021.
7. Хайт М. Модернизм в архитектуре: идеи и реализация. – М.: Стрелка Пресс, 2015.
8. Шаймерденова Д. А. Этническая эстетика в современном дизайне Центральной Азии // Вестник искусств. – 2020. – № 4. – С. 55–63.
9. Stewart S. Modern Interior Design of the Post-Soviet Region. – London: Routledge, 2021.

Қазақ маталарының көне атауларын жаңғырту мәселесі

Аңдатпа: Бұл мақалада қазақтың дәстүрлі тоқыма мәдениетінде қолданылған көне мата атауларының этнолингвистикалық және мәдени мәні талданып, олардың ұлттың материалдық мұрасындағы орны айқындалады. Көнерген атаулардың қазіргі кезеңде ұмыт болу себептері көрсетіліп, оларды ғылыми жүйелеу, білім беру үдерісіне енгізу, көркем өнер мен дизайн саласында қайта қолдану сияқты жаңғырту тетіктері қарастырылады. Зерттеу отандық және шетелдік ғылыми еңбектерге сүйене отырып, ұлттық болмысты сақтаудағы дәстүрлі терминологияның маңызын ашады

Түйін сөздер: дәстүрлі маталар, көне атаулар, тоқыма өнері, этнолингвистика, мәдени мұра, ұлттық болмыс, көркем білім, қолөнер, дизайн.

Тіл – мәдениеттің айнасы, ұлт тарихының шежіресі. Ата-бабамыз күнделікті тұрмыста қолданған әр затқа, әр құбылысқа арнайы атау бергені белгілі. Алайда уақыт өте көптеген сөздер қолданыстан шығып, «архаизм» қатарына қосылды. Соның бірі – қазақтың дәстүрлі тоқыма өнерінде пайдаланылған маталардың байырғы атаулары. Бұл атаулар – жай ғана сөз емес, халқымыздың тұрмыс-салтынан, сауда қарым-қатынасынан, эстетикалық талғамынан сыр шертетін құнды этнолингвистикалық деректер. Өкінішке орай, қазіргі жастар түгіл, орта буын өкілдері де «қамқа», «дүрия», «мауыт» сияқты сөздердің мәнін біле бермейді. «Сөз – көнеретін бөз емес», егер ұмытылғаны өзімізден болмаса, сөз атаулы уақыт өте тозып жоғалмайды [1]. Ұлттық лексиконның осы бір қабатын жаңғырту – тілімізді байытып қана қоймай, мәдени мұрамызды сақтаудың бір жолы.

Осы мақалада қазақтың дәстүрлі тоқыма өнерінде кеңінен таралған, бірақ бүгінде қолданыстан тыс қалған мата атаулары этнолингвистикалық, мәдениеттанулық қырынан талданады. Сондай-ақ бұл атауларды жаңғырту қажеттілігі негізделіп, оларды қазіргі кезеңде қайтадан тірілту бағытында қандай шаралар жасауға болатыны қарастырылады. Мәселе ұлттық болмыс пен мәдени мұраны көркем білім беру жүйесімен ұштастыру аясында қозғалмақ. Ұлттық өнер мен дизайн салаларында осы ұмыт болған атауларды пайдаланудың маңызы да атап өтіледі. Зерттеу барысында Әлкей Марғұлан, Ақселеу Сейдімбек, Зейнеп Ахметова сынды отандық ғалымдар мен қайраткерлердің еңбектеріне, сондай-ақ шетелдік дереккөздерге (Никольский, Гейер, т.б.) сүйеніп, нақты мысалдар және дәйексөздер келтіріледі.

Қазақ маталарының тарихи атаулары: әдеби шолу

Көшпелі қазақ тұрмысы матасыз мүмкін емес еді, киім-кешектен бастап үй жабдығына дейін түрлі маталар пайдаланылды. Халқымыз матаның түр-түрін өзі

тоқыды, өзге елдерден айырбас арқылы алды, әрқайсысына жеке атау берді. XX ғасыр басына дейін қазақ арасында жүннен иіріліп, қол өрмекте тоқылған *шекпендік шұға*, қой жүнінен басылған *байпақтық киіз*, түйе жүнінен тоқылған бөз сияқты тұрмыстық маталар кең қолданылды [2]. Ал сырттан келген жоғары сапалы маталар – әсіресе жібек пен мақта мата түрлері – өте бағаланды. Қазақ қауымында матаның құндылығына қарай жіктелген атаулары қалыптасты. Мысалы, қымбат жібек маталарды *асыл маталар* деп атап, олардың қатарында қамқа, торқа, дүрия, торғын, парша, қырмызы, батсайы тәрізді көптеген түрлері болған. Бұлардың әрқайсысы жібек мата болғанымен, тоқылу әдісі мен өрнегіне байланысты жеке аталған: қамқа – алтын не күміс жалатқан зерлі жіппен тоқылған жібек мата, торқа – ең қымбат, асыл жібек мата, дүрия – жылтыр бет, тығыз жібек мата, торғын – жоғары сапалы жібектің бір түрі, қырмызы – сапасы ерекше қызыл жібек (аты «қырмызы қызыл» түсімен байланысты). Сол сияқты барқыт матаның да бірнеше түрі болған: мақпал – қалың, түгі жұмсақ барқыттың атауы, оның қара мақпал, қой мақпал, қырмызы мақпал деген үш түрі бар. Парша – алтын, күміс зер қосып тоқылған жылтырақ жібек мата, сондай әдіспен тігілген қымбат киім атауына да парша делінген. Бұлардың барлығы кезінде қазақ даласында кең таралған, тіпті *Жібек, Қамқа, Дүрия, Мақпал, Баршын* сияқты атаулар қыз балалардың есімі ретінде қойылғаны да мәлім. Бұл дерек халқымыздың асыл маталарды қаншалықты жоғары бағалағанын және олардың атаулары эстетикалық ұғымға айналғанын көрсетеді.

Тұрмыста жиі ұшырасатын арзанқол маталардың да жеке атауы болған. Мысалы, ауыл кедейі көбіне өзі тоқып не өсіріп алатын бөз матаны кәдеге жаратқан – бұл қолдан тоқылған, қалыңдау, өңделмеген мақта мата. Бөз сөзі жалпы арзан, қарапайым матаның баламасы ретінде де қолданылған («бөзден көйлек кигізу» деген сияқты). Шыт – негізінен мақтадан жасалған, ең қарапайым жұқа мата атауы. Сиса – түрлі түсті бояумен әшекейленген жұқа мақта мата (бөздің бір түрі). Бәтес – ақ түсті жұқа мақта мата, көбіне астарлыққа пайдаланылған. Бұларға қоса кең таралған арзан маталарға кенеп (қалың зығыр мата), миткаль (мақта мата түрі), шәрке, шөжім (жұқа тозық мата) секілді атауларды жатқызуға болады. Ертеректе күнделікті киім-кешек осы тәрізді бөз, кенеп, шыт, бәтес сияқты қарапайым материалдардан тігілді.

Қазақтар мал жүнінен түрлі тоқыма маталар өндіргендіктен, жүннен жасалған маталардың да атаулары сан алуан. Мысалы, шұға – түгі майда, жұқа жүн мата атауы (араб, парсы тілдерінде кең таралған атау). Мәуіті (мауыт) – бір беті түкті, қалың жүн мата, кейде шұғаға балама атау ретінде қолданылған. Қыжым – сапалы жүннен тоқылған түкті мата, пүлішке ұқсас ауыр матаның атауы. Борлат – қызыл бояумен өңделген жұқа жүн мата. Тібен – түрлі-түсті жүннен тоқылған қалың мата. Зипун (зипуын) – биязы жүннен өңделген мата (орыстың *зипун* сөзі киім мағынасында да жүретіні белгілі). Міндала – жүн мен жібекті араластырып тоқылған мата түрі, т.б. Осындай атаулар қазақтың киім мәдениетінде маңызды орын алған. Мәселен, шекпенді түйе жүнінен тоқылған шұғадан тігіп, сыртын бөзбен астарлаған, ал күпі тайлан (қойдың қозы жүнінен басылған жеңіл киіз) материалынан дайындалған. Осы киім атауларының өзінен-ақ қолданылған матаның түрі аңғарылады.

Маталардың тарихи атауларының түп-төркіні түрлі тілдерге барып тіреледі. Қазақ жеріне жібек жолы арқылы жеткен көпшілік матаның аты шығыстық тілдерден енгені байқалады. Мысалы, жоғарыда сөз болған қамқа (*қамха*) және парша атаулары парсы тілінен енген, парсыда *камха* – паршаға ұқсас зерлі мата, *парча* – бөлік, киімдік бөз, мата дегенді білдіргені белгілі. Дүрия сөзі де парсының *дуррин* – інжу-маржан тәрізді жарқырауық мата дегенінен шыққан делінеді. Патсайы – кей зерттеушілер мұны қытайдың ерекше жібек түрінің аты *па-су* сөзінен десе, енді бірі парсының *патшаи* (патшалық, патшаға лайық мата) дегеніне меңзейді. Ал масаты сөзінің төркінін кейбір дереккөздер араб тіліне апарса да, шындығында парсы жер атауына (Машһад қаласы) қатысты екені дәлелденген. Тіл зерттеушісі Ә.Нұрмағанбетовтың пікірінше, *масаты* – Иранның Машһад өңірінде өндірілген кілемге қатысты *Mashhad* сөзі қазақ тілінде дыбыстық өзгеріске түсіп, *масаты* түрінде орныққан. Бұл пікірді К.К. Юдахиннің қырғыз тілінің сөздігі де қуаттайды: онда *машаты* *килем* – «Мешхед кілемі» деп түсіндірілген. Сол сияқты барқыт сөзі түркі тілдерге араб-парсыдан сіңсе, атлас – түп тамыры арабтың *атлас* («жұмсақ, жылтыр мата») сөзі. Шәйі – қытайдың жібегі (шырайы сөзінен), ал жібек түркі түбірлі сөз деп есептеледі (көне түркіде *йібек* формаында). Бөз, бекзат, мато сияқты түбірлер ежелгі түркілік немесе кейінгі кезеңдердегі кірме болса да, қазақ тілінде дыбыстық ерекшелігіне сай түрленген. Демек, әрбір мата атауының тарихы тілдік қабаттардың тоғысуымен астасып жатыр. Бұл атаулардың қайнарын зерттеу – түркі мәдениетінің өзге өркениеттермен байланысын да аңғартады. Мысалы, VI-VIII ғасырларда Орта Азия халықтары зығыр талшықтарынан тоқылған маталарды пайдаланғаны туралы қытай, орыс деректері бар. XIX ғасырда қазақ даласына Ресей фабрикаларынан фабрикалық маталар (мақта, жібек, жүн) көптеп келді. Бірақ қазақтар жергілікті атауларын сол күйі қолдана берген. В.В. Радлов, Н.И. Ильминский секілді зерттеушілердің сөздіктерінде қазақтың көптеген мата атаулары алғаш хатқа түсті. Бұл жазба деректер – көне атаулардың мағынасын бүгінгі күні дұрыс түсініп, жаңғырту үшін маңызды негіз.

Жоғарыдағы әдеби шолудан байқайтынымыз – қазақ халқы пайдаланған маталар түрі сан алуан, олардың атаулары да ерекше бай болған. Қымбат маталардың әрқайсысын жеке атап, қасиетін сипаттау – қазақы танымның, тіл байлығының көрінісі. Бірқатар көне атаулар көркем әдебиет пен фольклорда сақталған. Мысалы, айтыс өлеңінде «қырмызы қызыл жібек маңдайым кең» деп қыздың ажары шырайлы жібекке теңеледі [3]. Мұндай тіркестерді түсіну үшін де осы тарихи лексиканы білу қажет. Халқымыздың ұмыт болған мата атауларын жинақтап, жүйелеу бағытында кейбір зерттеушілер еңбек сіңіруде. Мәселен, филолог С.Игиликова мен М.Малбақов қазақ тіліндегі маталар тарихын лексикологиялық тұрғыдан қарастырып, бұл салада көне түркі, моңғол тілінен енген төл атаулар мен кірме сөз қабаттарының мол екендігін атап өткен [4]. Этнограф-ғалым Ақселеу Сейдімбек өзінің еңбектерінде (мысалы, «Қазақ әлемі») ұлттық мәдениет құрамдас бөлігі ретінде халықтық лексиконды, оның ішінде киім үлгілері мен материал атауларын зерделеген. Ал белгілі жазушы Зейнеп Ахметова күнделікті тұрмыстағы атауларды ұмыт қалдырмау керектігін

бірнеше сұхбатында айтып, ұлттық дәстүрді жаңғыртуға шақырады. Осы еңбектер мен бастамалар ұлт тілінің бай мұрасын тірілтуге негіз қалайды. Дегенмен, сөз деңгейінде қалған көне атауларды өмірге қайта әкелу үшін арнайы шаралар қажет екені анық. Келесі бөлімде ұмыт болған мата атауларын жаңғыртудың жолдары талқыланады.

Ұмыт болған атауларды жаңғырту жолдары

Көнерген атауларды жаңғырту – кешенді көзқарасты талап ететін жұмыс. Ең алдымен, бұл – тілдік мұраны түгендеу және ғылыми жүйелеу міндеті. Лингвисттер, этнографтар және мәдениеттанушылар бірлесе отырып, халқымыз қолданған маталардың барлық көне атауларын жинақтап, түсіндірме сөздіктер мен энциклопедиялық еңбектер шығару қажет. Мысалы, XX ғасыр басындағы деректерді, өлкетану материалдарын, ауыз әдебиетін жіті саралап, онда кездесетін мата атауларын тіркеп, мағынасын ашып беру – жаңғыртуға алғашқы қадам болмақ. Бұл тұрғыда қазірдің өзінде жарық көрген «Қазақ халқының ұлттық киімдері: Мата түрлері» сияқты еңбектер мен ғылыми мақалаларды көпшілік игілігіне тиімді пайдалану керек.

Екінші бір маңызды жол – білім беру жүйесі арқылы жаңғырту. Оқу бағдарламаларына ұлттық қолөнер мен сәндік-қолданбалы өнерге қатысты көне терминдерді енгізу қажет. Орта мектептің «Көркем еңбек» сабақтарында және жоғары оқу орындарындағы дизайн, сән, мәдениеттану мамандықтарында қазақтың дәстүрлі маталары мен олардың атаулары туралы деректер оқытылғаны дұрыс. Өйткені жас ұрпақ мұндай атауларды оқулықтан кездестірмесе, күнделікті өмірде естімей өсуі ықтимал. Мысалы, технология сабағында кілем тоқу немесе киіз басу әдістерін өтумен қатар, осы өнердегі *бәтес, барқыт, мақпал, шұға* секілді сөздерді де таныстырып кетуге болады. Ұлттық терминологияны оқу үдерісіне кеңінен кіріктіру оқушылардың санасына мәдени дәстүрді сіңіруге жол ашады. Бұған қоса, гуманитарлық пәндерде этнолингвистикалық қызығушылықты арттыру үшін арнайы зерттеу жобаларын ұсынуға болады – мысалы, «*Өңірімізде сақталған көне мата атаулары*», «*Отбасымның қолданысындағы дәстүрлі бұйымдар атауы*» деген сияқты шағын ізденіс жұмыстары арқылы оқушылар өз отбасынан, ауылынан мәлімет жинап, ұмыт қалған атауларды жаңғыртып үйренеді.

Үшіншіден, мәдени шаралар мен бұқаралық ақпарат құралдарының үлесі зор. Халықаралық тәжірибеге көз жүгіртсек, ата-баба өнерін жаңғырту мақсатында арнайы бағдарламалар жүзеге асырылуда. Мәселен, Грекия мемлекеті ұлттық қолөнерді қайта жандандыру үшін мектептерде тоқу, кесте, керамика үйрететін кең көлемді бағдарлама бастаған. Бұл бағдарлама аясында тоқу өнері білім беру жүйесіне қайта «өрілгені» айтылады – *тоқу өнері грек мәдениетінің тірі арқауы саналады, шығармашылық пен мәдени бірегейліктің символы ретінде ұрпақтан ұрпаққа беріліп келген құндылық, енді сол мәңгілік өнер білімнің бір бөлігіне айналдырылуда*. Дәл сол сияқты, Қазақстанда да ұлттық қолөнерді, оның атауларын дәріптейтін мәдени жобалар қажет. Телевидение, радио, интернет арқылы танымдық бағдарламалар шығаруға болады. Мысалы, қазақтың дәстүрлі заттары жайлы викториналар, этнографиялық айдарлар ұйымдастырып, «*бұл сөз нені білдіреді?*» деген сияқты сұрақтармен көрермен

қызығушылығын ояту тиімді болмақ. Әлеуметтік желілерде қазірдің өзінде көне сөздерді таныстыратын парақшалар бар, солардың ауқымын кеңейтіп, арнайы #көнесөз челлендждерін өткізу де – жастарды тарта түсетін қадам.

Төртіншіден, шығармашылық және өндірістік салада осы атауларды жаңғырту маңызды. Ұлттық киім тігумен айналысатын дизайнерлер, сән үйлері өз бұйымдарын ежелгі атауларымен шығарып, жарнамаласа, тұтынушы құлағына сіңісті болады. Мәселен, бүгінгі күні нарықта «Алтын Орда», «Қарахан» деген атаумен киім желілері шықса, ертең «Торқа» немесе «Қамқа» деп аталған эксклюзивті жібек көйлектер топтамасын неге шығармасқа? Отандық жеңіл өнеркәсіпте дәстүрлі материалдарды жаңа технологиямен жаңартып өндіру ісі қолға алынса (мысалы, киізден заманауи пальто, шұғадан классикалық костюмдер тігу), сол өнімдерімен бірге атаулары да жаңғырады. Яғни, қолдану арқылы жаңғырту – ең тиімді жол.

Ақпараттық заманда бұл жұмыстарды жеңілдететін құрал – цифрлық дерекқорлар мен мультимедиялық өнімдер. Мәселен, ұлттық мұраға қатысты деректерді қамтитын электронды энциклопедия, онлайн-сөздік, мобильді қосымша әзірлеп, көпшілікке ұсынуға болады. Онда тек маталар емес, жалпы ұлттық дүниетанымға қатысты ұмыт қалған сөздер интерактивті форматта түсіндірілуі керек. Кейбір елдерде мәдени мұра элементтерін геймификация тәсілімен үйрету жақсы нәтиже беруде. Біз де қазақтың киім-кешегі мен бұйымдарын ойын форматында танытатын қосымшалар (quiz, puzzle, квест түрінде) жасасақ, жастар оны қызығып ойнап, өздігінен көне атауларды жаттап алатын болады.

Жалпы, ұмыт болған атауларды жаңғырту тек ғалымдардың емес, бүкіл қоғамның ортақ ісі. Бұл ретте ел ішінде осы іске жанашыр адамдардың еңбегі қуантады. Мәселен, белгілі этнограф Жағда Бабалықов, ақын Оразақын Асқар, этнограф Ақселеу Сейдімбек, бүркітші Әбен Тоқтасын сынды халық сөзінің жанашырлары кезінде баспасөз бетінде ұмытылған сөздердің мәнін талай тарқатып жазған [5]. Сол кісілердің және өзге дереккөздердің көмегімен көне сөздерді хаттап жүрген энтузиасттар аз емес. Мысалы, республикалық басылым «Егемен Қазақстан» бір топ ұмыт болған сөздерді мағынасымен жариялап, оқырманға ұсынды [6]. Онда авторы ауылда жүріп көкейіне түйген талай көне атауларды жылдар бойы дәптеріне жинап, көпшілік кәдесіне жарасын деп жариялап отырғанын айтады. Бұл – жеке адамның бастамасы болса да, жалпы іске үлес қосатын игі қадам. Ал мұндай еңбектер нәтижелі болуы үшін, жоғарыда айтылғандай, оны жүйелі мемлекеттік деңгейде жалғастыру қажет. Төменде осы бағытта бірнеше нақты ұсыныстар беріледі.

Бұл үрдістің көркем білім жүйесіндегі маңызы

Ұлттық мұраны жаңғырту әсіресе көркем өнер мен дизайн саласында зәру. Көркем білім беру жүйесі – жас ұрпақтың эстетикалық талғамын қалыптастырумен қатар, олардың ұлттық сана-сезімін тәрбиелейтін орта. Сондықтан мұнда халқымыздың мәдени құндылықтарын мейлінше оқу үдерісіне кіріктіру маңызды. Мата атаулары сияқты тілдік-мәдени ұғымдар тек тіл мамандарына емес, суретшілерге, дизайнерлерге, сәнгерлерге де керек білім. Мәселен, сән дизайны факультетінің студенті қазақтың ұлттық киім үлгілерін

зерттегенде оның қандай матадан тігілгенін білуге тиіс. Егер ол әдебиетте «шапан барқыттан, ішкі астары патсайымен көмкерілген» деген сипаттаманы ұшыратса, барқыт пен патсайының қандай материал, қасиеті қандай екенін түсінуі керек. Бұл арқылы болашақ дизайнер қазақы киімнің түпнұсқалық болмысын дұрыс елестетіп, өз жобасында сол эстетиканы сақтай алады. Яғни, дәстүрлі атауларды білу – шығармашылықта «ұлттық кодты» пайдалану мүмкіндігін арттырады. Ұлттық өнер мен қолөнер мотивтерін заманауи дизайнға енгізу қазіргі кезде өте өзекті. Тұтас әлемдік брендтер де этникалық элементтерге жиі бет бұрып отыр. Қазақтың ою-өрнегімен бірге, оның материалдық негізін де қоса түсіну қажет – сонда ғана толыққанды ұлттық өнім пайда болмақ.

Көркем еңбек және бейнелеу өнері мұғалімдері оқушыларды ұлттық мәдениетпен таныстыруда негізгі рөл атқарады. Мысалы, сабақ барысында балаларға халқымыздың «мақал-мәтелдеріндегі маталар» деген қызықты тапсырма беріп, *«Жібекті түте алмаған жүн етеді»*, *«Бөз жетпеген жерге бөз жетеді»* сияқты нақылдардың мәнін ашқызуға болады. Осындай шығармашылық жұмыста оқушы әрі тілдің образдылығын, әрі матаның өзін танып білер еді. Сол сияқты технология пәнінде киім үлгілерін құрастыру кезінде оқушыларға ұлттық киім элементтерін қолдану талабы қойылса, олар ізденіп, қазақы маталар мен олардың ерекшелігін оқуға талпынады.

Бұдан бөлек, көркемсурет және қолөнер колледждерінде арнайы элективті курс ретінде «Қазақтың дәстүрлі материалтануы» пәнін енгізу ұсынылуы мүмкін. Мұнда студенттерге көне бұйымдардың жасалу технологиясымен қатар, олардың атау төркіні, қолдану контексті туралы мағлұмат беруге болады. Мәселен, *«ақсұп»*, *«қаула»* деген сөздер тек заттың атауы емес, белгілі бір өңдеу әдісі, материал қасиеті туралы ақпарат беретінін түсіндіре аламыз. Сол арқылы шәкірттер қолөнер мен тілдің байланысын сезініп, ата-баба дүниетанымының тұтастығын ұғына түседі.

Қазіргі бейнелеу өнері туындыларында да ұлттық реңк беру үшін көркем бейнеге қоса мәтіндік элементтер қолданылады (графикалық дизайн, инсталляция, т.б.). Осындайда суретші ежелгі атауларды шығармасына қосып жіберсе, туындысы терең мағынаға ие болар еді. Мысалы, заманауи коллажда *«Қазақ әлемі»* ұғымын ашу үшін шапанның кескіні мен қатар *«қамқа тон»*, *«зерлі шапан»* деген сөздерді каллиграфиялық бедерлеу – көрермен назарын аударудың тиімді әдісі. Бұл да көне сөздерді өнер тіліне интеграциялау тәсілдерінің бірі болмақ.

Жалпы, көркем білім беру – мәдениетпен біте қайнасқан процесс. «Білім беру – мәдениеттің бөлінбес бөлігі», мәдениет өзгерсе, білім мазмұны да соған сай бейімделуі керек [6]. Қазір ұлттық мәдениетке бетбұрыс артып келе жатқан шақта, көркем білім саласы бұл үрдістен шет қалмауы тиіс. Мәдени мұраны жас ұрпаққа жеткізу – сол білімнің басты міндеттерінің бірі. Елбасы Н.Назарбаев *«толыққанды өркениетті ел болу үшін алдымен өз мәдениетімізді, өз тарихымызды бойымызға сіңіріп, содан кейін өзге дүниені игеруіміз керек»* деген болатын [7]. Ендеше, өнер арқылы мәдениетімізді сіңіру ісінде ұмыт қалған атауларды жаңғыртып, оқу бағдарламасына енгізу – ұлттың өркендеуіне қызмет ететін игі қадам. Бұл жастардың бойында ұлттық мақтаныш сезімін оятып, төл

мәдениетіне деген сүйіспеншілігін арттырады. Мұндай сезім мен білім негізінде тәрбиеленген дизайнер не суретші өз туындыларында міндетті түрде халқымыздың рухын көрсететін элементтерді қолданады. Сол арқылы ұлттық өнер дәстүрі сабақтастық тауып, әрі қарай дами беретіні сөзсіз.

Қорыта айтқанда, қазақ маталарының көне атауларын жаңғырту – тіліміздің тарихи зердесін жаңғырту, мәдени болмысымыздың бір бөлшегін қайта тіктеу деген сөз. Кезінде халқымыз барқыт пен бөзді ғана емес, сөзді де қадір тұтып, әр ұғымға дәл атау тауып берген. Ол атауларды ұмыт қалдыру – ұлттық жадымыздың бір бөлігін өшірумен пара-пар. Сондықтан ұмытылған мата атауларын тірілтуге бағытталған шаралар кешенін қолға алған жөн. Бұл істе ғалымдар да, ұстаздар да, өнер иелері де, жалпы жұртшылық та жұмыла атсалысуы қажет. Төменде осы мәселеге байланысты негізгі ұсыныстарды түйіндейміз:

1. Ғылыми жүйелеу: Қазақтың дәстүрлі маталарының барлық атауларын жиып-теріп, ғылыми жүйелеу үшін арнайы жобалар жүзеге асырылсын. Тілші-этнографтардың қатысуымен түсіндірме сөздік, энциклопедия әзірлеу керек. Мысалы, «Қазақ қолөнеріндегі материал атаулары» атты көптомдық еңбек немесе дерекқор жасалып, онда әр атаудың мағынасы, қолдану аясы, тарихи деректемелері келтірілсе, зерттеушілер мен көпшілікке үлкен көмек болар еді.

2. Оқу бағдарламасына енгізу: Орта мектептен бастап жоғары оқу орнына дейінгі оқу бағдарламаларына этнолингвистикалық мазмұнды кеңірек кірістіру қажет. Атап айтқанда, «Көркем еңбек», «Дизайн», «Сән тарихы» сияқты пәндерде қазақтың дәстүрлі маталары мен олардың атаулары туралы арнайы сабақтар қарастырылсын. Бұл оқушылардың ұлттық мәдениетке қызығушылығын арттырып, төл мұраны игеруіне жағдай жасайды.

3. Мәдени-ағартушылық жұмыстар: Көпшілікке арналған бұқаралық шараларда ұмыт болған атауларды жаңғырту элементтері қосылсын. Мысалы, музейлерде «Дәстүрлі маталар» атты көрме ұйымдастырып, әр экспонатты көне атауымен көрсету; телебағдарламаларда «Сөз маржаны» айдарын ашып, көне сөздердің мағынасын түсіндіру; балаларға арналған мультфильм, кітапша, комикстер шығарып, кейіпкерлердің аты-жөнін көне атаулардан қою (мысалы, қыз бала есімі – Торғын, ұл бала – Баршын немесе Берен) – осындай шаралар арқылы көне сөздерді күнделікті өмірге жақындатуға болады.

4. Ұлттық брендтерді қалыптастыру: Отандық сән индустриясында, қолөнер шеберханаларында шығарылатын өнімдерге ежелгі атауларды беру тәжірибесін кеңейткен жөн. Мысалы, кілем, текемет, алаша өнімдерін «Құлан кілем», «Ақ бөз» деп атау немесе заманауи киім топтамаларын «Торқа», «Құтқар» деген бренспен шығару – көне атауды трендке айналдырудың жолы. Бұл бір жағынан маркетингтік ерекшелік сыйласа, екінші жағынан ұлттық терминді қайта жандандырады.

5. Мемлекеттік қолдау және ынталандыру: Мәдени мұраны жаңғырту мемлекет назарындағы «Рухани жаңғыру» бағдарламасының мақсаттарымен үндес. Сондықтан көне атауларды жаңғырту жобаларын мемлекеттік гранттармен, арнайы бағдарламалармен қолдау керек. Мұражайларда,

кітапханаларда этнографиялық үйірмелер, шеберлік сабақтары өткізіліп, соларға белсене қатысқан жастарға сыйлық ретінде дәстүрлі бұйымдар немесе кітаптар табыстаса – бұл да ынталандырудың бір түрі. Сонымен қатар, жыл сайын «*Ұмыт қалған ұғымдар*» атты байқау ұйымдастырып (шығарма жазу, сурет салу, сән үлгісін жасау бағытында), жеңімпаздарды марапаттау арқылы қоғам назарын осы проблемаға аударуға болады.

Жоғарыдағы ұсыныстар жүзеге асса, қазақтың көнерген мата атаулары қайта жаңғырып, қолданыс аясы кеңейер еді. Бұл тек тіл байыту емес, ең алдымен ұлттың мәдени жадын жаңғырту болмақ. Ұмыт болған сөзді қайта тірілту арқылы біз сол сөзбен бірге жоғалған түсініктерді, дәстүрді, өмір салтының бөлшектерін де жандандырамыз. Сөйтіп, ұлттық болмысымыздың бір бөлшегін орнына келтіреміз. «Сөз – көнеретін бөз емес», егер оны өшірмей, ұрпақтан ұрпаққа жеткізіп отырса, мың жыл бұрынғы сөз де қайта қаулап, рухани айналымға ене алады. Ендеше, ата-баба мұрасын ардақ тұтқан ел ретінде тіліміздегі асыл қазынаны жаңғыртып, келер ұрпаққа аманаттау – баршамыздың борышымыз. Ұлттық мәдениетімізді толыққанды өркениетті ел ретінде дамыту үшін өз *сөзімізді* жаңғыртып, өз *матамызды* тануымыз қажет. Сонда ғана қазақтың өрнекті тіліндегі әр сөз келер буынның кеудесінде ұлттық мақтаныш сезімін ұялатары хақ.

Әдебиеттер тізімі

1. Ахметова З. Б. Бабалар аманаты. – Алматы : Раритет, 2010. – 320 б.
2. Гейер И. И. Материалы по киргизскому хозяйству. – Ташкент, 1898.
3. Egemen Qazaqstan газеті. «Көркем еңбек» пәнінде түйткілдер бар [Электронный ресурс]. – 28.03.2018.
4. Egemen Qazaqstan газеті. «Сөз – көнеретін бөз емес» [Электронный ресурс]. – 11.02.2021.
5. Игиликова С. И., Малбақов М. М. Қазақ тілі тарихындағы мата атаулары туралы // Наука и жизнь Казахстана. – 2019. – № 5. – 163 б.
6. ҚазАқпарат халықаралық агенттігі. «Қазақ халқы құнды мата өнімдерін шығарып пайдалана білген» [Электронный ресурс]. – 08.03.2016.
7. Қазақ өнерінің антологиясы. – Астана : Күлтегін, 2014. – Б. 82–84.
8. Қазақ халқының ұлттық киімдері: мата түрлері / құраст. Хинаят Б., Сужикова А. – Алматы : Алматыкітап, 2007. – Б. 196–197.
9. Малбақов М. Қазақ тілі тарихындағы мата атаулары түрлері. – Алматы, 2019.
10. Massaget.kz порталы. «Қазақша мата атаулары мен түрлері» [Электронный ресурс]. – 10.02.2019.
11. Никольский А. М. Арманские промыслы Аральского бассейна // Труды Оренбургской экспедиции. – 1905.
12. Нұрмағанбетов Ә. Бес жүз бес сөз. – Алматы : Санат, 1994. – 203 б.
13. Сейдімбек А. Қазақ әлемі (этномәдени пайымдау). – Алматы : Санат, 1997. – 464 б.

14. Wikipedia ашық энциклопедиясы. «Мата атаулары мен түрлері» (қазақ тілінде) [Электронный ресурс].

15. GreekReporter. Greece Launches New School Program to Revive Weaving and Craftmanship [Electronic resource]. – 11 Nov. 2025.

Атаголла Саяна Аманжолқызы

Студент 4 курса «Сценография – дизайн одежды»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Казахстан, Астана

saya096666@gmail.com

Солтанбаева Г. Ш.

Профессор, ассоциированный профессор искусствоведения

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Казахстан, Астана

Корсет в современной вечерней моде

Аннотация: В статье исследуется значение корсета в формировании современного вечернего образа с позиции дизайна одежды и художественной композиции. Корсет рассматривается как элемент, который выходит за рамки утилитарной функции и становится активным средством создания силуэта, пластики и эмоционального настроения костюма. Анализируется изменение восприятия корсета в моде XXI века – от символа ограничения к инструменту самовыражения, силы и эстетического акцента. На основе анализа коллекций Dior, Vivienne Westwood, Thierry Mugler, Elie Saab и Miss Sohee выявляются основные приёмы работы с корсетной конструкцией: архитектурная жёсткость, скульптурность формы, скрытая поддержка и декоративная выразительность. Делается вывод о том, что корсет в современной вечерней моде выступает как самостоятельный художественный элемент, формирующий индивидуальный образ и концептуальную целостность дизайнерского решения.

Ключевые слова: Корсет, вечернее платье, дизайн одежды, современная мода, силуэт, художественный образ, высокая мода.

В современном вечернем платье корсет выполняет не только конструктивную, но и эстетическую функцию. Он становится основой композиции, подчёркивает достоинства фигуры и формирует утончённый образ. Благодаря разнообразию материалов – от бархата до атласа и прозрачного шифона, дизайнеры создают корсеты, которые не скрывают, а, наоборот, открывают женскую сущность. Они выражают не подчинение традициям, а их осознанное переосмысление. Корсет в вечернем платье – это диалог прошлого и настоящего, классики и инноваций.

Современное вечернее платье невозможно представить без элементов, которые формируют силуэт, задают настроение и создают художественную композицию образа. Одним из таких ключевых элементов остается корсет – конструкция, которая прошла долгий исторический путь и обрела новое значение в эстетике XXI века. Сегодня корсет выполняет не только техническую функцию поддержки, но и становится самостоятельным визуальным и смысловым центром наряда. Он подчеркивает достоинства фигуры, создаёт точную архитектуру пропорций и добавляет образу утончённость, ранее характерную исключительно для кутюрных изделий [1].

Благодаря широкому разнообразию современных материалов – от плотного бархата и атласа до невесомого шифона, органзы и сетки, корсет перестал быть жёсткой конструкцией, скрытой под слоями ткани. Напротив, дизайнеры стремятся сделать его видимым, подчеркивая ручные стежки, прозрачные панели, декоративные элементы и уникальные способы обработки. Такое открытое использование корсета позволяет раскрывать женственность не как набор традиционных канонов, а как индивидуальное художественное выражение [2]. Корсет становится мостом между прошлым и настоящим, пространством, где классика встречается с инновациями.

Несмотря на обращение к историческим формам, современная мода трактует корсет в совершенно ином ключе. То, что когда-то считалось символом телесных ограничений, сегодня становится знаком силы, свободы и уверенности. В профессиональных исследованиях отмечается, что корсет в XXI веке перестал быть инструментом подчинения тела и превратился в средство осознанного самовыражения, подчеркивающее индивидуальность и характер [3]. Конструктивная точность, акцент на талии и выверенная архитектура линий делают корсет одной из наиболее востребованных основ в коллекциях высокой моды.

Особую роль в современном переосмыслении корсета играет практика его демонстративного использования. Дизайнеры перестали прятать корсет под верхним слоем ткани: он занимает центральное место в композиции, превращаясь в основную декоративную и смысловую опору изделия. Комбинации прозрачных и плотных материалов, сложные драпировки, вышивка бисером и стразами, металлические или ювелирные детали расширяют художественные возможности работы с корсетом. В таких образах корсет не просто подчеркивает силуэт, а становится ключевым элементом визуального повествования.

В истории моды корсет часто сравнивается с архитектурой. Кристиан Диор рассматривал корсет как конструкцию, формирующую тело по законам композиции и пропорций. Эта идея особенно актуальна в контексте современной вечерней моды, где корсет превращает тело в скульптурную форму и задает характер образа – от строгого и драматичного до воздушного и романтического.

Значительный вклад в переосмысление корсета внесло творчество Vivienne Westwood, в котором корсет рассматривался как символ внутренней силы, а не внешнего подчинения. Этот подход поддерживают и современные дизайнеры,

рассматривая корсетную основу как средство формирования уверенного и статного силуэта.

Домы высокой моды, такие как Dior, Versace, Elie Saab, Alexander McQueen и Miss Sohee, продолжают активно использовать корсетные конструкции в своих вечерних коллекциях. Их подходы различны: от классической женственности до авангардной скульптурности, однако корсет остаётся ключевым элементом работы с силуэтом, пропорциями и декоративной выразительностью.

В современной индустрии моды корсет остается одним из ключевых элементов дизайнерских коллекций, позволяя каждому автору выразить собственное понимание красоты, силы и женственности. Он становится не просто деталью конструкции, а полноценным художественным языком, через который проявляется индивидуальный стиль автора [2].



Рисунок 1 - Примеры из коллекции Portrait, дизайнер Vivienne Westwood, 1990

В коллекции Vivienne Westwood Portrait (1990) корсет возвращается в моду через исторические силуэты XVIII века, но представлен в современном ключе: с принтами по мотивам живописи Буше, инновационными материалами и открытым показом конструкции. Такое сочетание классической эстетики и авангардной свободы создаёт эффект художественного бунта и превращает корсет в символ силы и самовыражения, а не ограничений (рисунок 1).

В коллекции Thierry Mugler Couture (1995) корсет становится высокотехнологичной скульптурной формой: дизайнер использует жесткие каркасы, металлические пластины и анатомически выверенные линии, превращая корпус в архитектурный объект. Mugler сочетает корсетирование с футуристической эстетикой, подчеркивая силу, драматизм и сверхженственность силуэта. Такое прочтение корсета выводит его за рамки исторической цитаты и превращает в символ мощи, контроля формы и эффектного подиумного образа (рисунок 3).



Рисунок 2 – Модель из коллекции Couture, дизайнер Thierry Mugler, 1995



Рисунок 3 – Модель из коллекции Couture, дизайнер Elie Saab Haute, 2022

В коллекции Elie Saab Haute Couture (2022) корсет используется как изящная конструктивная основа, на которой строятся воздушные, роскошные силуэты. Мягкие корсетные линии скрыты внутри платья, обеспечивая идеальную посадку и поддержку, а поверх них дизайнер создает образы из тюля, шифона и вышивки, наполненные светом и движением. Такое сочетание внутренней структуры и наружной легкости делает корсет незаметным, но ключевым элементом, формирующим характерную утонченность и скульптурность эстетики Elie Saab (рисунок 3).

Корсет в коллекции Miss Sohee Spring (2025) становится скульптурным центром, подчеркивая удлиненные линии, драматичность и театральность каждой детали. В образах коллекции корсет словно оживает, превращаясь в архитектуру женственности и создавая эффект «статуи в движении», где каждая ткань, драпировка и декоративный элемент служат единой художественной цели. Коллекция основана на эстетике Miss Sohee Spring, где ключевыми идеями стали театральность, гипер-женственность, скульптурные линии. Вдохновение – сочетание высокой моды, балета и современного гламура.

Каждая из рассмотренных коллекций показывает, что корсет способен быть не только функциональной частью одежды, но и самостоятельным выразительным элементом, который формирует характер образа, драматизм и эстетику. Таким образом, в XXI веке корсет утрачивает статус исключительно функциональной детали и становится художественным высказыванием. Он воплощает синтез истории костюма, современных технологий и творческого подхода дизайнера, формируя выразительную композицию вечернего образа и усиливая эмоциональную драматургию изделия.

Список литературы

1. Валери Стил В. Корсет. – М., 2010. – 272 с.
2. Джеймс Коул Д., Дейл Н. История моды. С 1850-х годов до наших дней. – М. : БОМБОРА, 2015. – 1213 с.

3. Entwistle J. The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory. – Cambridge : Polity Press, 2015. – 247 p.

Оразова Сымбат Бақытқалиқызы
«Сценография – дизайн одежды» 4 курс студенті
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Қазақстан, Астана
simbatois@gmail.com

Сагиев Бауржан Темирланович
Аға оқытушы
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Қазақстан, Астана

Сак патшайымы Томирис: Батыс пен Түркі әлеміндегі бейнесінің айырмашылықтары

Аңдатпа: Бұл мақалада сак патшайымы Томирисінің бейнесі Батыс (еуропалық) және Түркі әлемінің тарихи санасында қалай көрініс табатыны салыстырмалы тұрғыда талданады. Еуропалық суретшілер оны тек тарихи тұлға ретінде емес, әділдік, еркіндік және рухани жігердің символы ретінде бейнелеген. Ренессанс пен барокко дәуіріндегі авторлар Томирисі өз заманының эстетикалық және моральдық идеалдарына сай көрсеткен, ал оның киім үлгісі тарихи деректерге емес, дәуір сәніне бейімделген. Түркі мәдени мұрасы ұйымы (TÜRKSOY) 2024 жылы ұйымдастырған «Тұмар ханшайым» халықаралық көрмесі Томирисінің түркі халықтарының мәдени санасында ерлік пен әділет символы ретіндегі мәнін көрсетуге бағытталған маңызды шара болды. Көрмеге Қазақстан, Қырғызстан, Өзбекстан, Түркия және Әзербайжаннан суретшілер қатысып, әр елдің мәдени ерекшелігін ескере отырып, Томирис бейнесін шығармашылық тұрғыда интерпретациялады. Кейбір жұмыстарда ол жауынгер қолбасшы ретінде, басқаларында ұлттық ана және әділ билеуші ретінде ұсынылды. Мақала Томирис бейнесінің әртүрлі мәдени контексттердегі көркемдік интерпретация ерекшеліктерін, тарихи шындық пен шығармашылық тәсіл арасындағы үйлесімділікті көрсетеді.

Түйін сөздер: Томирис патшайым, әділ билеуші, ерлік, батыр әйел, тарихи бейне, көркемдік интерпретация.

Томирис бейнесінің Еуропа өнеріндегі орны ерекше болып табылады. Батыс Еуропаның көптеген суретшілері оны ғасырлар бойы назарда ұстап, әрқайсысы өз дәуірінің танымы мен идеалдарына сәйкес қайта интерпретациялаған. Ежелгі деректер, әсіресе Геродоттың жазбаларындағы оқиғалар, суретшілер үшін қайталанбас шабыт көзіне айналған. Сол себепті Питер Пауль Рубенс, Аллегрини, Лука Феррари, Маттиа Прети сияқты атақты қылқалам шеберлері Томирисі тек тарихи кейіпкер ретінде ғана емес, өз

заманының моральдық-этикалық ұстанымдарын ашатын тұлға ретінде бейнеген [1, 14 б.].

Еуропалық дәстүрде Томирис әрқашан жай тарихи тұлға емес, бейнелік-аллегориялық деңгейдегі кейіпкер ретінде қарастырылған. Суретшілер оны әділдік, еркіндік және зұлымдыққа қарсы тұра алатын рухани күштің нышаны ретінде қабылдаған. Сонымен қатар, Томирис образы ортағасырлық және Қайта өрлеу дәуіріндегі әйелге қатысты қалыптасқан стереотиптерді бұзатын жаңа үлгіні ұсынған: ол бағынышты немесе әлсіз емес, керісінше шешім қабылдай алатын, мемлекетінің тағдырына әсер еткен, ерлермен тең дәрежеде әрекет еткен қайсар билеуші ретінде көрсетілген (1-сурет). Еуропалық суретшілер Томирис бейнесін салғанда оның киім үлгісін нақты тарихи деректерге сүйеніп емес, көбіне өз дәуірінің сәндік стиліне бейімдеп бейнелегенін байқауға болады. Бұл - Қайта өрлеу кезеңінде кең тараған көркемдік әдіс. Суретшілер ежелгі көшпенділердің киімін дәл көшірмей, оны өз заманының әсемділік өлшемдерімен үйлестіріп көрсеткен. Сондықтан Томирис көптеген картиналарда Еуропаның сол дәуірге тән барқыт, жібек маталармен, кең женді көйлектермен, алтын зерлі шапандармен және ренессанстық бас киімдермен бейнеленеді (2, 3 - суреттер). Мұндай интерпретация арқылы шеберлер Томирисі өз қоғамының аясында түсінікті, әсерлі және мағыналы кейіпкерге айналдыруға тырысқан.



1-сурет - Джованни Боккаччо, 1361-1362 жж.



2-сурет - «Томирисің кегі», Кампен Робер, 1375–1444 жж.



3-сурет - «Томирис Кирдің басымен», Петер Пауль Рубенс, 1622–1623 жж.

Ренессанс пен барокко кезеңінде өмір сүрген еуропалық суретшілер үшін Томирисің шынайы бейнесін жасау оңай болмаған. Себебі сол уақытта

массагеттер туралы нақты ғылыми зерттеулер де, археологиялық қазбалар да толық жүргізілмеген еді. Көшпенділердің киімі, қару-жарағы, тұрмысы жайлы қолда бар деректер өте шектеулі болды, ал олардың көпшілігі ескі грек-рим авторларының қысқа әңгімелері мен аңыз сипатындағы жазбаларға ғана сүйенетін. Суретшілер нақты тарихи костюмді көрмегендіктен, Томиристі өздері жақсы білетін, өз дәуірінің сәнімен салыстырып елестетті. Сондықтан олар ежелгі массагет мәдениетін дәл қайталауға тырысқан жоқ, керісінше антикалық оқиғаны өз заманының көзқарасымен қайта бейнеледі. Сол кезеңдегі өнерде бұл тәсіл қалыпты нәрсе саналатын: қандай тарихи оқиға болмасын, оны суретші өз қоғамының эстетикасына «лайықтап» көрсететін. Нақты деректің жоқтығы Томиристің бейнесін Еуропаға тән сәндік элементтермен толықтыруға себеп болды. Нәтижесінде Томирис бейнесі шынайы тарихи прототиптен алыстап, Еуропалықтардың сол кезеңіндегі мәдени талғамына, эстетикалық нормаларына сай қайта жасалған символдық кейіпкерге айналған.

Осының негізінде Түркі мәдени мұрасы ұйымы (TÜRKSOY) 2024 жылы «Тұмар ханшайым» атты халықаралық көрме ұйымдастырды. Бұл көрме Томиристің тарихи және мәдени маңызын түркі елдерінде көрсетуге арналған маңызды мәдени бастама болды. Көрмеге Қазақстан, Қырғызстан, Өзбекстан, Түркия және Әзербайжаннан суретшілер қатысты (4-сурет). Әр елдің қатысушысы өз елінің мәдени дәстүрін ескере отырып, Томирис бейнесін шығармашылық тұрғыда интерпретациялады [2]. Кейбір жұмыстарда Томирис - жауынгер қолбасшы ретінде бейнеленсе, басқаларында ол ұлттық ана және әділ билеуші ретінде көрсетілді. Бұл туындылардың барлығы Томиристің бейнесін тек тарихи тұлға ретінде емес, түркі халықтарының мәдени санасында ерлік пен әділеттің символы ретінде қабылдануын көрсетеді.



4-сурет - Томирис патшайымның суреттері. TÜRKSOY 2024 халықаралық көрмесі

Көрмеде ұсынылған жұмыстардың әрқайсысы автордың жеке көзқарасын, ұлттық ерекшеліктерді және заманауи көркемдік тәсілдерді біріктірді. Мысалы, қазақ суретшілері Томиристі далалық киімдер, садақ пен қылыш сияқты қару-жарақтармен бейнелесе, Түрік және Әзербайжан суретшілері оның ханшайымдық мәртебесін, билеушілік қасиеттерін ерекше атап көрсетті. Бұл

тәсіл көрерменге Томирис бейнесінің әр түрлі қырларын - әскери күшін, шешім қабылдау қабілетін және әділдікке деген ұмтылысын айқын көрсетуге мүмкіндік береді. Көрмені ұйымдастырушылардың айтуынша, бұл шараның негізгі мақсаты - түркі халықтарының ортақ мәдени мұрасын дәріптеу, тарихтағы алғашқы әйел билеушілердің рөлін көрсету және жастарға ерлік пен көшбасшылық идеяларын насихаттау болған.



5- сурет - «Томрис», Мәммәдов С.

Әзербайжанның танымал суретшісі Сәкит Мәммәдов салған картинасы түркі әлемінің ежелгі тарихына деген қызығушылықтың қазіргі кезеңде қайта жанданғанын айқын көрсететін туындылардың бірі болып табылады (5-сурет). Суретші бұл жұмыста Томирис бейнесін тек тарихи кейіпкер ретінде ғана емес, бүкіл түркі халықтарының еркіндік пен тәуелсіздік рухын бейнелейтін символдық тұлға ретінде ұсынды.

Бұл жұмыс қазіргі түркі елдерінде Томирис бейнесіне деген мәдени қызығушылықты арттыра түсетін маңызды туындылардың қатарында.

Әдебиеттер тізімі

1. Әзербайжанда «Тұмар ханшайым» көрмесі ашылды [Электронды ресурс]. – TURKSOY. – 06.03.2024. – Қол жеткізу режимі: <https://www.turksoy.org/kz-KZ/jawaliltar/aezerbajzhanda-tumar-hanshajym-koermesi-ashyldy>
2. Қабылдинов З. Е. Қайта өрлеу дәуірі және Томирис патшайымның бейнесі // Отан тарихы. – Алматы: Ш. Ш. Уәлиханов атындағы Тарих және этнология институты, 2024. – № 27(1). – Б. 7–18.

Сабиржанова Сабина

Студентка 2 курса «Промышленный дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой

Научный руководитель: к. филос. н., профессор Мухтарова Г. С.

Казахстан, Астана

sabinali_life@icloud.com

Творчество Людвиг Мис ван дер Роэ

Аннотация: Статья посвящена исследованию творческого наследия Людвиг Мис ван дер Роэ и его роли в развитии школы Баухаус. Рассматриваются основные этапы его профессионального становления, особенности архитектурного стиля, а также ключевые принципы минимализма и функционализма, сформированные в его проектах. В статье анализируется влияние его творческих и педагогических подходов на дальнейшее формирование модернистской архитектуры.

Ключевые слова: Людвиг Мис ван дер Роэ, модернизм, минимализм, стекло, сталь, дизайн XX века, Баухаус, архитектура, функционализм.

Людвиг Мис ван дер Роэ – одна из ключевых фигур в истории архитектуры XX века, чьё влияние сформировало облик современного мира. Его эстетика минимализма, идея «универсального пространства» и стремление к конструктивной ясности стали основой для международного стиля. Уже в ранний период своего творчества Мис сформулировал принцип, который позже стал девизом всего модернизма: «Меньше – значит больше» [3, с. 3].

Эта фраза выражала не просто стремление к внешней простоте, но глубокое убеждение архитектора в том, что истинная выразительность заключается в точности, чистоте формы и функциональной оправданности.

Ещё одним важным девизом архитектора стало высказывание: «Бог – в деталях», подчёркивающее, что простота становится подлинным качеством только при условии исключительной тщательности исполнения [3, с. 3].

Мис отвергал декоративность, традиционно присущую архитектуре прошлого, и стремился показать, что красота рождается из структуры, пропорций и идеальной продуманности.

Творчество Людвиг Мис ван дер Роэ является одним из центральных элементов архитектурного модернизма XX века. Его принципы, основанные на минимализме, ясных линиях и конструктивной логике, оказали значительное влияние на развитие мировой архитектуры и дизайна. Он стремился создавать здания как «нейтральная рамка, в которой люди или произведения искусства могли жить своей собственной жизнью» [3, с. 62].

Особое значение в профессиональной деятельности Миса имел период руководства Баухаусом (1930–1933 гг.). Под его влиянием в школе произошли важные изменения: была усилена дисциплина проектирования, обновлены методы преподавания, а сама структура обучения стала более ориентированной на практическое применение архитектурных принципов модернизма.

В данной статье рассматриваются различные этапы деятельности Мис ван дер Роэ. Анализируются его архитектурные проекты, характерные черты минималистичной формы, а также связь между практической работой и педагогическими идеями. Статья подчёркивает значимость творческого наследия архитектора для развития европейского и мирового модернизма, а также его роль в трансформации Баухауса в условиях политических и культурных перемен начала XX века.

Цель статьи – исследовать особенности творчества Мис ван дер Роэ, выявить его вклад в архитектуру модернизма.

Влияние Баухауса на современное искусство, дизайн и архитектуру невозможно переоценить. Однако важная роль у Людвиг Мис Ван дер Роэ, как последнего директора школы Баухаус связана с тем что именно в период его руководства школа пережила не малые изменения, политическое давлением, многие его принципы легли в основу современного архитектурного мышления, его структура и функционализм стали эталоном «Бог–в деталях»[3, с. 3].

Минимализм, функционализм, использование новых материалов и технологий – все это стало частью архитектурной практики XXI века. Кроме того, его роль в Баухаусе позволяет лучше понять как формировались педагогические модели дизайна, которыми мы пользуемся сегодня, его идеи помогают студентам понять важность сочетаний эстетики, конструктивности и практичности, а принципы применяются в проектировании жилых и общественных зданий по сей день

В статье применен анализ литературы, сравнительный архитектурный анализ, историко-культурный метод и сопоставительный анализ проектов Миса. Основные материалы взяты из биографических трудов, монографий и сборников текстов самого Людвиг Мис Ван дер Роэ.

Биография и формирование стиля. Людвиг Мис родился в Аахен и рано познакомился с ремеслом в мастерской отца. Ранняя работа с материалами сформировали его практическое мышление и внимание к деталям, что позже стало важной частью его архитектурной философии. Архитектор отмечал «(Моя) концепция не выйдет из моды по двум причинам. Она прогрессивна, и она консервативна - в одно и то же время. Она прогрессивна, так как использует научные и технические достижения и основные возможности нашего времени. Она имеет научный характер, но она – не наука. Она использует технологические средства, но она – не технология. Она консервативна, так как сосредоточена не только на пользе, но связана и со смысловым значением, сосредоточена не только на функции, но и на выражении. Она консервативна, так как основана на вечных законах архитектуры: порядок, пространство, пропорции» [3, с. 26].

Мис был учеником Питера Беринга, что позволило ему познакомиться с промышленным дизайном и архитектурной рациональностью. Его стиль отличается открытой планировкой, использованием стекла и стали, строгой геометрией и отказом от декоративных элементов.

Принципы архитектуры Мис Ван дер Роэ. Одним из первых принципов архитектора была чистота структуры и конструкции. «Моя идея, или, точнее, направление, которым я задаюсь, ведет к чистой структуре и конструкции» [2,

с. 117]. Так же Мис отмечал в своей философии долговечность и функционализм. «Здание имеет длинную жизнь, оно переживает большинство из своих первоначальных функций и потому должно будет отвечать другим целям, и единственным неизменным фактором при этом течении времени должна оставаться его красота»! [2, с. 39].

Создание порядка через органический принцип «длинный путь от материала через функцию к творческому акту имеет только одну единственную цель: создать порядок в отчаянной неразберихе нашего времени. Мы должны создать порядок, указывающий каждой вещи соответствующее ей место и определяющий ее существование согласно природе. Мы это должны сделать настолько совершенно, чтобы мир наших произведений начал расцветать изнутри» [2, с. 57].

В своих зрелых проектах Мис развивал идею «универсального пространства» – свободной планировки, в которой стены не несут конструктивной нагрузки и могут быть размещены в любом месте. Таким образом архитектор стремился создать гибкую, изменяемую среду, способную адаптироваться к разным функциям. Он называл свой подход «кожа и кости»: конструкция как скелет и лёгкие ограждающие поверхности как кожа. Это стало одним из ключевых достижений модернизма и сформировало стандарт офисных и публичных зданий второй половины XX века. Применение этих принципов видно в Барселонском павильоне (1929), доме Фарнсворт (1951) и небоскрёбах Чикаго.

Простые формы, прозрачные пространства и гармоничное соотношение элементов создают эффект «невидимо» архитектуры, позволяя человеку быть.

Период работы Людвиг Мис ван дер Роэ в Баухаусе стал одним из важнейших эпизодов в истории архитектуры XX века. В 1930 году он стал последним директором школы – института, который стремился объединить искусство, технологию и массовое производство. Его задачей было сохранить образовательное учреждение в условиях растущего политического давления. После прихода национал-социалистов Баухаус подвергался проверкам, его обвиняли в «негерманских» тенденциях, а преподавателей – в политической нелояльности.

Мис пытался удержать школу, видя в ней платформу для формирования нового типа архитектурного мышления. Он проводил реформы, делая акцент на архитектурном проектировании, строгих стандартах преподавания, исследовании материалов, ориентации на промышленный дизайн и функциональность, а также на интеграции искусств и ремесел. Архитектор подчёркивал: «Конечная цель труда архитектора – создание порядка, основанного на органическом принципе» [2, с. 57].

Несмотря на усилия Миса – аренду нового здания за собственные средства и попытки сохранить коллектив – политические обстоятельства оказались сильнее: школа сначала была переведена в Берлин, а затем окончательно закрыта в 1933 году. Однако идеи Миса ван дер Роэ продолжили жить и оказывать влияние на архитектурное образование и школы в США и Европе.

Вклад Миса в мировую архитектуру

После эмиграции в США Мис преподавал в Illinois Institute of Technology и создавал проекты, которые стали символами минимализма и рациональной архитектуры. Среди них: Дом Фарнсворт (Illinois, 1951), Кемпус ИТ в Чикаго, Небоскрёбы в Чикаго и Нью-Йорке.

Его подход к материалам, конструкциям и пространству оказал влияние на поколения архитекторов, а принципы Баухауса, модернизированные Мисом, стали частью образовательного процесса по всему миру

Творчество Людвиг Миса ван дер Роэ представляет собой уникальное соединение технологического прогресса и традиционных ценностей архитектуры. Благодаря глубокой вере в порядок, структуру и ясность формы он сумел сформировать язык, который стал универсальным для всего мира.

Его самые знаменитые фразы «Меньше значит больше» и «Бог в деталях» – не просто афоризмы, а концентрат профессиональной философии. Новизна и актуальность его подхода заключаются в том, что он предложил архитекторам отказаться от декоративных элементов прошлого и сосредоточиться на конструкции как источнике красоты.

Он показал, что архитектура может быть одновременно технологичной и гуманной, функциональной и выразительной. Его концепция не стареет, потому что основана на неизменных категориях: пропорции, порядке, пространстве и честном отношении к материалу.

После закрытия Баухауса Мис Ван дер Роэ нашёл новое пространство для развития в США, где сумел воплотить идеи, которые в Европе не могли быть реализованы из-за политических обстоятельств. Его американский период стал доказательством того, что принципы Баухауса продолжают жить, эволюционировать и влиять на мировой архитектурный процесс.

Архитектура Миса ван дер Роэ остаётся актуальной, потому что она ставит фундаментальные вопросы: что такое пространство, какова роль конструкции, как архитектура влияет на жизнь людей. Эти вопросы не зависят от эпохи, и поэтому его здания продолжают служить отправной точкой для размышлений и поисков современного архитектора.

Список литературы

1. Дросте М. Баухаус. 1919–1933. Реформа и авангард. – М.: Арт-Родник, 2008. – 96 с.
2. Мачульский Г. К. Мис ван дер Роэ. – М.: Стройиздат, 1969. – 255 с.
3. Русева В. Людвиг Мис ван дер Роэ (1886–1969). – М.: Комсомольская правда; Директ-Медиа, 2015. – 72 с.
4. Энциклопедические источники: «Людвиг Мис ван дер Роэ», «Баухаус».
5. Neumeyer F. The Artless Word. – Cambridge: MIT Press, 1991. – 239 p.
6. Schulze F. Mies van der Rohe: A Critical Biography. – Chicago: University of Chicago Press, 1985. – 212 p.

Дарибаева Любовь Михайловна
Преподаватель-исследователь музыкально-теоретических дисциплин
КГКП «ДМШ им.А.Затаевича г. Алтай»
Казахстан, Алтай
lubov_glamur@mail.ru

**Значение этно-фольклорных и этно-рок групп в формировании
национальной идентичности в художественном образовании: примеры
«Туран» и «Улытау»**

Аннотация: Статья анализирует педагогический потенциал ансамбля «Туран» и группы «Улытау» в формировании национальной идентичности через этно-музыку, раскрывая их роль в популяризации культурного наследия и воспитании молодежи.

Ключевые слова: этно-фольклор, этно-рок, ансамбль «Туран», группа «Улытау», национальная идентичность, культурное наследие, традиции, инструменты, обряды, музыкальное образование, молодежь.

В эпоху глобализации и развитых цифровых технологий вопрос сохранения национального культурного наследия и воспитания культурной идентичности молодежи приобретает особую значимость. Художественное образование нацелено на формирование у учащихся чувства национальной принадлежности и уважения к традициям через живое познание этно-музыки. Этно-фольклорные и этно-рок группы, такие как ансамбль «Туран» и коллектив «Улытау», ярко демонстрируют, как традиции могут гармонично сосуществовать с современными художественными практиками, становясь эффективными образовательными инструментами в работе с молодым поколением.

История создания и направления деятельности

Ансамбль «Туран» был создан в 2008 году студентами Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. За 17 лет существования выступал в более чем 70 странах мира, выпуская аудиовизуальные проекты и музыкальные альбомы. Его направление – этно-фольклор с фокусом на возрождение архаичных инструментов (сыбызгы, шанкобыз, саз-сырнай, домбра, кыл-кобыз и др.) и воссоздание обрядовых сцен казахского народа. Ансамбль сочетает аутентичность с адаптацией к современному концертному формату, что делает его важным ресурсом для педагогов и этнокультурного воспитания молодежи.

Этно-рок группа «Улытау», основанная в начале 2000-х, предлагает новое звучание национального наследия, объединяя традиционные народные мелодии с рок-элементами, электроникой и современной аранжировкой. Это существенно расширяет аудиторию этно-музыки, делая ее доступной и привлекательной для современной молодежи. В репертуаре «Улытау» – эпические кюи и исторические музыкальные сюжеты, обработанные в рок-стиле, что способствует творческой интерпретации и переосмыслению традиций.

Педагогическое значение и задачи в художественном образовании

«Туран» и «Улытау» выполняют несколько педагогически важных функций:

- ✓ Сохранение аутентичности национального музыкального наследия и повышение его статуса в современной культуре;
- ✓ Популяризация исторических и обрядовых сюжетов через живое звучание и сценические постановки;
- ✓ Формирование уважения к национальным традициям у молодого поколения;
- ✓ Стимулирование творческого самовыражения учеников через возможности переработки традиционного материала в современных стилях;
- ✓ Повышение мотивации и вовлеченности молодежи в музыкальное образование посредством использования актуальных жанров и цифровых платформ.
- ✓ Включение репертуара и образцов выступлений этих коллективов в образовательные программы способствует развитию исследовательских навыков, коммуникативных умений и творческой активности учащихся.

Репертуар, инструменты и обрядовые сцены

«Туран» исполняет обряды и протяжные песни, использует свыше 30 традиционных инструментов, украшая выступления национальными костюмами и театрализованными постановками, что создает целостное восприятие традиционной музыки и культуры.

«Улытау» адаптирует эпосы и народные кюи в стиле этно-рок, используя сочетание домбры с электроскрипкой, гитарами и синтезаторами, что делает традиции максимально доступными для современной аудитории и расширяет горизонты музыкального образования.

Международное признание и современная актуальность

Общемировое признание ансамбля «Туран» подкрепляется участием в фестивалях TURKSOY и гастролями в Европе, Азии и США. Аналогично, «Улытау» активно продвигает казахский этно-рок через цифровые платформы и международные гастроли.

Диджитализация музыки и представление её на Youtube, Spotify, TikTok и других сервисах повышает доступность национального наследия и расширяет образовательные возможности. Педагоги используют эти ресурсы для создания мультимедийных проектов и онлайн-курсов, что существенно влияет на повышение культурной компетентности и интереса молодежи.

Влияние на молодежь и национальную идентичность

Работа с этно-фольклорными и этно-рок коллективами способствует эмоциональному восприятию наследия, формирует осознанное отношение к собственной культуре и развивает творческий потенциал. Через проектную деятельность, презентации и творческие лаборатории учащиеся получают опыт исследовательской и презентационной деятельности, вырабатывая ценностное отношение к национальному достоянию.

Рекомендации педагогам

Вводить в учебные программы элективные курсы, посвященные изучению этно-музыки и современной интерпретации народных традиций.

Использовать материалы и выступления «Туран» и «Улытау» для разработки творческих и исследовательских проектов.

Организовывать мастер-классы и творческие встречи с участниками коллективов.

Активно внедрять цифровые технологии и онлайн ресурсы в образовательный процесс.

Ансамбль «Туран» и группа «Улытау» выступают не только как хранители и популяризаторы казахской музыкальной культуры, но и как эффективные инструменты педагогического процесса в области художественного образования. Их творчество позволяет формировать национальную идентичность современной молодежи, укреплять связь поколений и активизировать творческий потенциал. Оба коллектива демонстрируют, что традиция и современность могут успешно взаимодействовать, создавая новые формы культурного пространства, в котором учащиеся находят поддержку для личностного и профессионального развития.

Список литературы

1. «10 лет на сцене: группа Туран о продвижении казахской музыки на мировой сцене», Inform.kz, 2018.
2. Абзал Арыкбаев. «Мы оживляем забытые инструменты», Time.kz, 2021.
«Музыкальный бренд тюркского мира – ансамблю Туран исполнилось 15 лет», Inform.kz, 2023.
3. Официальный сайт группы «Улытау»: дискография и гастроли [официальный ресурс].
4. «Туран – страна из легенд», Kazpravda.kz, 2022.
5. «Туран и Анкарский ансамбль музыки тюркского мира», Turksoy.org, 2023.
6. «Улытау: от фольклора к этно-року», Казахстанская правда, 2020.

Алдажуманова Аружан Ерлановна

Студентка 3 курса «Арт дизайн»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Научный руководитель: к.филос.н, профессор Мухтарова Г.С.

Казахстан, Астана

Мария Антуанетта и её влияние на моду XVIII века

Аннотация: Статья посвящена анализу роли и значения исторической личности Марии Антуанетты на развитие моды XVIII века.

Ключевые слова: à la reine – (фр. «по-королевски»), chemise à la reine – (фр. «рубашка королевы»), pouf à la Belle Poule – (фр.) – экстравагантная причёска XVIII века, украшенная миниатюрной моделью военного корабля Belle Poule, robe à la liberté – (фр. «платье свободы») – платье с высокой талией, ставшее

популярным после Французской революции, à la française – (фр. «по-французски») – стиль придворной моды эпохи рококо, включавший корсеты, пудренные парики, многослойные юбки и роскошные ткани, haute couture – (фр. «высокая мода»), Petit Trianon – (фр. «Малый Трианон»).

Мода всегда была отражением времени: в ней – и политика, и вкусы эпохи, и настроение общества. Но иногда появляется человек, способный изменить саму суть моды, сделать её чем-то большим, чем просто одеждой. Одной из таких личностей стала Мария Антуанетта – последняя королева Франции до Великой французской революции, ставшая символом роскоши и изящного стиля XVIII века. Для неё мода была не просто обязательным элементом жизни при дворе, а настоящим искусством, через которое можно было говорить о власти, красоте и даже свободе. Вместе с Розой Бертен, модисткой и близкой соратницей, она создавала образы, которые буквально перевернули устоявшиеся правила придворной моды. Эти наряды и причёски стали вызовом привычным нормам, отражая дух времени – стремление к естественности и желание продемонстрировать свой статус. Мария Антуанетта тянулась к свободе даже в выборе платья. Она ломала правила, отказывалась от пышной тяжёлой одежды, выбирала лёгкие ткани и воздушные силуэты, которые одновременно восхищали и шокировали. Её знаменитое платье *chemise à la reine* стало не просто модным решением, а настоящим политическим жестом. Через стиль она выражала себя, заявляла о своём взгляде на жизнь и тем самым влияла на вкусы целой страны.

В этом исследовании я постаралась понять, как именно личность Марии Антуанетты повлияла на моду XVIII века, как её стиль отразился на обществе и политике, и почему он до сих пор вдохновляет дизайнеров. Интересно, каким образом её эстетика не только пережила падение монархии, но и осталась актуальной в XXI веке. В центре внимания – то, как стиль королевы превратился в нечто большее: в культурный код, живущий сквозь время.

Актуальность исследования – Мария Антуанетта вошла в историю не только, как трагическая фигура королевской драмы, но и как одна из первых женщин, превративших моду в язык личного и политического самовыражения. На рубеже XVIII века, когда придворный этикет подчинял каждую складку ткани строгим канонам, именно она осмелилась нарушить правила и сделать стиль отражением внутренней свободы. В XXI веке, когда мода вновь становится инструментом идентичности и самовыражения, интерес к фигурам, определившим её культурную роль, возрастает с новой силой. Исследование модного влияния Марии Антуанетты позволяет не только глубже понять эстетические коды эпохи рококо, но и проследить, как личность способна запустить модную революцию, меняя вкусы, образы и восприятие женственности на столетия вперёд. Актуальность темы усиливается тем, что образ королевы Марии Антуанетты активно переформируется в современном искусстве, кинематографе и fashion-индустрии: от коллекций Dior и Гальяно до эстетики музыкальных клипов и свадебной моды. Таким образом, обращение к эстетическому и символическому наследию Марии Антуанетты становится не просто историческим интересом, а частью диалога между прошлым и

настоящим, модой и обществом, властью и личностью. *Цель исследования* – Изучить феномен влияния личности на процессы формирования моды отдельной исторической эпохи, на примере королевы Марии Антуанетты

Методы исследования: аксиологический подход, принцип историзма, сравнительно-сопоставительный анализ. *Степень изученности темы:* В качестве источника вдохновения для дальнейшего исследования темы стал роман австрийского писателя Стефана Цвейга «Мария Антуанетта. Портрет ординарного характера» [1], также была изучена историко-документальная проза Антония Фрэзера «Мария Антуанетта. Жизненный путь» [2]. Дополнительно использовалась литература “Моделирование и художественное оформление одежды” и мемуары Элизабет Виже-Лебрен. Также в ходе исследования были изучены труды историков, теоретиков моды, посвященных Марии Антуанетты и моды эпохи рококо. *Новизна исследования* заключается в рассмотрении Марии Антуанетты, как первой фигуры в истории моды, использовавшей стиль, как форму самовыражения и политического высказывания. Исследование раскрывает влияние Марии Антуанетты на развитие fashion-индустрии и прослеживает, как её образ продолжает переосмысляться в моде и массовой культуре XXI века.

Франция XVIII века и роль моды при дворе: исторический контекст.

В XVIII веке Франция была не только политической столицей, но и мировым центром моды. Всё, что происходило в Париже, быстро распространялось по всей Европе. Мода в те времена была не просто одеждой, а важной частью социального устройства, а придворная мода играла роль символа власти. Что надевал король или королева, то же самое стремились повторить аристократы, дворяне и даже горожане, ведь мода – это способ показать своё положение и преданность монархии. Забавно, что даже в эпоху Просвещения, когда философы вроде Вольтера и Руссо провозглашали свободу и естественность, придворная мода оставалась невероятно строгой. Одежда была сложной и тяжёлой, с множеством слоёв и аксессуаров, которые символизировали статус. Женщины носили корсеты, а их юбки были такими широкими, что они могли заполнять целую комнату. Причёски стали настоящими произведениями искусства – парики достигали головокружительных высот, украшались перьями, цветами и драгоценностями. Мода распространялась через сеть мастерских, модисток и поставщиков тканей, а Версаль был главным основоположником трендов для всей Европы. Каждая деталь одежды, каждый цвет имели значение, и соблюдение модных трендов стало неотъемлемой частью придворной жизни. Отклонение от этих стандартов могло быть воспринято как вызов власти. Но несмотря на все эти строгие правила, в обществе уже начали появляться новые идеи. Философия Просвещения, которая ставила под сомнение старые порядки и призывала к естественности, медленно проникает даже в аристократию. Возникает интерес к лёгким, простым формам, которые противоречат тяжелым и помпезным нарядам. Эта противоречивость в обществе была на пике, когда Мария Антуанетта вошла в Париж.

Формирование личного стиля Марии Антуанетты.

В XVIII веке мода была гораздо больше, чем просто способом одеваться – это был важный элемент социальной жизни, который олицетворял статус, власть и принадлежность к определённому слою общества. Однако с приходом Марии Антуанетты на французский двор мода стала не только отражением этой власти, но и способом её демонстрации, ломая старые традиции. В отличие от своих предшественниц, которые строго следовали установленным придворным канонам, королева стала использовать одежду как средство самовыражения и борьбы с устоявшимися нормами. Когда Мария Антуанетта появилась в Версале, общество было ещё полностью поглощено великолепием и роскошью дворцового этикета, и каждая деталь наряда, от тканей до украшений, подчинялась строгим правилам. Женщины должны были носить многоярусные юбки, корсеты и украшать свои причёски роскошными аксессуарами. Этот образ роскоши и строгости был отражением не только вкусов, но и жестокой социальной иерархии, где каждый элемент наряда означал определённый статус. Однако для Марии Антуанетты эти правила стали сковывающими. Она, привыкшая к более демократичным обычаям венского двора, почувствовала потребность в изменениях. Это стремление к переменам проявилось в её стремлении создать собственный стиль, который бы подчеркивал её индивидуальность и вкус, а не только следовал принятым в Версале традициям. Одним из первых серьёзных шагов в этом направлении стало её знакомство с новой моделью платья, которое позже получило название *chemise à la reine*. Это было лёгкое, почти невидимое платье, выполненное из мягкого муслина, которое Мария Антуанетта впервые продемонстрировала на публичном мероприятии в 1783 году. В отличие от тяжёлых и многослойных платьев того времени, это платье было проще, почти интимным, и в первую очередь нарушало правила. Оно символизировало протест против устаревшей моды, ставшую символом прошлого века. Вместо тяжелых тканей и сложных силуэтов, Мария Антуанетта предпочла лёгкость, простоту и естественность, что вызвало бурю негодования среди аристократии. Для многих этот образ казался неуместным, даже провокационным. Само по себе это платье не являлось лишь модным экспериментом. Оно стало символом её стремления разрушить барьеры и вывести моду на новый уровень. Для Марии Антуанетты мода стала не просто частью придворного этикета, а настоящим политическим жестом. Простой и лёгкий наряд, который поначалу воспринимался как бунтарство, на самом деле стал первой серьёзной революцией в моде, открывшей дорогу к более естественным и свободным формам одежды. Модный скандал, вызванный этим платьем, лишь добавил интереса к образу Марии Антуанетты. Однако королева не ограничилась только этой одеждой. С помощью Розы Бертен, талантливой и креативной модистки, она продолжала работать над своим имиджем, и в её гардеробе начали появляться более лёгкие и элегантные наряды, которые сочетали в себе как традиционные элементы дворцового стиля, так и новые, более свободные формы.

Ещё одним важным моментом стали причёски Марии Антуанетты. Если её платья стали символом лёгкости и природной грации, то причёски – наоборот, воплощением роскоши и экстравагантности. Прическа королевы достигала

невероятных высот, и это было не просто дань моде, но и способ привлечь внимание к своей персоне. Сложнейшие конструкции, порой украшенные миниатюрными сценами из жизни двора, миниатюрными кораблями или даже сельскими пейзажами, стали настоящими произведениями искусства.

Каждая новая прическа Марии Антуанетты становилась не только объектом обсуждения в аристократических кругах, но и элементом политического заявления. Прическа "rouf à la Belle Poule", например, символизировала патриотизм, поддерживая французский флот в его победах. Однако такие украшения для головы вскоре стали восприниматься как символ излишества, особенно в условиях растущего социального недовольства. Несмотря на это, причёски Марии Антуанетты сыграли большую роль в развитии искусства парикмахерского дела и самой моды в целом. Именно она сделала причёску не только важной частью женского образа, но и формой самовыражения, которая стала настолько популярной, что с её образами начали подражать многие аристократки.

Мария Антуанетта и революция дворцовой моды

В XVIII веке одежда и мода выполняли не только утилитарную функцию, но и служили важным инструментом для обозначения социальных ролей и политической принадлежности. Важность внешнего вида в тот период была огромна: всякий элемент туалета, будь то изгиб платья, цвет ткани или даже украшение, имел свою символику и отражал статус и положение владельца в иерархической системе общества. Придворная мода этого времени представляла собой сложный код, который был ориентирован на соблюдение строгих норм, а также на демонстрацию принадлежности к высшему слою общества – аристократии и монархии. Однако в этом строгом коде произошли изменения, которые трудно воспринимать иначе как культурной революцией. Эти изменения в первую очередь связаны с личностью Марии-Антуанетты, французской королевы, которая не просто следовала модным тенденциям своего времени, но и активно их формировала. Модные решения, предпринятые королевой, выходили далеко за рамки простых капризов или желания выглядеть иначе, чем другие. Ее подход к моде стал настоящим вызовом существующим социальным и политическим нормам и способствовал культурному перевороту, который повлиял не только на дворцовую моду, но и на восприятие моды как инструмента самовыражения личности в более широком контексте. Влияние Марии-Антуанетты на моду и культуру того времени не ограничивалось лишь созданием новых образов. Она стала символом новой эстетики и новых представлений о женственности, что особенно ярко проявилось в её взаимодействии с модистками, в её отношении к тканям и силуэтам, а также в образах, которые она создавала и демонстрировала.

Платья chemise à la reine и скандал вокруг естественности

Одним из самых значимых и в то же время противоречивых событий в истории моды является появление Марии-Антуанетты в платье chemise à la reine. Этот лёгкий белоснежный наряд из муслина, напоминающий ночную рубашку, стал не просто модным выбором, но и культурной провокацией. Портрет, написанный в 1783 году художницей Элизабет Виже-Лебрен, запечатлел

королеву в этом платье, без корсета и тяжёлых юбок, что в контексте того времени выглядело крайне непривычно. Наряд представлял собой символ новой, «естественной» красоты, противопоставленной устаревшему и тяжёлому стилю предшествующих лет. (см. Рис.1)



Рисунок 1. Портрет Марии Антуанетты в платье chemise à la reine, 1783 г.

Реакция общества была молниеносной: многие представители аристократии пришли в ужас от «неприличного» вида королевы, в то время как народ воспринял это как очередное оскорбление монархии. В глазах простых людей такое поведение королевы, которая в условиях нищеты и голода позволяла себе «играть в простоту», воспринималось как откровенный вызов. Пресса того времени осмеивала её стремление быть «естественной», в то время как эта «естественность» становилась всё более символичной и политически окрашенной.

Однако за внешней дерзостью скрывалась не просто капризная прихоть. Платье chemise à la reine стало не только нарушением канонов придворной моды, но и важным культурным жестом. Оно заявляло о новом взгляде на женственность, где мягкость и живость становились важнейшими атрибутами красоты, а тяжесть и статичность традиционного королевского наряда уходили в прошлое. Мария-Антуанетта показала миру новый идеал красоты – легкость, естественность и неподдельную искренность, что стало настоящим культурным манифестом её времени. Несмотря на критику, платье стало настоящим символом, получившим широкое распространение среди молодёжи и аристократов, что способствовало постепенной демократизации моды и её приближению к реальной жизни и природе. моды и приближая эстетику к природе и реальной жизни.

Роль Розы Бертен в создании имиджа королевы

Не менее важным фактором, способствовавшим успеху модной революции, стала фигура Розы Бертен – талантливой модистки, с которой Мария-Антуанетта сотрудничала на протяжении многих лет. Роза Бертен не просто создавала великолепные туалеты для королевы – она формировала её имидж,

воплощая в одежде её личные предпочтения и политические взгляды. Один из самых значимых вкладов Бертен в создание нового модного облика королевы заключался в введении концепции сезонных обновлений гардероба, что в дальнейшем стало основой современных модных коллекций. Бертен разработала систему регулярных обновлений нарядов, что ставило королеву и её окружение в центр внимания и сделало её образы обязательными для подражания в высших слоях общества.



Рисунок 2. Французская гравюра XVIII века с изображением дамы в платье à la française и высокой причёске. Стиль, связанный с работами Розы Бертен для Марии Антуанетты.

Каждое новое платье, созданное Бертен, было не просто модным трендом, но и отражением актуальных политических и культурных событий. Изящные наряды, украшенные живыми цветами, вышивкой с политическими аллегориями или символами времени, становились неотъемлемой частью общественной жизни и обсуждения. Это было больше, чем просто «одежда» – это был способ маркировать время и утверждать политическую идентичность через внешний вид. Вместе с Бертен королева создала не только новый стиль, но и новый подход к моде как к форме политического и культурного высказывания. Каждое изменение в её образе становилось темой обсуждения, влияя на общественное мнение и даже на политический климат в стране.

Причёски как политическое заявление

Если платья стали революцией в тканях и силуэтах, то причёски Марии-Антуанетты стали настоящей революцией в области архитектуры красоты. Высокие парики, порой достигающие метра в высоту, стали не просто символом её стиля, но и своего рода манифестом. Причёски королевы часто становились знаковыми объектами в общественном сознании, носившими как эстетическое, так и политическое значение.



Рисунок 3. Причёска «Pouf à la Belle Poule», символ модной экстравагантности XVIII века.

Одна из самых известных причёсок – "pouf à la Belle Poule", увенчанная миниатюрной моделью военного корабля – стала символом патриотизма и поддержки побед французского флота (см. Рис. 3). Однако причёски королевы не ограничивались только патриотической темой. В их сложной структуре часто прятались аллегории, сцены любви, пасторали и театральные постановки. Эти причёски выполняли роль своеобразного визуального дневника, в котором королева могла выразить свои эмоции, привязанности и политические настроения. Несмотря на критику и насмешки со стороны прессы, высокие причёски сыграли важную роль в развитии парикмахерского искусства и моды в целом. Королева с помощью своих причёсок не только задавала стиль, но и перевела парикмахерское искусство в категорию высокого искусства. Сложные техники плетения и украшения волос превратили причёску из повседневной необходимости в средство самовыражения и политического высказывания. Однако важно отметить, что эта экстравагантность не была принята всеми. Со временем высокие причёски стали символом излишества, праздности и оторванности двора от реальных проблем народа. В условиях усиливающегося народного недовольства, такие причёски воспринимались как очередное доказательство роскоши, недоступной для простых людей. Тем не менее, влияние этих причёсок на модную индустрию и искусство парикмахерства трудно переоценить.

Мода Марии Антуанетты глазами современников

Мода Марии-Антуанетты никогда не существовала изолированно. Её образы мгновенно становились предметом обсуждения, объектом общественного интереса и источником полярных реакций. Гардероб королевы был не просто личным выбором или отражением вкуса – он был неотъемлемой частью публичной жизни. Вокруг её внешности формировались мнения, велись споры и рождались мифы. Мода в исполнении Марии-Антуанетты стала ареной, на которой разворачивалась дискуссия о монархии, роли женщины во власти, границах красоты и морали, а также ответственности правящей элиты перед обществом. С самого начала своего пребывания при французском дворе Мария-Антуанетта покорила Париж. Молодая, энергичная, австрийская принцесса, ставшая королевой Франции, вызывала волну восхищения. Её свежесть и свобода в манерах резко контрастировали с церемониальной тяжеловесностью

Версалья. Её наряды воспринимались как глоток воздуха – они были новыми, живыми, говорили на языке времени. Для многих аристократок королева стала настоящей иконой стиля. Её образы немедленно становились объектами массового подражания: модистки получали заказы на точные копии её платьев, парикмахеры создавали высокие прически в её духе, а ювелиры повторяли её украшения. Новое платье на Марии-Антуанетте означало начало модного сезона: тенденции менялись не с годами, а буквально с её появления на публике. Экономический масштаб её гардероба поражает: известно, что только за один год на туалеты королевы расходовалось до 300 тысяч ливров – сумма, сопоставимая со стоимостью нескольких аристократических поместий. Но для придворных дам, обладание нарядом *à la reine* или причёской *à la Belle Poule* было способом утвердить себя в обществе, выразить лояльность к двору и приобщиться к высшей эстетике. Стиль Марии-Антуанетты воспринимался как проявление новой чувствительности – эпохи утончённости, индивидуализма, эмоциональности. Её выборы казались современникам символом отказа от архаики и попыткой ввести монархию в более "живой", человеческий культурный контекст. Однако слава королевы как законодательницы моды обернулась и другой стороной. Чем шире становилось её влияние, тем жёстче становилась критика. То, что восхищало аристократию, вызывало негодование у широкой публики. В эпоху социального напряжения мода стала неотъемлемой частью политической повестки. Мария-Антуанетта оказалась в центре язвительных памфлетов и сатирических рисунков. Её экстравагантность интерпретировалась не как утончённость, а как расточительность. Появление в лёгком муслиновом *chemise à la reine* стало катализатором общественного негодования: такой наряд считался не просто вульгарным, но и оскорбительным по отношению к королевскому статусу. Для части общества эта демонстративная «простота» выглядела лицемерной, особенно на фоне народной бедности и экономического кризиса. На страницах сатирических изданий королева превращалась в "Мадам Дефицит" – образ, в котором соединялись обвинения в легкомыслии, финансовой безответственности и моральной разобщенности с народом. Её причёски становились аллегориями расточительства: карикатуристы изображали парики, в которых уместились целые баталии, сцены балов или театральные пьесы, словно подчёркивая масштаб отрыва монархии от реальности. Таким образом, стиль Марии-Антуанетты начал восприниматься не как эстетический выбор, а как политический жест – и жест, не совпадающий с чаяниями и болью французского народа. Публицисты, философы-просветители и радикальные публики стали рассматривать её моду как символ падения морали при дворе и как одну из причин подрыва доверия к монархии. Модный стиль Марии-Антуанетты стал одним из самых ярких символов переломной эпохи. Он воплощал противоречия между личной свободой и общественной ответственностью, между эстетическим вкусом и политической реальностью. Её мода одновременно вдохновляла и раздражала, восхищала и пугала, объединяла элиту и отталкивала народ. Для аристократии и представителей художественного мира она оставалась музой – женщиной, которая возвела моду в ранг искусства. Её наряды воспринимались как акты культурного обновления, как попытка преодолеть устаревшую

обрядность и придать монархии новое лицо – более человеческое, живое, современное. Для народных масс, однако, её образы стали воплощением социального неравенства, разрыва между властью и обществом. Каждый элемент её гардероба становился частью конфликта, а не просто деталью образа. В конечном итоге, именно этот визуальный символизм сыграл роль в формировании революционного сознания. Таким образом, Мария-Антуанетта, возможно, сама того не желая, стала не просто участницей, а одним из эпицентров культурного перелома. Её платья и причёски оказались не просто украшениями, а настоящими знаками времени – языком, на котором общество спорило о справедливости, власти, морали и будущем Франции.

Падение королевы и крах её модного влияния

Мода Марии Антуанетты была неотъемлемой частью её публичной персоны. Через стиль она выражала власть, диктовала новую эстетику лёгкости, изящества и индивидуального изящества. Но в эпоху политических катаклизмов её мода обернулась против неё самой – некогда воплощение блеска и вкуса, она стала символом отчуждённости и морального падения власти. С крахом королевы рухнул и мир эстетики, в котором она блистала. К финалу 1780-х годов Франция охвачена острой социальной и экономической нестабильностью. Галопирующие цены на хлеб, безработица, неурожаи, неподъёмные долги – всё это усиливало озлобленность простого люда. И в этом контексте безмятежная роскошь королевы раздражала. Каждое её платье из тончайшего муслина, каждый экстравагантный штрих в причёске воспринимались как издевка над народным бедствием. Одежда, ранее утверждавшая статус и красоту, теперь казалась вызовом. Газеты, памфлеты, карикатуры быстро превратили её в символ монаршей расточительности. «Мадам Дефицит» – это прозвище стало упреком за финансовую безответственность. Расходы на туалеты и драгоценности стали достоянием публики – и лишь разжигали презрение к престолу. Сатира сыграла ключевую роль в разрушении королевского образа. Революционные художники рисовали её в абсурдных костюмах: с невообразимо высокими причёсками, где помещались корабли, деревья, даже пекарни – наглядная аллегория её оторванности от реальности.



Рисунок 4. Карикатура «The Forced Sacrifices» Исаака Крукшенка, 1789 год.

Один из популярных памфлетов приписывал ей фразу: «Если у них нет хлеба, пусть едят пирожные!» – хоть она и не была доказана, этот образ немедленно закрепился в народной памяти как метафора безразличия к страданиям. Карикатура Крукшенка «The Forced Sacrifices» 1789 года лишь усиливала это представление (см. Рис. 4). Даже вне исторической правды её образ становился полем культурной битвы, где королеву намеренно изображали холодной и жестокой. Революция смела не только политическую элиту, но и их визуальные коды. Модные эталоны рококо – тяжёлые платья à la française, парики, пудра – превратились в символы презируемого старого порядка. Им на смену пришла эстетика новой эры. • Женщины выбирали robe à la liberté – платья с высокой талией, отражавшие идеи простоты и равенства. • Отказ от париков и короткие стрижки à la victime становились знаком солидарности с жертвами гильотины. • Корсеты – как символ физического и социального давления – исчезали, уступая просторным фасонам. Одежда и причёска превращались в декларации. Мода отвернулась от роскоши и пошла по пути символизма и политической выразительности. Всё, что ассоциировалось с Марией Антуанеттой, оказалось вытеснено. После ареста в 1792 году королева оказалась в условиях, диаметрально противоположных её прежней жизни. В заточении в Тампле и Консьержери она носила грубую, незамысловатую одежду: серая юбка, льняная рубашка, ветхий чепец. Её путь на эшафот 16 октября 1793 года был лишён символов власти. В белой рубашке, с коротко остриженными волосами, без украшений и причёсок, она выглядела скорее как часть новой революционной реальности, нежели как наследие старого мира. Так трагично завершилась эволюция её образа: мода, некогда служившая великолепию, теперь отражала поражение и утрату.

С уходом Марии Антуанетты пал и весь визуальный строй рококо. Искусство лёгкости и декоративности уступило место новым идеалам: строгости, равенству, простоте. Мода эпохи Директории и Консулата повернулась к античному наследию: чистые линии, минимум украшений, натуральные волосы без излишеств. Вместе с эстетикой ушёл и архетип женщины, олицетворённый королевой: романтической, изысканной, немного театральной. Судьба Марии Антуанетты показала: мода – это не только отражение вкуса времени, но и точная проекция его политического духа.

Романтический миф XIX века

Но с её гибелью образ не исчез. Напротив, со временем он приобрёл вторую жизнь. Из символа падения монархии Мария Антуанетта превратилась в вечную музу моды и искусства. С развитием романтизма XIX века её фигура переосмысливается. Из экстравагантной особы она становится трагичной, невинной героиней, жертвой истории. На картинах её изображают в светлых нарядах, в обрамлении увядающих садов и разрушающихся дворцов – образы утерянной красоты. Эта новая эстетика повлияла на модные вкусы времени: лёгкие ткани, пастельные цвета, флористические мотивы – всё это снова стало актуальным, оживляя элегантность XVIII века.

Влияние образа Марии Антуанетты на коллекции высокой моды

Во второй половине XX века её стиль вновь обретает популярность. В эпоху послевоенного восстановления, в 1947 году, Кристиан Диор создаёт New Look – возвращение к силуэтам XVIII века: узкие талии, объёмные юбки, подчеркнутая женственность. Кристиан Диор, создавая свою легендарную коллекцию New Look в 1947 году, вдохновлялся образами XVIII века: узкие талии, пышные юбки, женственная элегантность – всё это было прямым отголоском моды эпохи Марии Антуанетты. Особенно ярко влияние королевы проявилось в коллекциях Джона Гальяно для дома Dior в конце 1990-х и начале 2000-х годов (см. Рис. 5,6). Гальяно воссоздавал театральные, роскошные образы, сочетающие элементы рококо и современной модной экстравагантности. Его модели в пудрово-розовых платьях, с высокими причёсками и сложной отделкой, словно переносили зрителя в золотую эпоху Версаля.



Рисунки 5,6. Показ мод Dior, дизайн Джона Гальяно, 2007 г.

Гальяно подчеркивал, что его вдохновение исходило не столько от исторической Марии Антуанетты, сколько от её мифологизированного образа – как женщины, сумевшей превратить стиль в акт личного творчества. Интересно, что и анархическая эстетика панка, представленная в работах Вивьен Вествуд, также использовала мотивы Марии Антуанетты. (см. Рис. 7) В её коллекциях роскошные ткани, корсетные конструкции и элементы придворной моды XVIII века переплетались с рваными текстурами, небрежными линиями и провокационными деталями.



Рисунок 7. Показ мод Vivienne Westwood, 1995 г.

Таким образом, даже в панковском бунте против традиций Мария Антуанетта оставалась актуальной: как символ силы, дерзости и эстетического сопротивления. Её образ вдохновлял дизайнеров на переосмысление понятий власти, красоты и свободы. В XXI веке влияние Марии Антуанетты ощущается в самых разных сферах: В коллекциях haute couture (например, у Chanel, Dior, Viktor & Rolf). В образах для музыкальных клипов (например, в проектах Бейонсе и Ланы Дель Рей). В эстетике свадебной моды, где лёгкость тканей, пастельные оттенки и романтические силуэты отсылают к моде XVIII века. Мария Антуанетта стала культурным кодом – знаком забытого великолепия, дерзкой женственности и утончённой мечты о красоте, даже в эпоху хаоса.

Образ Марии Антуанетты в кинематографе и массовой культуре

Со временем Мария Антуанетта перешла из разряда исторических персонажей в статус культурного символа – своего рода универсального кода. Её образ стал метафорой утраченной невинности, идеальной эстетики, драмы судьбы, но при этом – воплощением личной свободы в мире, полном ожиданий и ограничений. В XXI веке её влияние вышло далеко за рамки истории моды или искусства. Её стиль и персона стали инструментами в руках режиссёров, музыкантов, фотографов и маркетологов, превращающих королеву XVIII века в поп-икону нового времени.

Кинематографические интерпретации

Фильмы о Марии Антуанетте существуют с начала прошлого века, но особое место в переосмыслении её образа занимает картина Софии Копполы «Мария-Антуанетта» (2006).



Рисунок 8,9. Обложка DVD к фильму «Мария-Антуанетта», режиссёр София Коппола, 2006 г.

Отличается смелым подходом: В саундтреке звучат The Strokes и Siouxsie and the Banshees, формируя неожиданный симбиоз XVIII века и панк-рока.

Костюмы в духе эпохи сочетаются с элементами современной моды. Пастель, изобилие десертов, балы и танцы создают атмосферу утончённой жизни, предшествующей катастрофе. Коппола показала Марию как юную женщину, пойманную в ловушку дворцовых ожиданий, чья борьба за личную свободу обернулась трагедией. Этот образ стал важным культурным маркером: он сблизил публику с историей, сделав королеву близкой и понятной новому поколению. Другие проекты, включая сериал «Версаль» (2015) и документалистику BBC, продолжают обращаться к её фигуре как к символу женской уязвимости, силы и стремления к самовыражению. Эта экранизация, основанная на биографии Антонии Фрэзер,

Реклама и fashion-индустрия

Эстетика Марии Антуанетты стала вдохновляющим ресурсом для рекламных кампаний и модных брендов, стремящихся ассоциироваться с роскошью и изысканностью: Дом Dior регулярно использует пастельные фоны, напудренные парики и утончённые аксессуары в духе XVIII века. Chanel выпускает коллекции, навеянные Версалем: воздушные силуэты, жемчуг, мягкая палитра. Cartier и Tiffany & Co. Создавали образы с прямыми аллюзиями на королевский двор, передавая ауру великолепия.



Рисунок 10. Рекламная кампания Chanel с отсылками к эпохе Марии Антуанетты.

Рекламные ролики, стилизованные под эпоху Марии Антуанетты, воздействуют эмоционально: они приглашают зрителя в мир, где красота – это искусство, а мода – акт эстетического выражения.

Музыкальные клипы и сценические образы

Музыкальная индустрия также активно заимствует визуальные коды, связанные с Марией Антуанеттой, формируя эффектные сценические образы: Мадонна часто использовала рококо в своих шоу – корсеты, высокие причёски, драпировки. Бейонсе в клипе «Partition» появляется в интерьерах в стиле Версаля, трансформируя образ королевы в символ чувственной власти. Лана Дель Рей в фотосессиях тяготеет к стилистике XVIII века: мягкий свет, цветочные венки, романтизированная эстетика. Эти образы действуют на уровне эмоций: они воплощают сладость грёз о красоте и одновременно – хрупкость их реальности.

Символ современности: Мария Антуанетта сегодня

Мария Антуанетта превратилась не просто в модный символ, но и в архетип "современной женщины": стремящейся сохранить себя в условиях внешних ожиданий; балансирующей между ролями и личными желаниями; сочетающей в себе роскошь и вызов, трагизм и элегантность. В XXI веке её стиль стал языком противоречий – стремлением к лёгкости в мире тревог, поиском красоты среди нестабильности.

Заключение. Таким образом, образ Марии Антуанетты в культуре – это не просто отсылка к прошлому. Это зеркало, отражающее чаяния и страхи каждого поколения, их стремление к свободе быть собой.

История Марии Антуанетты – не просто путь французской королевы. Это хроника того, как индивидуальность может стать осью культурного сдвига, особенно в эпохи кризисов. Антуанетта вывела моду за пределы этикета, сделав её языком самоидентификации. Для неё причёски, ткани, аксессуары были не просто символами статуса, а манифестацией внутреннего мира. На фоне строгого Версаля она решилась быть собой – юной, мечтающей, лёгкой. Её выборы нарядов и образов не раз вызывали скандалы, но именно они положили начало новой модной идее, когда мода стала олицетворением творчества и личной территории.

Мария Антуанетта нарушала правила. Надевала муслин вместо парчи. Предпочитала розу вместо короны. В этом и заключалась – её сила, её эстетика. Её влияние на моду не угасло даже после её смерти. Свидетельством этому являются картины XIX века, образы Dior и Гальяно, клипы поп-звёзд и показы haute couture, навеянные образом Марии Антуанетты. Каждая эпоха наделяла её новым смыслом: то мученица, то бунтарка, то женщина, осмелившаяся быть прекрасной в жёстком мире. Антуанетта стала больше, чем модой. Она стала метафорой. Метафорой свободы, вопреки традициям. Индивидуальности – вопреки нормам. Красоты – вопреки шаблонам. Именно поэтому её образ остаётся живым. Он не про платья. Он – про выбор. И в этом выборе заключена вся эстетика жизни.

Список литературы

1. Антония Фрэзер. Мария Антуанетта. Жизненный путь. – Москва: АСТ, 2002.
2. Моделирование и художественное оформление одежды: учебник / под ред. И.Ю. Кожевниковой. – Москва: Академия, 2019.
3. Petit Trianon. – Wikipedia, свободная энциклопедия. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Petit_Trianon (дата обращения: апрель 2025).
4. Pinterest. Коллекция «Мария Антуанетта». – URL: <https://in.pinterest.com/pin/15903404921264731/> (дата обращения: апрель 2025).
5. Portrait of Madame de Pompadour. – Wikipedia, свободная энциклопедия. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Madame_de_Pompadour (дата обращения: апрель 2025).
6. Платонов П. Мария Антуанетта: судьба королевы и судьба стиля. – LiveJournal. URL: <https://platpaul.livejournal.com/301066.html> (дата обращения: апрель 2025).
7. СмирновSchool. История моды XVIII века: влияние королевских дворов. – Render.ru. URL: <https://render.ru/ru/SmirnovSchool/post/20032> (дата обращения: апрель 2025).
8. Стефан Цвейг. Мария Антуанетта. Портрет ординарного характера. – Москва: Захаров, 2003.
9. Элизабет Виче-Лебрен. Мемуары. – Санкт-Петербург: Азбука, 2006.
10. Vogue. Vivienne Westwood Spring 2010 Ready-to-Wear Collection. – URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/vivienne-westwood/slideshow/collection#1> (дата обращения: апрель 2025).

Өтегали Алпамыс Әлібекұлы

«Өнеркәсіп дизайн» 2 курс студенті

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші: филос.ғ.к., профессор Мухтарова Ғ.С.

Қазақстан, Астана

Utegalievalpamys01@gmail.com

Туризм индустриясы аясында отандық кәдесый бұйымдарының дизайн саласын дамыту мәселесі

Андатпа: Мақала Қазақстанда туризм индустриясы аясында отандық кәдесый бұйымдарының дизайн саласын дамыту мәселесінің маңыздылығын айқындайды. Осы тұрғыда туындайтын аспектілерге назар аударылады.

Түйін сөздер: туризм, креативті индустрия, кәдесый, өнеркәсіптік дизайн, жаңа технологиялар

Қазақстандағы туризм индустриясының кеңеюі мен ұлттық мәдениетті таныту қажеттілігі кәде-сый дизайн саласының дамуына үлкен әсер етуде. Кәде-

сый бұйымдары – елдің мәдени коды мен ұлттық ерекшелігін көрсететін маңызды заттар. Соңғы жылдары Қазақстанда ұлттық стильді заттар мен бұйымдарды заманауи формада ұсынатын дизайнерлер мен шағын шеберханалар көбейіп, сувенир өнімдерінің сапасы мен түрі жақсарып келеді.

Бұл ғылыми мақалада Қазақстандағы кәде-сый индустриясының қалыптасу тарихы, қазіргі даму деңгейі, негізгі мәселелері және болашақтағы мүмкіндіктерін қарастырылады.

Кеңес одағы кезінде сувенир өндірісі орталықтандырылған жүйемен жұмыс істеді. Негізгі өнімдер металдан, фарфордан немесе ағаштан жасалды. Бірақ ұлттық нақыш толық сақталмай, сувенирлер көбіне стандартты символикаға негізделді. Мысалы, қарапайым оюлар, белгілі архитектуралық нысандар немесе өңірлердің жалпылама мотивтері.

1991 жылдан бастап Қазақстанда ұлттық бренд қалыптастыруға қызығушылық артты. Қолөнершілердің жұмысына сұраныс көбейіп, ұлттық ою-өрнек пен этнографиялық элементтерге назар қайта оралды. Осы кезеңде кәдесый саласы жеке бағыт ретінде қалыптаса бастады.

Туризмнің әсері

Астана, Алматы, Түркістан сияқты қалалардағы туризмнің өсуі сувенир нарығына жаңа серпін берді. Қазіргі таңда ең танымал сувенир түрлері: ұлттық әшекейлер, миниатюралық киіз үйлер, ұлттық оюлармен жасалған бұйымдар, шағын домбыралар, этностильдегі мүсіндер

Жаңа дизайнерлік брендтердің пайда болуы

Жас дизайнерлер сувенирге жаңа көзқарас әкелді. Этно-модерн бағытындағы бұйымдар, минималистік ұлттық символдар, 3D-принтпен жасалған заттар, лазерлік кесумен жасалған өнімдер – қазіргі трендке айналды.

Қолөнер мен заманауи дизайнның үйлесуі

Қолдан жасалған бұйымдар мен заманауи стильдің үйлесуі ерекше өнімдер жасауға мүмкіндік берді. Киіз өнері интерьер заттарына айналып, ұлттық мотивтер минималистік пішінмен біріктірілуде. Мысалы: қазақ оюы бар термос, домбыра формасындағы флешка және басқа да креативті бұйымдар.

Жаңа технологиялар

3D-принтинг, лазерлік кесу, CNC технологиялары бұрын қолмен жасалатын күрделі бұйымдарды жеңіл әрі дәл шығаруға мүмкіндік берді.

Жергілікті материалдарды қолдану

Қазақстанда ағаш, металл, киіз, былғары сияқты табиғи материалдар көп қолданылады. Бұл өнімдердің экологиялық таза болуын қамтамасыз етеді және туристер үшін тартымды етеді.

Цифрлық дизайнның дамуы

Adobe Illustrator, ProCreate сияқты бағдарламалар арқылы жасалған графикалық дизайн сувенирлердің сапасын арттырып, халықаралық деңгейге жақындата бастады.

Импорт өнімдерінің көп болуы

Қазақстан нарығындағы сувенирлердің көп бөлігі арзан, сапасы төмен импорттық өнімдер. Бұл жергілікті дизайнерлердің дамуына кедергі келтіреді.

Ұлттық стильдің бұрмалануы

Кейбір өнімдерде ою-өрнек дұрыс қолданылмайды, нәтижесінде мәдени мағынасы жоғалады.

Маркетингтің әлсіз дамуы

Көптеген жас дизайнерлер бренд қалыптастыру, сату, халықаралық нарыққа шығу сияқты бағыттарды толық меңгермеген.

Жаңа буын дизайнерлері ұлттық элементтерді заманауи стильмен үйлестіре отырып, Қазақстанның өзіндік визуалды тілін қалыптастыруда.

Этно-модерн тренді

Болашақта ұлттық элемент пен заманауи материалдардың үйлесімі негізгі бағыттардың бірі болып қала береді.

Халықаралық нарыққа шығу мүмкіндігі

Qazaq Souvenir, KazBrand және басқа жобалар экспортқа шығудың алғашқы қадамдарын жасап отыр.

Туризм саласының дамуы

Астана, Алматы, Түркістанда туризмнің дамуы сувенир саласына тұрақты сұраныс тудырады.

Қорытындысына келетін болса, Қазақстандағы кәде-сый дизайн саласы соңғы жылдары қарқынды дамып келеді. Ұлттық мәдениетті жаңғырту, туризмнің кеңеюі және жас дизайнерлердің жаңа идеялары бұл саланы алға жылжытуда. Заманауи технологиялар мен ұлттық мотивтердің үйлесуі отандық сувенирлерге ерекше стиль береді.

Сонымен бірге импорттық өнімдердің көптігі, ұлттық элементтердің дұрыс пайдаланылмауы және маркетингтің әлсіз дамуы сияқты мәселелер бар. Бірақ кәсіби мамандардың көбеюі, жаңа брендтердің шығуы және экспорттық мүмкіндіктердің артуы Қазақстандағы кәде-сый дизайн саласының креативті индустрияның бір бөлігі ретінде болашағы жарқын екенін көрсетеді.

Әдебиеттер тізімі

1. Қазақстан Республикасының туристік саласын дамытудың 2023–2029 жылдарға арналған тұжырымдамасын бекіту туралы. – Әділет: Қазақстан Республикасы нормативтік-құқықтық актілерінің ақпараттық-құқықтық жүйесі [Электрондық ресурс]. – Қолжетімді: <https://adilet.zan.kz/kaz/docs/P2300000262>



*Кинематографиялық мұра: қазақ бейнелерінің
галереясы*

*Кинематографическое наследие: галерея
казахских образов*

*Cinematic heritage: gallery of
kazakh images*



Кындыбаева Айжан Ануаркызы

Магистрант 2-го курса

Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова

Казахстан, Алматы

kyndybayevaa@gmail.com

**Проблематика семейного конфликта как способ авторского высказывания
в современном казахстанском кино
(на материале фильмов Айжан Касымбек)**

Аннотация: Статья исследует репрезентацию семейного конфликта в современном казахстанском авторском кино на примере фильмов Айжан Касымбек «От» (2020) и «Мадина» (2023). В обеих картинах семейная драма выходит за рамки бытового сюжета и превращается в способ осмысления социальных, гендерных и культурных трансформаций постсоветского Казахстана. Касымбек сознательно отказывается от классической драматургии, обращаясь к поэтике молчания, замедленного ритма и визуального минимализма, где частная история становится метафорой общественного состояния. Исследование опирается на междисциплинарный подход, концентрируясь на структуре повествования, пространственно-временной организации, символике огня и дома, а также на изображении женского опыта. В фильмах молчание выступает ключевым элементом конфликта и способом самоидентификации героев. Выводы показывают, что современное авторское кино формирует интимную и созерцательную модель высказывания. «От» и «Мадина» образуют диптих, отражающий движение от внешнего социального напряжения к внутренней поэтике памяти и переживания.

Ключевые слова: авторское кино, Айжан Касымбек, семейный конфликт, казахстанский кинематограф, визуальный минимализм, современное кино.

Современное казахстанское кино переживает этап формирования собственного авторского языка, в котором личные, семейные и социальные темы соединяются в единую художественную систему. Режиссеры «новой волны» отходят от жанровых рамок и обращаются к более интимной, рефлексивной форме высказывания. В этом контексте творчество Айжан Касымбек особенно показательно: ее фильмы исследуют семью как пространство внутреннего конфликта, памяти и тихого сопротивления. В постсоветском Казахстане, где общество движется от патриархальной модели к модернизированной, именно семья становится зоной, где наиболее ярко проявляются изменения идентичности, гендерных ролей и межпоколенческих отношений. Поэтому обращение авторского кино к семейной проблематике превращается в способ осмысления социальных процессов. Фильмы «От» (2020) и «Мадина» (2023) демонстрируют этот подход: семейный конфликт в них не бытовая ссора, а драматургическая структура, раскрывающая столкновение традиции и современности, индивидуального переживания и коллективных норм. На фоне

колебания между фестивальной эстетикой и ожиданиями локального зрителя авторское кино выполняет роль механизма культурной саморефлексии, фиксируя внутренние изменения общества.

В статье *«Реконструкция памяти...»* киновед Г.Абикеева обращается к феномену «раскрепощения женщины Востока» и прослеживает, как советский кинематограф идеологически конструировал образ женщины как символа освобождения и социалистического прогресса. Она репрезентует, что в эпоху независимости этот образ подвергается ревизии: женщины в современном казахстанском кино уже не выступают объектами идеологического послания, а становятся субъектами повествования, способными к рефлексии и личному выбору. В результате, женский опыт и семейная драма превращаются в форму культурной памяти и социального комментария. Эти наблюдения особенно важны в контексте фильмов Айжан Касымбек. Ее фильмы развивают именно ту тенденцию, которую описывает киновед Г.Абикеева: переход от идеологического образа женщины к авторскому, интимному и многослойному изображению. В них семейный конфликт становится не просто частным сюжетом, а способом осмысления постсоветской трансформации общества, традиций и идентичности. Г.Абикеева позволяет рассмотреть творчество Айжан Касымбек как часть более широкой линии развития национального кино, где авторское высказывание становится инструментом переосмысления исторической памяти и роли женщины в социокультурном пространстве современного Казахстана [1].

Фильм «От» (в переводе с казахского - «Огонь») представляет собой значимый пример современного казахстанского авторского кино, в котором семейная драма становится формой осмысления памяти, травмы и внутреннего распада. Основу повествования составляет внутренний семейный конфликт, возникающий между поколениями и проявляющийся в форме молчания, эмоциональной изоляции и отсутствия доверия. В отличие от «Медины», где конфликт выражен через социально-бытовой контекст, в «От» он представлен как универсальная модель отчуждения – не столько социального, сколько экзистенциального. Название картины задает основную метафору, огонь как символ памяти и разрушения, очищения и вины. Он обозначает присутствие прошлого, которое невозможно забыть, и становится знаком внутреннего напряжения, не находящего выхода в слове. В фильме «От» несколько сюжетных линий формируют плотное поле семейного напряжения. Жена Толика переживает беременность практически в одиночестве, поскольку он из-за усталости и хронической финансовой нестабильности становится эмоционально недоступным и не способен поддержать ее в этот период. Параллельно вскрывается более тяжелый конфликт: беременность их дочери, на которую давит семья ее парня, требуя аборта и перекладывая ответственность исключительно на девочку. При этом мать, занятая помощью соседке, упускает из виду собственную дочь и лишь поздно осознает масштаб происходящего. Толик, оказавшийся между этими кризисами, не справляется с ролью главы семьи: он не в состоянии защитить дочь и обеспечить эмоциональную поддержку жене, что

ещ сильнее обостряет его внутренний разлом и усиливает отчуждение внутри семьи.

Нарратив организован по принципу ассоциативного монтажа. События лишены традиционной драматической логики, и их связь устанавливается не через действие, а через повтор мотивов, звуков и деталей. Композиция построена циклично: визуальные и смысловые рифмы в начале и финале фильма создают ощущение замкнутого круга, в котором персонажи обречены на повторение. Ключевая особенность структуры – ритмическая драматургия, при которой эмоциональное напряжение нарастает за счет повторений, тишины, пауз и статичных кадров. Камера фиксирует пространство как внутреннее состояние: дом и его предметы функционируют как визуальная метафора памяти, а коридоры и стены становятся символами разделенности и недосказанности. В совокупности, структурный уровень фильма демонстрирует переход от событийного повествования к поэтике состояния: внутреннего и замедленного, где движение замещено ритмом восприятия.

Айжан Касымбек использует язык визуального минимализма: приглушенные цвета, естественное освещение, редкие крупные планы, минимальное движение камеры. Визуальные акценты (пламя, отражение света, вода, пепел) создают систему образов, которая соединяет внешнее и внутреннее пространство. Огонь выполняет нарративную и символическую функции одновременно: он объединяет прошлое и настоящее, но также разрушает связи, оставляя лишь след как физический, так и эмоциональный. В фильме отсутствует линейное время. События развиваются как череда воспоминаний и эмоциональных импульсов. Это создает эффект вневременности, где прошлое и настоящее сосуществуют в одном поле. Камила Габдрашитова в статье «Поэтические символы в современном феминистическом кино Казахстана» подмечает: «Фильм по природе повествователен, но один замечательный символ проходит красной нитью через весь сюжет. Первые кадры фильма показывают пекущийся хлеб, дома Алтынай готовит бауырсаки, постоянно повторяющийся крупный план ящика с булками хлеба и батонами, снятый с верхнего ракурса, отражают рутину жизни героев. Хлеб как символ жизни и труда постоянно следует за героями, тем самым очень определенно характеризует их. Эти маленькие люди – хорошие, трудолюбивые, честные. Конечно, у каждого есть недостатки, но их жизнь демонстрирует глобальную ситуацию» [2, с. 40].

Монтаж не диктует развитие действия, а выстраивает ритм восприятия. Пространство дома становится замкнутой микромоделью внутреннего мира героев. Оно не предоставляет выхода – напротив, подчеркивает изоляцию. Внешний мир практически не показан, что усиливает впечатление оторванности героев от жизни вне семейного конфликта.

В фильме режиссер продемонстрировала характерную для нее манеру – внимательность и эмпатию к персонажам, даже к тем, кто оказывается в сложных или морально неоднозначных ситуациях. Как отмечает автор издания «Asian Movie Puls.com»: «*Due to Kassymbek's gentle approach to Tolik's character and the subtle humor that doesn't let the story become one of the dark, drab dramas typical of the wider post-Soviet region, 'Fire' remains very original in its approach to one man's*

hardships and his slow adaptation to the new reality. She doesn't only show a great deal of compassion for Tolik, but also for each of the film's side characters. None of them is turned into a victim, and none of them is presented one-dimensionally», («Благодаря мягкому отношению Касымбек к герою Толику и тонкому юмору, не позволяющему истории стать одной из мрачных драм, типичных для постсоветского региона, фильм "Огонь" остается оригинальным в своем подходе к трудностям одного человека и его медленной адаптации к новой реальности. Касымбек проявляет сострадание не только к Толику, но и к каждому второстепенному персонажу. Никто из них не превращен в жертву и не показан односторонне» – А.К) [3]. Этот ранний пример показывает, что гуманистическая оптика и многослойность характеров – устойчивые черты режиссерского почерка Касымбек, которые получили дальнейшее развитие в «Мадине», где тема семьи и внутреннего конфликта раскрывается через ту же эмпатическую призму.

Фильм «Мадина» – это репрезентативный пример отечественного авторского кинематографа, в котором семейные трения выступают не просто драматическим материалом, но органичной структурой повествования. Он позволяет рассмотреть, как авторский подход, стилистика, визуальный язык и структура фильма отражают современные вызовы семейной жизни в Казахстане. В интервью для издания «Klassiki» Айжан Касымбек подчеркивает, что импульсом к созданию фильма стали размышления о масштабах насилия и травмы в казахстанском обществе. Режиссер говорит: *«We have very frequent cases of sexual abuse of children and women in Kazakhstan. About five years ago, I was thinking a lot about this: how I could represent this as a filmmaker, and what I could do as a citizen of Kazakhstan. Honestly, as a citizen, I couldn't do much. But as a director, I decided to start writing the story», («В Казахстане очень часто происходят случаи сексуального насилия над детьми и женщинами. Около пяти лет назад я много думала о том, как могу показать это как режиссер и что могу сделать как гражданка Казахстана. Честно говоря, как гражданка я могла сделать немного. Но как режиссер я решила начать писать эту историю» – А.К) [4]. Это признание раскрывает авторскую мотивацию Касымбек: кино становится не просто художественным актом, а формой гражданского отклика на социальную боль, способом артикулировать молчание, которое общество избегает обсуждать.*

Сюжет картины рассказывает о матери-одиночке Мадине, живущей в прибрежном городе, преподающей танцы, заботящейся о дочери, бабушке и брате-подростке, а также подрабатывающей в ночном клубе вечерними выступлениями, чтобы обеспечить семью. Ключевой драматургической линией является молчание, «непроизнесенная тайна» из прошлого семьи, которая тяготит героев. Повседневная борьба с бытовыми трудностями, нехватка денег, работа «на два фронта», эмоциональное истощение сливается с внутренним напряжением и страхом «сломать» межсемейные отношения раскрытием тайны.

Кульминацией становится момент, когда молчание уже не может больше удерживаться – либо героиня вынуждена «сломаться» и высказать то, что все время держала внутри, либо потерять связь с дальними родственниками, но

сохранить связь с ближайшими людьми. Следует отметить, что центральный конфликт не «скандальный», а скорее накопительный – семена напряжения закладываются постепенно, через бытовые сцены, через усталость, через незначительные нестыковки в коммуникации. Это обеспечивает документальную достоверность повествования, избежать «мелодраматизации».

В другом фрагменте интервью для «Variety» Айжан Касымбек прямо говорит о своем неприятии устоявшегося кинематографического образа казахстанской женщины и о необходимости пересмотра привычных стереотипов: *“I’m tired of seeing how a Kazakh woman is represented in cinema. Disconnected from reality, the eternal image of a kind mother and a submissive daughter-in-law, the woman is more like a beautiful prop. To stand aside and be an observer meant the same as keeping silent – just like sexual victims’ relatives”*, («Мне надоело видеть, как казахская женщина представлена в кино. Оторванная от реальности, вечный образ доброй матери и покорной невестки – женщина выглядит скорее как красивая декорация. Стоять в стороне и быть наблюдателем – значит молчать, как и родственники жертв сексуального насилия» - А. К) [5]. Этот комментарий раскрывает феминистскую оптику режиссера: для режиссера отказ от традиционного образа женщины в кино равнозначен попытке вернуть голос тем, кто был лишен его – и в обществе, и на экране. Здесь молчание перестает быть просто личным переживанием и превращается в социальный жест, что напрямую связывает фильм «Мадина» с темой семейного конфликта как формы внутреннего сопротивления.

Мадина – сложный персонаж с противоречиями: мать и женщина, жертвующая собой ради семьи. Ее двоякий статус – публичный (танцовщица, преподаватель) и приватный (дом, семья) – создает напряжение между образом и сущностью. Другие персонажи редко «монотонны»: брат нуждается в уходе, но хочет пространства; дочь – потенциально «символ чистоты» конфликта с ее отцом, но; бабушка – хранительница традиций, ее молчание и недосказанность тоже генерируют давление. Тайны прошлого – почти архетипический мотив – выступает как не репрессивный механизм, а как тяжелый груз: иногда даже если люди его знают, они боятся его произнести. Психология героев проявляется не в словах, а в молчании, в колебаниях, в ритмах дня и ночи.

Пространственная организация фильма выступает не только средой действия, но и ключевым выразительным механизмом, раскрывающим внутренние состояния персонажей. Дом, в котором разворачивается значительная часть повествования, функционирует как метафора психики: кадр намеренно ограничен стенами, дверными проемами и узкими коридорами, что усиливает ощущение изоляции и эмоциональной замкнутости внутри семейного пространства. Визуальные мотивы внешней среды – прежде всего море, линия горизонта, пустота за окнами – образуют контрапункт внутреннему давлению, символизируя одновременно возможность выхода и неопределенность будущего. Ночные сцены, построенные на переходах от яркого искусственного света к полутени, маркируют эмоциональные переломы и закрепляют разницу между публичной и приватной сферами жизни героини. Монтаж, варьируя ритмы времени и сопоставляя дневную рутину с ночной усталостью, создает

динамику, в которой психологическое напряжение проявляется через временные смещения и паузы. Повторяющиеся визуальные элементы – зеркало, дверь, окно, море – формируют систему образов, отражающих внутреннее движение персонажей: мотив отражения, барьера, выхода и возвращения позволяет выстроить единое семиотическое поле, в котором пространство становится инструментом интерпретации семейного конфликта. Авторский подход требует, чтобы визуальная ткань была не «иллюстративной», а органичной: чувства героев «растут» из композиции кадра, ритма, монтажа.

Часто в авторском кино нет «идеального» разрешения – конфликт может смягчиться, но не исчезнуть. По отзывам к данной картине, кульминация скорее открывает пространство для разговора, нежели завершает его [2]. Этот открытый финал важен: он конструирует, что семейные раны не исцеляются мгновенно, что сила молчания и недоверия еще может давать обратный ход, что контакт устанавливается не через разовое «признание», а через постепенный процесс.

Фильмы «От» и «Мадина» образуют тематическое и поэтическое единство, определяя авторскую систему Айжан Касымбек как последовательное исследование семьи, памяти и женского опыта. Если «Мадина» обращена к социальной стороне конфликта – роли женщины, эмоциональной ответственности и повседневной борьбы, – то «От» переносит конфликт в сферу символического и внутреннего. В первом фильме семья представлена как пространство долга и страха, во втором как поле памяти и молчания.

В творчестве режиссера оба фильма образуют своеобразную диалогию, объединенную не только тематически, но и эстетически. Оба произведения исследуют семейный конфликт как пространство молчания, где личная боль оказывается неотделимой от социокультурных структур. При этом между картинами существует важный вектор различия: если «Мадина» обращается к внутреннему миру женщины, замкнутой в рутине и долге, то «От» расширяет поле наблюдения, выводя семейную драму в плоскость памяти и коллективной травмы. Обе картины демонстрируют авторскую настойчивость Касымбек в исследовании структуры семьи как микромоделей общества, где разрушается привычный порядок, но рождается пространство диалога.

Семейный конфликт в обоих фильмах превращается в метафору коллективной травмы. Казахское общество, колеблющееся между традицией и модернизацией, переживает схожее напряжение – попытку примириться с прошлым и признать боль как условие исцеления. Через частные истории режиссер выводит зрителя к более широкому социальному вопросу: без проговаривания травмы движение вперед невозможно. «От» тяготеет к поэтическому кинематографу: сюжет развивается ассоциативно, ритм задают звуки и паузы – ветер, огонь, дыхание. Эти элементы заменяют классические кульминации, создавая эмоциональное пространство вместо линейного повествования. Финал остается контурным, метафорическим: огонь выступает символом очищения и возможности начать диалог, пусть и без полного разрешения конфликта.

Однако, как и в «Мадине», этот диалог остается открытым: герои не приходят к полному взаимопониманию, но совершают первый шаг к нему. В

интервью «L'Officiel» режиссер объясняет, что идея «От» изначально строилась вокруг образа простого человека, чья судьба воплощает повседневность и внутренние противоречия казахстанской жизни: *“For me, Tolik is a collective image of all simple Kazakh people. In the beginning, it was a single father who has a teenaged daughter and works as a bread courier. A little later I added the whole family, because I wanted to show the real situations of a Kazakh family”*, («Для меня Толик – собирательный образ всех простых казахстанцев. Сначала это был отец-одиночка с дочерью-подростком, работающий развозчиком хлеба. Позже я добавила всю семью, потому что хотела показать реальные ситуации казахской семьи» - А.К) [6]. Эти слова показывают, что тема семьи изначально была неотъемлемой частью творческого мира А.Касымбек. В «От» она появляется как естественное продолжение социальной наблюдательности режиссера, а в «Мадине» становится центральной структурой повествования, где семейный конфликт раскрывает более широкий социальный контекст – роль женщины, силу молчания и внутреннюю стойкость человека. В этом смысле «Мадина» демонстрирует, что семейный конфликт в авторском кино – не сюжетобразующий поворот, а среда, в которой персонажи живут. Он остается и после финальных кадров, напоминая зрителю, что жизненный процесс продолжается за пределами кадра.

«От» и «Мадина» формируют единый диптих, в котором Айжан Касымбек создал собственный язык знаков и интонаций. В обеих картинах семейный конфликт превращается в модель общественного напряжения, а частная боль – в способ говорить о коллективных страхах. Режиссер сохраняет сдержанность, избегая прямых оценок и морализаторства. «Мадина» сосредоточена на женской ответственности и силе молчания, тогда как «От» исследует коллективную память и механизмы передачи травмы между поколениями. Вместе фильмы образуют тематическое поле современного авторского кино Казахстана, где семья становится не только социальным институтом, но и пространством внутреннего сопротивления, в котором проявляются конфликты идентичности, пола и традиции.

Список литературы

1. Абикеева Г. О. Реконструкция памяти, или новые темы в казахском кино // *SARYN: Журнал по искусствоведению и культурологии*. – 2023. – № 3. – С. 64. – URL: <https://sarynjournal.kz/saryn/article/view/14/29> (дата обращения: 03.11.2025).
2. Габдрашитова К., Мукушева Н. Поэтические символы в современном феминистическом кино Казахстана // *Central Asian Journal of Art Studies*. – 2023. – Т. 8, № 1. – С. 40. – DOI: 10.47940/cajas.v8i1.614.
3. Richter, Marina D. *Film Review: “Fire” (2021) by Aizhan Kassymbek* // *Asian Movie Pulse*. – 23 Jan. 2022. – URL: <https://asianmoviepulse.com/2022/01/film-review-fire-2021-by-aizhan-kassymbek/> (дата обращения: 3.11.2025).
4. Kassymbek, Aizhan. *Madina and Women’s Stories in Kazakhstan: Interview with Aizhan Kassymbek* // *Klassiki Journal*. – 2023. – URL:

<https://klassiki.online/madina-aizhan-kassymbek-womens-stories-kazakhstan/> (дата обращения: 27.10.2025).

5. Ramachandran, Naman. *All-Woman Crew Behind Kazakh Film 'Madina' Battles Patriarchy and Silence* – Tokyo Film Festival // Variety. – 25 Oct. 2023. – URL: <https://variety.com/2023/film/asia/tokyo-all-woman-crew-kazakh-madina-patriarchy-1235764762/> (дата обращения: 14.10.2025).

6. Kang, Hillary. *A Kazakh Filmmaker Talks Sexism & Cinema: "People Think We Do It as a Hobby"* // L'Officiel Singapore. – 23 Nov. 2021. – URL: <https://www.lofficielsingapore.com/culture/aizhana-kassymbek-fire-kazakh-filmmaker-sexism-and-cinema> (дата обращения: 4.11.2025).

Нурмухамбетов Адиль Ерланович

*Преподаватель кафедры «Режиссура кино и телевидения»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой
Казахстан, Астана
dyukkens@gmail.com*

Осязаемая атмосфера дыхания в новой эстетике казахских неигровых фильмов

Аннотация: В этой статье рассматривается идея погружения в контекст повествования неигрового фильма путем применения новых режиссерских подходов для придания осязаемой атмосферы дыхания.

Ключевые слова: атмосфера, киноязык, тактильность, поколение, идентичность, документальное кино, эмоции, визуальность, память, режиссура.

Сегодня мир кинематографа предполагает пересмотр и переосмысление известных жанров, структур, сюжетов. Этот подход вносит существенные изменения в технику режиссуры новых фильмов. Авторы игровых и неигровых картин стали более активно экспериментировать с хронологией событий, повествованием, визуальным стилем. С помощью новых приемов и принципов они применяют неожиданные композиционные решения и словно играют с аудиторией, вызывая ее почти стать участниками процесса происходящего. В результате возникают работы, которые создают новые эстетические и эмоциональные впечатления у зрителей.

Один из таких принципов был исследован в статье Герната Берма «Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics, Gernot Böhme, где автор, говоря об: «Ауре, протекающей в пространстве, почти как дуновению или туманной дымки, в точности соответствует атмосфере» [1]. Автор даже уточняет, что фильм «дышит аурой». Это самое дыхание означает, что оно поглощается телесно, что оно вступает «в телесную структуру напряжения и расширения, позволяющую этой атмосфере распространяться» [1]. Именно этот «аспект естественности и телесности» в создании особой атмосферы дыхания в

произведении искусства и служит образцом для нового взгляда художника и зрительского восприятия, где последний занимает не статичную позицию наблюдателя, а словно становится сам героем и действующим участником.

То есть, если соотнести этот принцип с фильмами, можно сказать, что «атмосфера дыхания» или движения складывается с помощью глубокого погружения в мир повествования, героя, вовлечения зрителя к происходящему эмоциональной, заряженной на чувства тональностью в соприкосновении с предметной и вещественной жизнью, передавая почти тактильные ощущения. И достигается это более смелым экспериментальным языком в режиссуре. Режиссеры используют неожиданные повороты сюжета и альтернативные концепции, движение иллюзии, проработку деталей, многовекторность повествования, визуальные, световые и звуковые элементами киноязыка для придачи истории, как раз этой телесной «атмосферы дыхания»: «Дочери Ольфы» (2023, реж. Каутер Бен Ханья), «Море в огне» (2016, реж. Джанфранко Рози), «Истории, которые мы рассказываем» (2012, реж. Сараа Полли), «Наездник» (2018, реж. Х.Чжао) и др.

В этом плане из нового отечественного неигрового показалась интересной дебютная картина «Пряники для ее отца, моего прадеда, ее деда» (2023) режиссера Алины Мустафиной, где показаны три поколения женщин. Ажека, мама и внучка едут из Казахстана в Польшу на могилу прадеда, отца и деда, убитого еще во Второй мировой войне. Каждая из них ищет себя, потерянную историю семьи, так как у всех трех – место рождения или проживание – разное.

По сюжету они и оказываются в разных местах, которые символизируют их прошлое и настоящее. Фильм погружает зрителя в их больше эмоциональное путешествие через времена и культуры. И через это путешествие, героини пытаются найти себя, осознать из чего они состоят, обрести глубокое понимание своей личной истории, связанной с судьбами.

Так сцена с могилой дедушки в фильме является ключевой и эмоционально насыщенной. Для создания подходящей атмосферы и передачи глубины чувств героинь, авторы обращают особое внимание на камеру, свет и пространство. Долгие и крупные планы с фокусом на лица героинь во время их приближения к могиле, чтобы передать их внутренние переживания и эмоции. Затем, режиссер переходит к длинным планам с широкой перспективой, чтобы показать окружающую природу и могилу с панорамной картинкой. Это создает ощущение места в контексте окружающей среды, которое переходит в движение внутри кадра за счет медленного и плавного обхода могилы камерой, создавая внутреннюю атмосферу особенности происходящего и вдумчивости.

Отдельное значение для передачи атмосферы в изобразительной пластике отдается детальной прорисовке:

- при показе деталей могилы (имя, даты и т.д.), используются крупные планы для передачи зрителю информации и подчеркивания важности этого момента;

- сцена снята в утренние часы, режиссер использует теплые тона освещения, чтобы создать дополнительную эмоциональную теплоту;

- оператор размещает камеру так, чтобы можно было видеть природные элементы вокруг могилы: деревья, цветы, траву и т.д. Подчеркивается уединение героинь в этом моменте, сосредотачивая внимание на них и окружающей природе.

Три героини в сюжете и показе складывают единый образ, который символизирует общее понимание поколений, смешение культурных традиций и силу внутреннего поиска. Это будет выражаться через их отношения, взаимодействия и совместное путешествие. Герои представляют разные возрастные группы и взгляды, но вместе они образуют семью, где каждый пытается у друг друга поискать и поразмышлять над временем и пространством прошлого. Взаимодействие бабушки, дочери и внучки создает эффект гармонии и цельности, подчеркивая, что каждое поколение является звеном в цепи истории.

Например, одежда и стиль каждой героини будут отражать их индивидуальность (начиная со старинного костюма бабушки, заканчивая современной одеждой внучки) и при этом влияние традиционных элементов. В самом начале фильма есть сцена, когда три женщины из разных поколений начинают рассматривать и примерять на себя одежду из прошлого, эта сцена символизирует не только тактильное соединение с прошлым (они рассматривают, дотрагиваются, примеряют), но и переживание эмоциональных состояний и истории через предметы, которые принадлежали их предкам.

Сцена начинается в небольшом магазине, где они останавливаются во время своего путешествия. В комнате, заполненной ностальгическими предметами, мама, и дочь начинают примерять платья, и другие предметы одежды. Мать, сначала осторожно беря одежду в руки, начинает менять платья и накидки. Ее лицо отражает смешанные эмоции – ностальгию, тоску, но и интерес, и решимость.

Дочь, наблюдая за матерью, тоже присоединяется к этому ритуалу. Она внимательно рассматривает одежду, касается ткани, режиссер пытается

передать глубокие эмоции и символизм, показывая, как через одежду можно передать ощущение путешествия не только физического, но и духовного, где героини исследуют свою историю и идентичность. А ажека, наоборот, горит, что плохо себя в этом чувствует.

Это только несколько ключевых атмосферных элементов. Атмосфера фильма пропитана эмоциональным насыщением. Горечь потерь, гордость за предков, радость от обнаружения общей истории и нахождения себя. Саундтрек и звуковое оформление подчеркивают эмоции героинь и атмосферу каждой сцены, эмоции героинь – от слез к смеху, от печали к вдохновению - ярко и честно переданы. Мелодии, отражающие национальную культуру, и музыку, которая будет поддерживать напряжение и интенсивность моментов.

В сцене со звуковой пластинкой, важный и символический момент, который подчеркивает связь между разными поколениями и передает эмоциональный контекст. Она начинается с крупного плана звуковой пластинки, которая освещена мягким и приглушенным освещением, чтобы создать интимность момента. Свет может падать непосредственно на пластинку и руки

героини, которые в конце тоже сняты крупным планом - это важная деталь, показывающая связь поколений. Потом камера начинает обход в движении с общего плана, чтобы показать окружение и контекст этой сцены - это комната с антикварной мебелью и с особой атмосферой. Затем начинается переход к крупным планам лица бабушки, отражающемся на виниловой пластинке. Фокусировка на деталях создаст ощущение интимности и сосредоточенности на моменте.

Особую краску в этом движении настроений придает тихая, нежная музыка, которая будет сопровождать сцену. Эта мелодия пластинки звучит тепло и мягко, как воспоминание о прошлом.

Сама режиссер Алина Мустафина в одном из интервью говорит: «Ещё я хотела выяснить – в чём же наша национальная идея? И я её нашла. Она не только про язык, менталитет и культуру. Но и про то, когда до боли в груди хочется обнять степь, когда хочется улыбаться прохожим весной на улицах любимого города, когда тебе говорят после ухода гостей: «А теперь давайте рахаттанып сами чай попьём». Она в мелочах. И мы, люди, которые здесь живём, чувствуем это» [2]. Словно идея фильма складывается из этих видимых знакомых деталей-мелочах.

Таким образом, атмосферность фильма складывается из разных элементов, указывающих больше на внутреннее движение чувств героинь, а не в сюжетном нарративе происходящего:

1) многозначность. Фильм искусно воплощает множество тем и символических аспектов, предоставляя зрителю пространство для интерпретации и размышления. Взаимодействие трех поколений женщин, их поиски корней и идентичности, а также связь с прошлым оставляют место для разнообразных толкований. Фильм стимулирует зрителя рассмотреть временные и пространственные слои и возможные смыслы, что делает его многозначным и глубоким.

2) Эмоциональная глубина чувств. Эмоциональная интенсивность фильма ощущается в каждом кадре. Героини переживают широкий спектр чувств: от горя и тоски по ушедшим поколениям до радости и вдохновения, открывая для себя свою историю. Их внутренний мир и эмоциональные переживания передаются зрителю через живые диалоги, моменты молчания и взгляды, ракурсы и всматриванию в героинь и детали их пространства, что придает фильму глубокую эмоциональную атмосферу;

3) связь с окружающим миром. Фильм активно взаимодействует с окружающей средой, отражая смену локаций, мест и времени. Окружающие пейзажи и места играют важную роль в передаче настроения, внутреннего характера и символики. Сцены в разных местах, таких как дом в Казани, Казахстан и Польша, позволяют зрителю ощутить из какого многообразия соткан мир героинь, их кодовая природа духа и характеров;

4) ритмичность (рефлекторный ритм). Фильм сознательно использует ритмичность в монтажном рисунке, чтобы подчеркнуть сложность человеческой памяти, эмоций женщин. Зритель проходит между разными временами и переживаниями, иногда почти документально на уровне четвертого

участника истории, что придает атмосферу погружения во внутренний мир героев.

В итоге, фильм представляет собой несколько пространств, историй, который воплощает эмоциональную связь с прошлым и настоящим, вызывая у зрителя размышления и чувственные реакции. Внутренние поиски героинь и их путешествие служат примером универсальных тем, которые могут вдохновить и касаться каждого зрителя совершать путешествие к себе. И все это полотно переосмысления и поиска своего «я» сделано с помощью режиссерской техники тактильного соприкосновения с деталями мира героинь для придания форме «атмосферы естественного дыхания»

Список литературы

1. Böhme G. Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics // Thesis Eleven. – 1993. – Vol. 36, Issue 1. – August. – DOI: <https://doi.org/10.1177/072551369303600107>

2. Режиссер Алина Мустафина: «У нас на каждом шагу истории – только успевай записывать» [Электронный ресурс]: интервью // Manshuq. – 2023. – Режим доступа: <https://manshuq.com/life-alina-mustafina-01-2023>

Акитова Меруерт Сәкенқызы

*Магистрант 2 курса кафедры «Режиссура кино и телевидения»
Казахский национальный университет искусств имени Куляш Байсейітовой
Казахстан, Астана
mayaakitdoc@gmail.com*

Смаилова Инна Тлековна

*Профессор кафедры «Искусствоведение»
Казахский национальный университет искусств имени Куляш Байсейітовой
Казахстан, Астана*

Применение повествовательного приёма «нарративный протез» в казахском кино об особом герое

Аннотация: Статья анализирует приём «нарративный протез» в казахском кино и как особые потребности героя задают главный признак и шаблон его истории.

Ключевые слова: особый герой, нарратив, казахское кино, киноповествование, репрезентация, характер.

В современных гуманитарных науках понятие нарратива используется как ключевой инструмент описания того, как человек и культура в целом упорядочивают опыт. В литературоведении под нарративами принято понимать повествовательные произведения любого жанра; при этом нарратив «выступает

в роли главной формы упорядочения и осмысления окружающего мира, с помощью которого через повествование осваивается окружающая реальность» [6, 227]. Действительно в кинематографе нарратив служит душой для истории и помогает авторскую мысль логично донести до финала.

Опираясь на работы американского специалиста в области исследования когнитивных процессов Дж. Брунера в которых он выделяет три важные функции нарратива в современном искусстве: «Во-первых, он структурирует время и пространство произведения, связывая отдельные эпизоды в целостную историю. Во-вторых, он конструирует идентичность героя, показывая не только последовательность действий, но и изменение персонажа во времени, «историю его Я». В-третьих, через повторяющиеся сюжеты и схемы нарратив задаёт модели понимания нормы и инаковости, успеха и поражения, «своего» и «чужого» [1, с. 11–12].

В нашем исследовании по данной теме особенно важен третий уровень - нарратива и другого персонажа, - отношение общества к людям с особыми потребностями. Работы американских исследователей литературы и кино Дэвида Т. Митчелла и Шэрон Снайдер посвящены изображению героя с особыми потребностями в художественной культуре: не только как медицинское состояние, но как символ, сюжетный приём и инструмент идеологии. Самая известная их статья – Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse, где они как раз вводят понятие «нарративного протеза» [4, с. 2].

Под «нарративным протезом» Митчелл и Снайдер понимают устойчивый приём, при котором повествование опирается на ограниченность по здоровью героя как на «костыль» сюжета. Инвалидность становится тем отличием, без которого история вообще «не заводится»: именно она делает персонажа интересным, запускает конфликт, служит видимой метафорой внутренней или социальной «деформации», при этом выполняя две ключевые функции:

- во-первых, физическая или сенсорная ограниченность героя служит основным признаком характеристики для его портрета: она придаёт персонажу «особую черту», «выделяющую его на фоне анонимной «нормы», и часто становится главным основанием для интереса к герою» [3, с. 49].

- во-вторых, она функционирует как удобная метафора, к которой авторы обращаются, когда им нужно «материализовать» абстрактные или моральные идеи: крах, вину, жертвенность, социальные отношения или индивидуальные переживания [3, с. 50].

Беря за основу эти две функции, ставится цель – выявить и описать проявления «нарративного протеза» в характеристике особенного героя и как образного инструмента с точки зрения отношения общества к нему в нарративах современного казахского кино.

В качестве примера предлагаем разобрать две казахстанские игровые картины, вышедшие за последние пять лет в отечественном кинематографе и заявленные как основанные на реальных событиях: «Паралимпиец» (реж. А. Байракимов, 2022) и «Жизнь после» (реж. Е. Нургалиев, 2024).

В первом случае рассказ ведётся о молодом лыжнике Максате, который после аварии теряет ногу и, переживая тяжёлую депрессию, находит новый

смысл в паралимпийском спорте. Во втором – о студенте Арнуре, который после избиения оказывается прикованным к инвалидной коляске и также проходит путь от отчаяния к «новой жизни» через поддержку близких и друзей.

Мы рассмотрим эти два фильма, опираясь на трёхактную структуру, изложенную Камиллом Ахметовым в книге «125 лет кинодраматургии. От братьев Люмьер до братьев Нолан». В соответствии с этим подходом, первый акт включает пролог, экспозицию, иницирующее событие и первый поворотный пункт; второй акт – перипетии и центральный переломный пункт; третий акт – кульминацию, обязательную сцену, финал и эпилог [5, 59]. Анализ, сделанный в таблице, наглядно сопоставляет ключевые этапы драматургической структуры двух фильмов.

Фильм	«Паралимпиец»	«Жизнь после»
Пролог	Максат снимается в рекламе по настоянию дяди, разрываясь между спортом и навязанной идеей «зарабатывать».	В детстве Арнур и его брат хулиганят, дед предупреждает о последствиях.
Экспозиция	На лыжных соревнованиях мы видим его дружбу, соперника и недовольство тренера; параллельно – невесту Камилу, ориентированную на статус и дорогую свадьбу, что втягивает Максата в зависимость от дяди.	Во время учёбы в медуниверситете братья продолжают вымогать деньги, а Арнур влюбляется в Лауру.
Иницирующее событие	Из-за низких доходов друг покупает старую машину.	На очередном «наезде» он жестоко избивает первокурсника.
Первый поворотный пункт	Авария: друг погибает, Максат теряет ногу, сюжет разворачивается к теме инвалидности.	Друзья жертвы избивают Арнура; он получает частичный паралич рук и ног.
Перипетии	Герой переживает смерть друга, отвержение невесты, первые шаги с протезом, реабилитацию и отрицание нового тела.	Арнур разрывает отношения с Лаурой, погружается в депрессию и не принимает новое положение.
Центральный переломный пункт	После скандала с дядей и разрыва с Камиллой Максат уходит, поселяется в бараке по просьбе тренера и знакомится с паралимпийской сборной, впервые принимая предложение выступить с ними.	Попытка суицида, спасение родителями и согласие на реабилитацию, где он слышит жёсткие, но поддерживающие голоса других людей с инвалидностью.
Кульминация	Внутреннее неприятие, недоверие команды и насмешки соперников приводят к срыву: Максат бросает сборную и оскорбляет её.	Он возвращается к Лауре, по её идее создаёт инклюзивный проект, к которому подключается брат.
Обязательная сцена	Осознаёт ценность команды и просит его вернуть в сборную.	Переговоры с инвесторами показывают равнодушие к теме инклюзии и сопротивление системы.
Финал	Максат снова выступает, не выигрывает, но попадает в	Публичное выступление Арнура приносит поддержку; маленький гаражный проект

	шестёрку, выбирая поддержку команды важнее медали.	вырастает в организацию, помогающую людям с инвалидностью и в трудоустройстве.
Эпилог	На международных соревнованиях он завоёвывает первое место, завершая путь принятия инвалидности и новой спортивной идентичности.	Роды Лауры и титулы с реальным прототипом героя.

Оба фильма выстраивают классическую трёхактную структуру, где травма и инвалидность выполняют функцию инициирующего события и первого поворотного пункта, радикально меняющего траекторию героя. В рамках приема нарративного протеза телесная инаковость здесь работает как мощный драматургический ресурс: через травму запускается моральное взросление персонажа, его разрыв с прежними ценностями и переход к «правильной» жизни – в спорте или социальном предпринимательстве. Именно это Митчел и Снайдер называют двойкой функцией особенности потребностей в дискурсе: как штампованный признак характеристики и как удобная метафора, который активизируется, когда нужно усилить драму, показать «крайний случай» или сделать сюжет более «мотивирующим» [4, с. 50].

Важно, что образ Максата строится как собирательный: сценаристы сознательно объединяют элементы биографий разных паралимпийцев, хотя основным прототипом служит Александр Колядин [7, с. 1]. Такая стратегия с одной стороны повышает репрезентативность героя, но с другой – размывает его уникальное «я», подчиняя нарратив задаче обобщающего, типизированного образа.

Во втором фильме, «Жизнь после», акценты смещены в сторону любовной линии и семейной поддержки, но базовый сюжетный ход остаётся прежним: трагедия – непринятие – кризис – спасающее окружение – «перерождение».

Если опираться на теорию венгерского драматурга Эгри Лайоша, строение героя с особыми потребностями только к одному – физическому – измерению (к его травме, диагнозу, внешней «инаковости») означает отказ от самой драматургической задачи: такой персонаж перестает быть носителем посылки и превращается в символ или иллюстрацию. Полноценная драматургия требует, чтобы и у персонажа с особыми потребностями были развернуты социальный и психологический уровни: его место в семье и обществе, экономический и культурный контекст, система ценностей, желания, комплексы, противоречия. Только тогда герой перестает быть «функцией сюжета» и становится тем живым, трехмерным характером, который, по Эгри Лайошу, и является настоящим двигателем повествования [2, с. 14]. В наших двух фильмах, напротив, как только персонаж оказывается «с ограниченными возможностями», физиологическое измерение (травма, утрата, визуальный образ коляски или протеза) начинает доминировать над остальными. Социальные и психологические аспекты часто упрощаются до нескольких ключевых фраз: герой был «перспективным спортсменом» или «хулиганистым студентом», затем

«сломался», но благодаря поддержке друзей и/или тренера «собрался», принял себя и пошёл дальше.

Если разложить сюжетные арки обоих фильмов, обнаруживается практически идентичная структура:

1. Жизнь до трагедии: герой представлен как «нормальный», перспективный, полный планов и сил.

2. Чрезвычайное событие: в «Паралимпийце» – автокатастрофа, в «Жизни после» – избиение, приводящее к инвалидности.

3. Фаза неприятия: депрессия, агрессия по отношению к близким, суицидальные или саморазрушительные импульсы.

4. Вхождение в новое сообщество: герой попадает в окружение людей с инвалидностью, которые в обоих фильмах показаны исключительно как носители добра, храбрости и взаимной поддержки.

5. Преодоление себя: с помощью окружения герой «поднимается», принимает новую идентичность, возвращается к активной жизни и символически «побеждает».

Такое совпадение сюжетных ступеней показывает, что физическая особенность выступает прежде всего как стандартный пусковой механизм действия: сначала она инициирует кризис, затем служит основанием для истории преодоления.

Нарратив здесь – не просто последовательность событий, а способ организовать опыт во времени и придать ему форму трансформации: герой должен измениться, пройти путь от «там и тогда» к «здесь и сейчас» [6, с. 11]. Но в «Паралимпийце» и «Жизни после» эта трансформация задана заранее: она предполагает «правильным» принятием ограничений здоровья и возвращением героя в социально одобряемое поле – спорта, дружбы, романтической любви. Пространства для альтернативных исходов или амбивалентных состояний почти не остаётся.

Именно здесь становится видна проблематика нарративного протеза в казахском киноповествовании. С одной стороны, фильмы важны как первые коммерчески успешные проекты, выводящие тему инвалидности в мейнстрим и формирующие массовый интерес к парадвижению и жизни людей с ограниченными возможностями. С другой – за счёт повторяющихся сюжетных схем и собирательных образов между зрителем и героем с особыми потребностями возникает пропасть: вместо живого опыта повседневности зрителю предлагается мотивационный сценарий, где персонаж существует прежде всего как удобный носитель «вдохновляющей» или назидательной функции.

Список литературы

1. Bruner J. Life as Narrative // Social Research. – 1987. – Vol. 54, No. 1. – P. 11–32.
2. Egri L. The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives. – New York: Simon and Schuster, 1972. – 320 p.

3. Mitchell D. T., Snyder S. L. Narrative Prosthesis and the Materiality of Metaphor // Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse. – Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000. – P. 47–64.

4. Mitchell D. T., Snyder S. L. Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse // The Disability Studies Reader / ed. L. J. Davis. – 4th ed. – New York; London: Routledge, 2013.

5. Ахметов К. С. 125 лет кинодраматургии: От братьев Люмьер до братьев Нолан. – М.: Альпина нон-фикшн, 2021. – 414 с.

6. Мамуркина О. В. Теория нарратива в современном литературоведении // Царскосельские чтения. – 2011. – № 15. – С. 226–230.

7. Тен Ю. «Паралимпиец» – это кино, ломающее стереотипы [Электронный ресурс]. Электронное периодическое издание «Baq.kz». Режим доступа: https://rus.baq.kz/paralimpiets_130573/

Ахмади Абдураим

*Магистрант 1 курса «Кинорежиссура и телевидение»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой,
Казахстан, Астана*

Смаилова Инна Тлековна

*Профессор кафедры «Искусствоведение»
Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой,
Казахстан, Астана*

Режиссёрские приёмы Абдуллы Карсакбаева в раскрытии темы взросления в фильме «Меня зовут Кожа»

Аннотация: Статья посвящена анализу фильма Абдуллы Карсакбаева «Меня зовут Кожа» (1963) – одной из ключевых работ казахстанского детского кинематографа, в которой раскрывается процесс взросления и становления личности подростка. Цель исследования заключается в выявлении режиссёрских приёмов, с помощью которых режиссер визуализирует внутренний мир героя, его эмоциональные реакции, и взаимодействие героя с привычными для школьной и семейной среды шестидесятых годов представлениями о поведении – спокойствием, уважением к учителю, дисциплиной и ответственностью. В качестве основы используется анализ, позволяющий рассмотреть особенности композиции кадра, ритма повествования и работы камеры. Через эти элементы показать, как режиссёр формирует психологический образ Кожи – ребенка, переживающего первые серьезные конфликты. Особое внимание уделяется тому, как исторический и культурный контекст Казахстана 1960-х годов влияет на представление о детстве и процесс формирования личности подростка.

Ключевые слова: Взросление, визуальные приёмы, казахское кино, Абдулла Карсакбаев, психология героя, подростки, «Меня Зовут Кожа».

Тема взросления занимает важное место в мировой кинематографии, поскольку связана с формированием личности и поиском подростком собственного «я». Эрик Эриксон считал этот возраст ключевым этапом становления идентичности: «Кризис идентичности – это психосоциальная особенность подросткового возраста...» [3, с. 131]. Он также подчёркивал, что подросток впервые начинает сравнивать, каким его видят другие, и каким он ощущает себя сам: «Подростки сильно заняты тем, как они выглядят в глазах других...» [3, с. 131].

Кинематограф, можно сказать, использует эту модель, показывая путь от детской спонтанности к пониманию ответственности за своё поведение. Как отмечал Джеффри Ноуэлл-Смит, кино отражает ценности и социальные отношения своего времени [5, с. 19], поэтому фильмы о взрослении позволяют увидеть, как общественные нормы – семья, школа, взаимодействие со взрослыми формируют поведение ребёнка.

Для казахского кино тема взросления – особенная. Как подчёркивает киновед Гульнара Абикеева: «Казахстанское кино традиционно служило пространством, где закреплялись важные для общества нормы – от трудолюбия и честности до эмоциональной отзывчивости» [7]. В этом же интервью она говорила о подростке как главном герое: «В очень многих картинах взрослый мужчина отсутствует. Зато есть подросток. Почему у нас было так популярно детское кино? «Меня зовут Кожа», «Шок и Шер», «Алпамыс идет в школу» – потому что главный герой – мальчик, он может ошибаться, он еще не вырос. Есть дети, и есть мудрый старик-аксакал. Всё. А мужчина... он на войне погиб» [7]. Именно в этом контексте фильмы, посвящённые детству, становятся не просто художественными произведениями, но и отражением культурных и национальных представлений о том, как должен быть показан в фильмах путь взросления ребёнка.

Особое место в казахском кинематографе занимает творчество Абдуллы Карсакбаева – первого режиссера, создавшего убедительный психологический образ ребёнка на экране. Его фильм «Меня зовут Кожа» (1963) стал не только популярной лентой, но и важной вехой в развитии детского кино благодаря новаторскому подходу к изображению подросткового героя. Режиссерское видение Карсакбаева оказало влияние на последующих авторов, обращавшихся к теме детства: «В их работах просматривается схожая интонация и внимание к внутреннему миру ребёнка» Бауыржан Ногербек отмечал, что в фильмах Касымбекова, Нарымбетова, Сулеевой, Теменова, Омирбаева и Апрымова чувствуется «живое дыхание традиций Карсакбаева и созвучие в изображении мира детства» [9, с. 77].

Фильм «Меня зовут Кожа» (1963), снятый по одноимённой повести Бердибека Сокпакбаева, рассказывает историю озорного, эмоционального и любознательного подростка, который пытается найти свое место среди одноклассников и взрослых в реалиях послевоенного Казахстана, отражающих дух времени тех лет.

В фильме образ времени раскрывается через то, как по-разному его воспринимают взрослые и сам Кожа. Школьная жизнь 1960-х годов была строгой: от ученика ожидали спокойствия, дисциплины, уважения к учителю и умения держать себя в рамках. Эти требования определяют ту обстановку, в которой растёт Кожа и с которой он постоянно сталкивается. Взрослые персонажи фильма относятся к послевоенному поколению, которое помнит трудности и строгий уклад военных лет. Поэтому порядок, ответственность и серьёзность для них – не абстрактные ценности, а привычные нормы поведения.

Карсакбаев подчёркивает это не только репликами, но и визуальными средствами: он использует статичные кадры, в которых фигуры взрослых фиксируются почти без движения, подчёркивая их устойчивость и собранность. Цветовая палитра становится более сдержанной – преобладают мягкие, приглушённые оттенки, создающие ощущение спокойствия и строгости. Темп сцен замедляется: режиссёр удлиняет паузы между репликами, оставляет больше «воздуха» внутри кадра, за счёт чего разговоры взрослых звучат размеренно и весомо.

Показателен эпизод разговора Кожы с бывшим сослуживцем его отца, преподавателем Османом Рахмановичем. Камера почти не двигается, фиксируя устойчивую позу взрослого и более подвижную фигуру мальчика. Отсутствие музыки и длительные паузы создают ощущение рабочего, серьёзного разговора. В этих условиях сравнение Кожы с погибшим отцом звучит не как давление, а как попытка показать ребёнку пример, на который он может опереться. Через фигуру этого персонажа в фильме появляется отсылка к военному прошлому, которое не выдвигается на первый план, но заметно в установках и интонациях взрослых. Такой подход отражает ту воспитательную традицию времени, когда авторитет семьи и память о родителях имели сильное влияние на формирование ребёнка. Соответствует тем представлениям о роли старших мужчин, которые были характерны для казахского кино 1960-х годов. Как отмечает Гульнара Абикеева: «Аксакалы, мужчины с жизненным опытом – выступали ключевыми носителями мудрости и моральных ценностей в семейной и культурной среде» Их фигуры служили опорой для семьи и задавали образцы поведения для молодёжи. [10, с. 98].

Контраст заметен в сценах с детьми: камера становится подвижнее, свет теплее и ярче, а действия – более свободными. Это подчёркивает, что поколение, выросшее после войны, воспринимает мир иначе – легче и живее. Уже в первых кадрах, когда Кожа выбегает из дома, камера буквально подхватывает его движение: она сначала поднимается следом, затем переходит на резвый, бегущий ритм, визуально передавая энергию героя. Монтаж становится динамичным, кадры сменяются быстрее, отражая активность детей.

Диалоги Кожы со сверстниками построены иначе, чем разговоры со взрослыми: они непринуждённые, быстрые, с шутками и поддёрками. Режиссёр сокращает паузы, чтобы сохранить ощущение живого общения. Цветовая палитра здесь ярче, одежда детей менее строгая, а сами они постоянно в движении – всё это формирует отдельный визуальный ритм, противопоставленный статичности и сдержанности сцен со взрослыми.

Фоновый шум двора – крики, игра в футбол, прыжки через скакалку – создаёт плотную звуковую среду, где постоянно что-то происходит. Весёлая музыкальная тема поддерживает динамику и помогает зрителю погрузиться в атмосферу детского пространства.

Если мы говорим о характере самого героя, то режиссер выстраивает его в противовес другим героям – самостоятельным, смелым, но действующим импульсивно, не задумывающимся о последствиях. Именно поэтому он постоянно попадает в неловкие ситуации: конфликтует с учителями, обижается на друзей, принимает поспешные решения. В фильме эти моменты становятся важными шагами его внутреннего роста: каждая ошибка побуждает героя задуматься о себе и пересмотреть своё поведение.

Одним из центральных направлений фильма является раскрытие внутреннего конфликта Кожы – противоречия между его импульсивностью и искренним стремлением соответствовать представлению о «хорошем мальчике». Исследователи отмечают, что Абдулла Карсакбаев передаёт этот процесс не через рассуждения героя, а через его поведение и реакции на взрослых, что соответствует наблюдению Эрика Эриксона: «Подросток выражает внутренние переживания прежде всего через поведение, а не через объяснения словами» [3, с. 130]. Уже в первых эпизодах характер Кожы проявляется в том, как он пытается «вести себя спокойно» после замечания учителя, но всё же не удерживается и кладёт кнопку на стул одноклассника Жантаса. Сцена подчёркивает двойственность героя: желание выглядеть достойно сталкивается с его живостью и эмоциональностью. Кожа нарушает правила не из упрямства, а из-за вспыльчивости и избытка энергии – и в этом заключается основа его внутреннего конфликта.

Важной частью внутреннего мира героя становится его чувствительность к людям и способность переживать за отношения с ними. Особенно ярко внутренний мир Кожы раскрывается в эпизоде его мечты стать космонавтом: фантазия возникает внезапно и стремительно, подчёркивая способность ребёнка мгновенно уходить в мир воображения. Сцена оформлена иначе, чем остальной фильм: Карсакбаев делает её ярче, вводит насыщенные цвета и лёгкое размытие по краям кадра, а знакомые персонажи появляются в более оживлённых образах. Эти приёмы показывают, что Кожа – ребёнок послевоенного времени, свободный мечтатель, не отягощённый тяжёлой памятью взрослых. Именно поэтому режиссёр выделяет эту фантазию в самостоятельный эпизод: «Карсакбаев изменил композицию и переработал главу о мечте Кожы так, чтобы она стала самостоятельным киноэпизодом, раскрывающим его внутренний мир» [6, с. 241].

Эта сцена становится логическим продолжением его переживаний о Жанар. После того как он дразнит девочку и замечает её искреннюю обиду, Кожа замолкает и остаётся один – вместо обычного внутреннего монолога появляется пауза, подчёркнутая статичным кадром. Затем следуют визуальные жесты: он выкладывает имя Жанар из спичек, затем появляется рисунок с ней и ракетой, после чего развивается фантазийный эпизод, где он уже в образе космонавта прилетает к ней. Так Карсакбаев соединяет эмоциональную и воображаемую

части жизни героя, показывая, что и его мечты, и его переживания – важные элементы одного цельного внутреннего мира. Как отмечал Эрик Эриксон, подростки переживают субъективно: «Подростки переживают внутренние конфликты в субъективно искажённой форме... Они уходят в воображение, чтобы справиться с напряжением» [3, с. 131].

Похожий приём используется и в эпизоде, где Кожу называют воришкой. Услышав от матери слово «позор», он ложится на кровать, и фильм переходит в фантазию о его «смерти». Камера остаётся полностью статичной, окружение не меняется – монтажно меняются только появляющиеся персонажи, которые по очереди «приходят» к нему. Плавные переходы и преувеличенные интонации взрослых создают ощущение театральности и подчёркивают, что зритель находится внутри детского воображения. Мрачная музыка усиливает трагический тон переживаний Кожы.

Данная последовательность подчёркивает момент внутреннего размышления: Кожа всерьёз задумывается о чувствах другого и о том, что его слова и действия могут ранить. Его молчание в ситуации вины становится важным выразительным приёмом – отсутствие действий раскрывает эмоциональную зрелость героя. Кожа ощущает стыд, воспринимает последствия своих поступков и учится осмысливать их по-взрослому. Так режиссёр передаёт его переживания через взгляд, паузу, тишину и последующую детскую фантазию, которая помогает Коже осмыслить свои эмоции.

Работа камеры в фильме выстроена так, чтобы зритель видел мир глазами Кожы. Оператор держит ракурс на уровне ребёнка, поэтому учителя выглядят выше и строже, а пространство – более крупным и давящим. В динамичных сценах камера буквально «бежит» рядом с героем, повторяя его ритм и энергию. В напряжённых эпизодах она остаётся неподвижной, фиксируя его смущение, страх или растерянность. Крупные планы помогают передать внутренние переживания без слов – через взгляд и паузы.

Композиционно Кожа почти всегда остаётся в центре кадра. В школьном классе он буквально сидит в середине комнаты, и камера строится так, чтобы зритель сразу видел его первым. В школьном дворе, даже когда вокруг много детей, герой неизменно оказывается в зоне визуального фокуса: он либо стоит ближе к камере, либо занимает центральную линию кадра. На улице, когда ребята играют в футбол, Кожа появляется ровно в тот момент, когда действие переходит к нему: он забивает гол и снова становится центральной фигурой эпизода. Камера может ненадолго переключиться на других, но неизменно возвращается к Коже.

Даже в статичных общих планах композиция выстроена так, чтобы герой находился ближе других – перед школой, у дома, во дворе. Фон может быть насыщенным: люди, здания, движение, групповые сцены. Но визуальная расстановка всегда приводит взгляд зрителя к Коже, потому что он расположен либо на переднем плане, либо точно на центральной оси.

В спокойных сценах он остаётся самым видимым благодаря положению в кадре. В динамичных – благодаря тому, что камера удерживает его в движении. Такое постоянное центрирование не просто подчёркивает его значимость как

главного героя, но и передаёт детскую сфокусированность на собственных переживаниях, что естественно для возрастной психологии. Композиция таким образом работает как способ показать субъективный мир ребёнка: всё, что происходит вокруг, воспринимается через него и в отношении к нему.

Заключение

Новаторство Карсакбаева в том, что он первый в казахском кино показал ребёнка как самостоятельного персонажа со сложной психологией. Режиссерские приёмы, которые он использовал, и работа с детьми которые являются непрофессиональными актёрами, включение фантазий как драматургического инструмента сформировали новый язык изображения детства и заметно повлияли на развитие детского кинематографа в Казахстане.

Таким образом, тема взросления раскрывается через визуальный стиль фильма и систему режиссёрских приёмов. Камера на уровне ребёнка позволяет зрителю воспринимать мир так же, как Кожа: в динамичных сценах чувствовать его импульсивность, а в статичных – его растерянность перед взрослыми. Центрирование героя в кадре подчёркивает, что он переживает каждую ситуацию прежде всего через собственные эмоции, а фантазии становятся способом осмысления страха, стыда и желания быть понятым.

В совокупности эти визуальные решения показывают, как Кожа постепенно учится контролировать свои импульсы, понимать последствия поступков и обращать внимание на чувства других, то есть проходит путь взросления.

Список литературы

1. Абикеева Г. О. Нациестроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии и как этот процесс отражается в кинематографе. – Алматы: ОФ «Центр Центрально-азиатской кинематографии», 2006. – 308 с.
2. e-history.kz. Интервью и материалы о фильме «Меня зовут Кожа» [Электронный ресурс]. – URL: <https://e-history.kz/ru/video/show/17082>
3. Egemen Qazaqstan. «Менің атым Қожа»: авторлар мен кейіпкерлер тағдыры [Электронный ресурс]. – URL: <https://egemen.kz/article/270528-menin-atym-qodga-avtorlar-men-keyipkerler-taghdyyry>
4. Massaget.kz. «Менің атым Қожаның» түсірілу тарихынан бірер сөз [Электронный ресурс]. – URL: <https://massaget.kz/blogs/menn-atyim-kojanyin-tusrlu-tarihyinan-brer-soz-8367/>
5. Ногербек Б. Р. На экране «Казахфильм». Статьи, рецензии, эссе, интервью. – Алматы: RUAN, 2007. – 520 с.
6. Нурғали К. Р., Нурманова Ж. К. Детская повесть Б. Сокпакбаева «Меня зовут Кожа»: от книги – до ремейка // Вестник Евразийского гуманитарного института. – 2023. – № 1. – С. 236–249. – URL: <https://ojs.egi.kz/index.php/BULLETIN/article/view/188>
7. Qalam Global. Как казахское кино освободилось само и освободило других [Электронный ресурс]. – URL:

<https://qalam.global/ru/articles/kak-kazahskoe-kino-osvobodilos-samo-i-osvobodilo-drugih-ru>

8. Vecher.kz. «Меня зовут Кожа»: малоизвестные факты из жизни Абдуллы Карсакбаева [Электронный ресурс]. – URL: <https://vecher.kz/ru/article/menia-zovut-koja-maloizvestnye-fakty-iz-jizni-abdully-karsakbaeva.html>

9. Erikson E. Identity: Youth and Crisis [Electronic resource]. – URL: <https://archive.org/details/identityyouthcri00erik>

10. Nowell-Smith G. The Oxford History of World Cinema [Electronic resource]. – URL: <https://archive.org/details/oxfordhistoryofw0000unse>

Амангельдиева Жулдызай Мухтарқызы

Магистрант 2 курса специальности

«Режиссура, продюсерство кино и ТВ»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Казахстан, Астана

zhuuldyzai@gmail.com

Кабиева Тұрсынгул Қойшыбайқызы

Phd, старший преподаватель

кафедры «Режиссура кино и телевидения»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Казахстан, Астана

2025@libertyedu.kz

Репрезентация женских образов в современном казахстанском кинематографе через призму социального контекста

Аннотация: Статья анализирует трансформацию женских образов в современном казахском кино, где несмотря на рост числа героинь, их репрезентация остаётся стереотипной и опирается на «мужские» модели силы. Подчеркивается необходимость более аутентичных и разнообразных образов, отражающих этнокультурные ценности.

Ключевые слова: Женский образ, персонаж, кино, сериалы, стереотипы, гендер, репрезентация, феминизм, культура, медиа.

Образ женщины в казахском медиа пространстве изначально формировался как изменчивый, неоднородный, многогранный и динамично трансформирующийся. Однако возникает вопрос: можно ли считать этот образ проблематичным? Постоянные дискуссии, ведущиеся в обществе и сегодня, позволяют предположить, что само непрекращающееся обсуждение является косвенным подтверждением существующих противоречий. Киновед Скотт Симмон отмечал, что жанр «женского фильма» настолько трудно поддаётся точному определению, что порой даже ставилось под сомнение его реальное

существование. По его словам, причина этой расплывчатости в том, что этот жанр носит оппозиционный характер и определяется главным образом через противопоставление традиционно «мужским» жанрам – таким как вестерн, боевик или гангстерское кино. Основное же его отличие заключается в том, что он ориентирован прежде всего на женскую аудиторию.

В современном казахском кино и сериалах по-прежнему обсуждаются проблемы женских образов, однако создание новых, сильных и комплексных персонажей пока остается ограниченным. Женские героини зачастую выступают олицетворением существующих проблем и социальных противоречий, нередко отражая устоявшиеся стереотипы, сформированные как в современном обществе, так и уходящие корнями в исторические и культурные традиции. В большинстве случаев в основу образа женщины закладывается феминистская перспектива. Например, если фильм сосредоточен на конкретной женщине и главная героиня представлена не только как мать, жена или хранительница домашнего очага – как это было характерно для раннего кинематографа – такой персонаж чаще всего приобретает черты феминистского характера. При этом акцент делается на её внутренней силе, независимости и способности действовать в собственном мире, не ограниченном традиционными ролями. Таким образом, современное кино создает пространство для переосмысления женских образов и демонстрации разнообразия женского опыта. Историк кино Джанин Бейсингер утверждал не менее важные цели женских фильмов: "Поместить женщину в центр сюжетной вселенной". В большинстве других, особенно ориентированных на мужчин жанров кино, дело обстоит, наоборот, поскольку женщинам и их проблемам отведены второстепенные роли. По мнению Молли Хаскелл, "если женщина безжалостно захватывает эту вселенную, возможно, это ее компенсация за все вселенные, в которых доминируют мужчины, из которых она была исключена: фильм о гангстерах, вестерн, военный фильм, полицейский, фильм о родео, приключенческий фильм" [5, с. 39].

Опираясь на статистику отечественных киноплощадок и медиа-платформ, был проведён анализ контента отечественного кинопроизводства. В Казахстане ежегодно выходит значительное количество фильмов, однако распределение по гендерным образам остаётся крайне дисбалансированным. Согласно этим данным, около 75% произведений концентрируются на мужских персонажах, примерно 15% включают новые женские образы, которые в основном формируются через призму отношений с мужчинами, и лишь около 10% фильмов демонстрируют самостоятельных женских героинь. При этом большинство последних обладают феминистским характером и в первую очередь отражают существующие социальные проблемы и устоявшиеся стереотипы. Современные героини зачастую демонстрируют так называемый «бойцовский» характер, усваивая мужские черты – активность, амбициозность, агрессивность – в качестве модели силы. Большая часть коммерчески успешных и массовых картин ориентирована на традиционные архетипы, включая «мужские» роли, или на семейные сюжеты, которые не ставят во главу угла самостоятельность женщины. В то же время значительная часть авторского и

фестивального кино экспериментирует с женскими темами, однако такие фильмы чаще остаются нишевыми и получают признание преимущественно на международных фестивалях, а не в массовой локальной аудитории.

Аналитика последних лет отмечает формирование нового типа героинь с активным, боевым и карьерно ориентированным поведением. Однако подобные персонажи зачастую моделируются через «мужские» стереотипы силы – агрессию, карьерную амбициозность и независимость – и редко демонстрируют альтернативные модели женской силы, основанные на коллективной солидарности, социальной критике или переосмыслении семейных ролей. Таким образом, современный образ «женщины-борца» преобладает среди заметных женских персонажей, но остаётся частичной репликацией мужских архетипов силы, что указывает на необходимость дальнейшей деконструкции устоявшихся стереотипов и расширения спектра женских образов в казахском кино.

Женский фильм в контексте феминизма представляет собой важный аспект кинематографа, который обращается к женским темам, опыту и проблемам через призму феминистского взгляда. Этот вид кино актуализирует и пропагандирует ценности равенства, уважения женщин и осознания гендерных неравенств в обществе [4, с. 194].

Эти наблюдения и выводы можно наглядно проиллюстрировать на примере новых казахских сериалов и фильмов. Одним из ярких примеров является недавно вышедший сериал «Улжан» (рисунки 1), который отражает современное понимание женского образа и одновременно демонстрирует сохраняющиеся стереотипные модели. Сюжет драмы рассказывает о молодой девушке из аула (рисунки 2), которой предстоит взобраться на музыкальную вершину в погоне за мечтой стать знаменитой. Чтобы сделать это, придётся пойти на крайние меры - поменять свой внешний вид и притвориться парнем. В сериале достижения главной героини часто умаляются, а ключевой вопрос, вокруг которого строится сюжет, сводится к традиционной социальной роли женщины – выйти замуж.

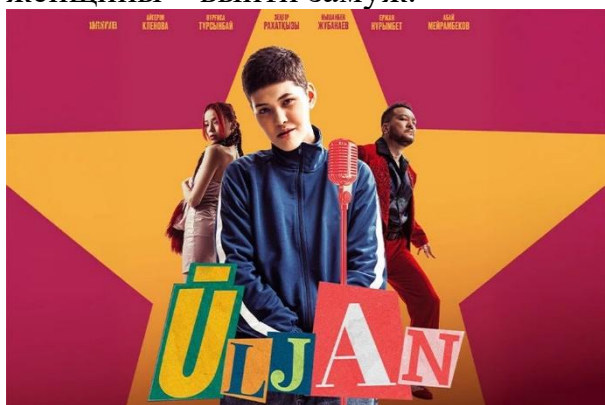


Рисунок 1. Официальный постер



Рисунок 2. Ылжан – главная героиня сериала «Ылжан»

Следует отметить, тот факт, что сериал несет не только развлекательный характер, но и является своего рода общественным дискурсом: его маркетинговая стратегия подчеркивает социальное влияние проекта. За несколько недель до выхода сериала, на билбордах в крупных городах, таких как

Астана и Алматы, появлялись яркие рекламные фразы, обращающие внимание на личностное развитие героини и социальные проблемы общества (рисунки 3, 4). Это подтверждает роль медиа продукта как инструмента формирования общественного восприятия женских ролей.

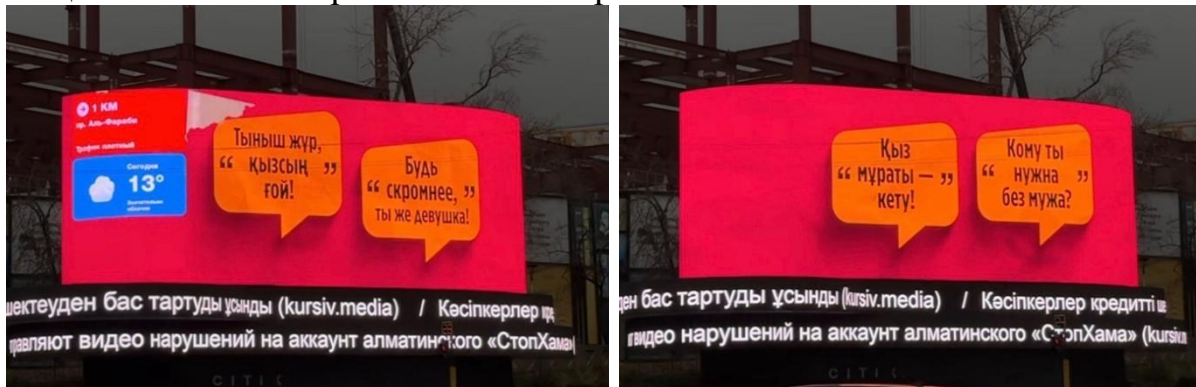


Рисунок 3, 4 – рекламная интерпретация сериала на главной улице города Алматы

Особое внимание заслуживает имя главной героини – «Улжан». Как отмечают исследователи казахской антропоники и культурных кодов, героини с именами, содержащими приставку «Ул», часто символизируют женщин с «мужским» характером: активных, боевых и готовых к эволюции в сложных жизненных условиях. Похожий типаж можно наблюдать в сериале другой платформы под названием: «Первая отрицательная» (рисунок 5), где героиня с именем «Улжан» также демонстрирует независимость, силу и решимость, совмещая карьерные амбиции с социальной активностью. В сериале «Первая отрицательная» Улжан работает сотрудником полиции, демонстрируя активную, боевую позицию и определённый уровень профессиональной компетентности, что отличает её от традиционного женского архетипа матери или домохозяйки.

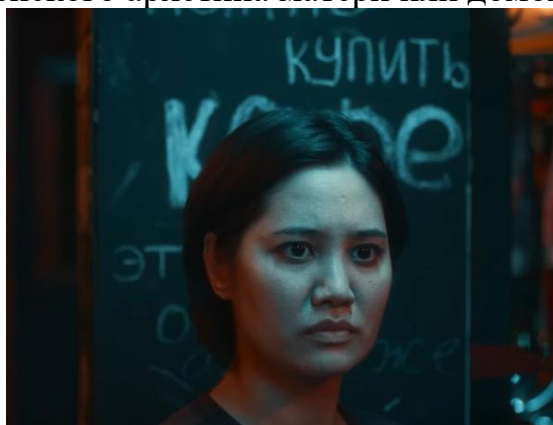


Рисунок 5 – официальный постер Рисунок 6 – главная героиня Улжан сериала Первая отрицательная

Таким образом, современные сериалы постепенно вводят новые модели женских персонажей, однако одновременно сохраняется традиционное акцентирование на стереотипных социальных ролях и ожиданиях общества. Анализ подобных произведений позволяет наблюдать, как медиа формируют и трансформируют женские образы, балансируя между новаторством и

сохранением устоявшихся культурных норм. Оба сериала представляют собой значимый вклад в современное казахское медиа пространство и имеют важное социальное значение. Обсуждения и дискуссии вокруг подобных произведений создают пространство для диалога и осмысления актуальных проблем. Именно через подобные медиа проекты возможен сдвиг общественного сознания: они помогают находить пути решения социальных и культурных противоречий, а в ряде случаев – облегчают индивидуальное и коллективное восприятие своей роли в обществе. Безусловно, такие картины и их героини являются сильными и образцовыми примерами, формирующими новые стандарты женских образов. Каждое историческое время характеризуется своими специфическими культурными и социальными образами, что напрямую связано с проблемами, актуальными для данного периода. Современные сериалы демонстрируют важность осмысления этих проблем через героинь, однако не менее важно обратить внимание на иные источники женской силы. Она не заключается исключительно в преодолении трудностей или конфликтов, но также укоренена в природе человека, его культурном и этническом коде, накопленном поколениями. Исследование и интеграция этих аспектов могут способствовать формированию более глубоких и аутентичных женских образов, отражающих как индивидуальные, так и коллективные ценности казахского общества. Современный образ казахской женщины на экране не должен ограничиваться исключительно отражением проблем или стереотипов. Он должен нести в себе позитивный посыл, демонстрировать разнообразие жизненных путей и возможность каждой женщины найти себя и реализоваться в выбранном пути. Именно через такие образы медиа пространство приобретает многогранность и широкоформатность, отражая социальное, культурное и эмоциональное богатство казахского общества. Особое значение в этом процессе имеют женщины-режиссёры, сценаристы продюсеры, теоретики стоящие у истоков создания новых нарративов и формирующие визуальную культуру страны.

Сила современного кинематографа заключается в тех образах, которые он создаёт: они становятся зеркалом души нации, отражением её ценностей и истории. В этом контексте женщина остаётся центральной фигурой, воплощением национальной идентичности и культурной памяти. Сохраняя и развивая такие образы, казахское кино и телевидение способны не только демонстрировать художественное мастерство, но и формировать новые социальные стандарты, укреплять культурную самобытность и вдохновлять на осмысленное проживание собственного пути. Беречь душу, даже если она отражена на экране, – значит создавать пространство для диалога, понимания и будущего развития нашей медиакультуры.

Список литературы

1. Абикеева Г. Динамика женских образов в кино Центральной Азии // Вестник ВГИК. – 2010. – С. 37–45.

2. Габдрашитова К., Мукушева Н. Поэтические символы в современном феминистическом кино Казахстана // CAJAS. – 2023. – Т. 8, № 1. – С. 30–47. – DOI: Cajas.v8i1.614.

3. Катаева Д. М. Как феминизм изменил наше восприятие кино / Д. М. Катаева // Кинематограф XXI века: формы репрезентации реальности: материалы Международной молодежной научно-практической конференции (Москва, 12–14 марта 2020 г.) / под ред. Д. В. Кобленковой. – Москва: Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, 2020. – С. 193–196.

4. Федощева П. С. Феномен «женского кино»: аспекты взаимосвязи женских образов и социально-культурных норм // Культура и цивилизация. – 2025. – Т. 15, № 5А. – С. 38–45. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2025-5/a6-fedoshcheva.pdf>

5. Щурко Т. «Женщина Востока»: советский гендерный порядок в Центральной Азии между колонизацией и эмансипацией // Понятие о Советском в Центральной Азии. – С. 178–209.

6. Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics / Michelle Citron, Julia Lesage, Judith Mayne, B. Ruby Rich, Anna Marie Taylor.

Кенес Нуржайна Еркебуланкызы

Магистрант 2-го курса

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой

Казахстан, Астана

Nurzhaina.kenes@gmail.com

Репрезентация образа актрис в изобразительном искусстве Казахстана

Аннотация: Статья посвящена репрезентации образа актрис театра и кино в изобразительном искусстве Казахстана и анализу их места в мировой художественной традиции.

Ключевые слова: портрет, живопись, образ, сценический образ, театр, репрезентация, культурная память.

В изобразительном искусстве Казахстана вторая половина XX века стала периодом, когда фигура актрисы – театральной и кинематографической – начала обретать особое место в системе художественных образов. Театр для Казахстана всегда был не только формой художественного выражения, но и пространством формирования национальной идентичности, культурных кодов, идеалов эпохи. Художники, обращавшиеся к образам актёров, стремились не просто фиксировать их внешность, но и раскрывать многослойную внутреннюю структуру личности, синтезируя черты реального человека и сценического персонажа. В казахстанской портретной живописи сформировалась устойчивая традиция репрезентации актёрского образа – психологически насыщенного,

эмоционально глубокого, наполненного символами и визуальными признаками профессии.

Одними из центральных мастеров, создавших яркую галерею портретов актрис театра и кино, стали Айша Галимбаева и Гульфайрус Исмаилова – художницы, определившие направление развития казахстанского портретного жанра в 1950–1980-е годы. Их творчество демонстрирует разные стратегии художественной интерпретации актрисы: от документальной точности и мягкой психологической глубины у Галимбаевой до театральной декоративности, цветовой экспрессии и символизма у Исмаиловой. Эти произведения образуют уникальный пласт визуальной культуры, раскрывающий образ артистов как ярких личностей отечественного искусств своего времени.

Одним из значимых произведений Айши Галимбаевой является «Портрет Р. Койшыбаевой» – работа, в которой художница создаёт цельный и психологически многогранный образ актрисы Рахии Койшыбаевой, выдающейся артистки казахского театра. Композиция строится вокруг фигуры актрисы, погружённой в размышление; свет мягко моделирует черты лица, подчёркивая внутреннюю собранность и силу духа. Важной особенностью портрета является отсутствие прямой театральной атрибутики – художница стремится представить героиню прежде всего как Личность, а уже затем как Актрису. Благодаря сдержанной цветовой палитре портрет приобретает монументальность и классическую стройность. Здесь проявляется характерная черта Галимбаевой – умение сочетать портретную достоверность с эмоциональной глубиной, раскрывая не роль, а человека за ролью.

Особое место в визуальной репрезентации казахстанских актёров занимает образ Хадиши Букеевой – одной из величайших актрис Казахстана, чья сценическая энергетика и глубина драматических ролей стали эталоном национальной театральной школы. В изобразительном искусстве сохранился её портрет в образе келін из спектакля «Келін из Урала» – образ, который стал знаковым для её творческой биографии. В трактовке А. Галимбаевой Букеева представлена не просто как исполнительница роли, но как носительница архетипа казахской женской судьбы. Особенно значимым является способ соединения индивидуального и типического. Художница сохраняет реальные черты Хадиши Букеевой, её пронзительный взгляд, выразительную линию бровей, графичность лица. Но при этом он вводит элементы символической обобщённости, делая образ невестки не только сценической ролью, но и образом казахской женщины, столкнувшейся с судьбоносными испытаниями. Таким образом, репрезентация актрисы выходит за пределы сценического образа: Букеева становится художественным воплощением трагической женской доли и одновременно символом духовной стойкости. Здесь наблюдается редкий случай глубокого сценического портрета, в котором Галимбаева стремится уловить не только саму артистку, но и тот эмоциональный пласт, который она приносит на сцену.

Совершенно иное звучание получает образ актрисы в «Портрете С. Майкановой» в роли матери Ч. Уалиханова, также созданном Айшой Галимбаевой. С. Майканова – одна из ярких представительниц казахского театра,

известная тонкостью сценического воплощения. Галимбаева передаёт её артистичность через более динамичную композицию и насыщенную светотеневую модель. В портрете заметно стремление уловить переходное состояние – момент, в котором актриса словно выходит из роли и одновременно остаётся в её эмоциональном поле. Взгляд Майконовой направлен в сторону, что создаёт ощущение движения и психологической недосказанности. Палитра здесь насыщеннее: глубокие синие и бирюзовые акценты усиливают впечатление внутренней драматургии. Таким образом, Галимбаева демонстрирует свой мастерский подход: через мягкий реализм она передаёт не только внешность, но и духовную вибрацию актёрской натуры.

Если Галимбаева делает акцент на психологической точности и эмоциональной мягкости, то Гульфайрус Исмаилова представляет совершенно иной художественный метод. В её творчестве портрет актрисы превращается в яркий, декоративный и символический образ – синтез живописи, театра и костюма. Опыт Г. Исмаиловой как актрисы позволял ей изнутри понимать природу сценического перевоплощения, что наделяло ее живописные образы актрис особой достоверностью. Именно это определило выразительность её портретов. Одним из наиболее известных произведений Исмаиловой является портрет Шолпан Жандарбековой, выдающейся актрисы казахского театра и кино. В этом произведении художница соединяет документальную точность лица с декоративно насыщенным фоном, созданным по законам театральной сценографии. Шолпан Жандарбекова изображена в динамичном ракурсе, с характерной выразительностью жеста – это подчёркивает её сценическую природу. Колористическое решение построено на холодно голубо-синем решении, такой подход создаёт ощущение праздничности и драматургической напряжённости. Вокруг актрисы – орнаментальные мотивы, отсылающие к казахскому декоративному искусству. Исмаилова не просто пишет конкретного человека – она создаёт образ Муз театра, концентрируя в нём культурные значения и символы эпохи.

Не менее значимым является портрет Бибигуль Тулегеновой, выполненный Исмаиловой – один из самых ярких образов казахстанской оперной традиции. Тулегенова – символ музыкальной культуры Казахстана, и Исмаилова подчёркивает эту значимость через композицию, построенную вокруг музыкальной темы. Фигура певицы словно озарена внутренним светом, лицо выделено мягким сиянием, а фон превращается в декоративное пространство, напоминающее театральный занавес. Портрет сочетает в себе реалистическое сходство и декоративно-символическую насыщенность: Исмаилова показывает не просто певицу, а национальную икону, хранительницу казахской музыкальной традиции.

Сопоставление произведений Галимбаевой и Исмаиловой позволяет определить ключевые стратегии репрезентации актёрского образа в казахстанском искусстве. Галимбаева работает в русле психологического реализма: её актрисы – женщины, обладающие глубокой внутренней культурой, мудростью, мягкой силой. В её портретах важен внутренний свет, который исходит из личности. Исмаилова же создаёт художественный мир, близкий

театральной эстетике: яркий, эмоционально заряженный, декоративно насыщенный. Её актёры – герои сцены, символические фигуры, представители национального культурного пантеона. Таким образом, казахстанская портретная школа обнаруживает два полюса: камерный психологизм и театральную декоративность – оба равноценные и важные для национальной традиции.

Резюмируя, репрезентация актёров театра и кино в изобразительном искусстве Казахстана представляет собой важный пласт художественной культуры, связанный с поиском национальной идентичности, эстетическими поисками и развитием портретного жанра. Галимбаева и Исмаилова, каждая по-своему, создали галерею актрис, чьи образы сегодня воспринимаются как визуальные символы казахстанского искусства. Их произведения позволяют увидеть, как через живопись формировалась культурная память о деятелях театра и кино, как художники преобразовывали их личности в знаки эпохи. Портреты актрис становятся не просто изображениями конкретных людей, но художественными документами времени, отражающими идеалы, эмоции, ценности и эстетические ориентиры Казахстана второй половины XX века.

Образ актрисы занимает особое место также в истории мирового искусства, становясь своеобразным культурным кодом, в котором соединяются личность, сценический миф и идеалы эпохи. Художники разных стран и художественных направлений обращались к фигуре актрисы как к носительнице не только таланта, но и символической выразительности, отражая её через призму психологизма, декоративности, драматизма или иконичности. В мировом искусстве особое место занимает японский жанр якуся-э, являющийся частью широкой традиции *укийо-э*. Якуся-э – это специфический тип гравюры, посвящённый изображению актеров театров кабуки и ноо, где мастера стремились не только передать внешность исполнителей, но и фиксировали их сценические амплуа, характерные роли, мимику и жесты. Такие изображения служили одновременно и художественными объектами, и своеобразными визуальными «афишами» эпохи Эдо. Эта традиция особенно важна для сравнительного исследования, поскольку показывает, что интерес к образу актёра – не локальное явление, а универсальный художественный импульс, проявляющийся в разных культурах. В европейской и американской традиции XX века сложился широкий спектр визуальных интерпретаций актрис, позволивший сформировать целый пласт сценического портрета.

Одними из наиболее значимых образов актрисы стали произведения, посвящённые легендарной Мэрилин Монро. Энди Уорхол в своём знаменитом «*Marilyn Diptych*» (1962) создаёт образ, в котором актриса предстает не как индивидуальность, а как феномен массовой культуры. Повторяющаяся фотография, взятая из рекламного кадра фильма *Niagara*, превращается в знак эпохи, символический код, утративший индивидуальную психологическую глубину. Уорхол демонстрирует механизмы тиражирования звёздного образа, показывая, как кинематографическая актриса становится медиальной иконой. В серии работ о Монро художник фиксирует переход личности в пространство массовой памяти, где образ перестаёт принадлежать самой актрисе и превращается в эстетический объект.

Важный пласт мирового искусства связан с репрезентацией актрисы в момент сценического перевоплощения. Эту тенденцию ярко воплощает Джон Сингер Сарджент в «Портрете Эллен Терри в роли леди Макбет» (1889). Художник изображает актрису в кульминационный момент роли, акцентируя выразительность жеста, драматическое освещение и пластическую театральность. В этом портрете реальная актриса и персонаж трагедии сливаются в единый художественный образ. Сцена становится частью композиции, а костюм – носителем символической нагрузки; фигура Терри словно возникает из мира театра, оставаясь одновременно в реальности и в сценическом мифе.

В начале XX века репрезентация актрисы также проявляется в декоративно-афишной традиции. Алфонс Муха в серии плакатов, посвящённых Саре Бернар, создаёт образ актрисы как роскошной музы модерна. Бернар предстает в орнаментально оформленных композициях, где её позы, жесты и костюмы превращаются в стиль, в эмблему театра своего времени. Работы Мухи отличаются декоративной ритмичностью, плавностью линий и возвышенной стилизацией, что делает образ актрисы воплощением художественного идеала эпохи ар-нуво.

В ряду зарубежных художественных примеров можно отметить и портрет актрисы Антонии Сарате (1805) работы Франсиско Гойи. Здесь актриса изображена с подчеркнутым достоинством, в спокойной фронтальной позе, напоминающей парадный портрет. Гойя фиксирует её как значимую фигуру культурной жизни, подчеркивая роль актрисы как полноправного участника общественного пространства. Этот ранний пример показывает, как европейская традиция постепенно переходит от изображения актрис в бытовой роли к признанию их культурной значимости.

В заключении, зарубежная традиция репрезентации актрис отличается многослойностью художественных подходов – от психологического анализа и экспрессионистского проникновения в глубины личности до создания декоративных и медиальных икон. В этих произведениях актриса становится не только участницей театра или кино, но и символом эстетических поисков своего времени, воплощением представлений о красоте, драме, роли и человеческой индивидуальности. Образ актрисы в мировом искусстве XX века – это всегда нечто большее, чем портрет: это культурный текст, в котором соединяются сцена, личность и художественный миф.

Особого внимания заслуживает иконография английской актрисы Сары Сиддонс, чьё сценическое дарование оказало заметное влияние на развитие портретного жанра XVIII века. Джошуа Рейнольдс в знаменитом произведении «*Сара Сиддонс в образе Музы Трагедии*» (1784) создает монументализированный образ актрисы, превращая её в аллегорическую фигуру, сродни классическим богиням. Здесь актриса представлена не просто моделью, но воплощением трагедийного начала, что подчеркивает стремление мастера вывести театральный образ в сферу «возвышенного». Рейнольдс сознательно уходит от буквальной сценичности, акцентируя внутреннюю сосредоточенность, силу характера и интеллектуальную мощь Сиддонс.

Другой важный пример – портрет Сары Сиддонс работы Томаса Гейнсборо (ок. 1785). В противоположность строгой монументальности Рейнольдса, Гейнсборо выбирает более интимную манеру, создавая образ женственный, мягкий, пронизанный нюансами живой эмоциональности. В этом портрете чувствуется большая свобода кисти, динамичность мазка, позволяющая передать нервную энергию актрисы, её природную пластичность, сформированную сценической практикой. Контраст двух произведений показывает, насколько разнообразным может быть прочтение актёрской личности: от идеализированной и аллегорической до психологически тонкой и жизненной.

Одним из ключевых аспектов изображений актёров является сложность художественной задачи, стоящей перед портретистом. В отличие от обычного светского портрета, где художник стремится зафиксировать индивидуальные черты, в портрете актёра требуется передать двойственную природу модели. С одной стороны, важно уловить её личность – характер, энергетику, психологические особенности. С другой – необходимо показать сценический образ, который актёр воплощает в искусстве, будь то конкретная роль или обобщенный тип.

Эта двойственность усложняет художественную работу: актерская личность находится в постоянном движении между реальностью и сценическим перевоплощением. Художник сталкивается с задачей интерпретации – выявить, что в образе важнее: актёр как человек или актёр как носитель художественной маски. В истории искусства существуют два подхода: либо фиксация актёра вне сцены, как живой личности (пример – Гейнсборо), либо обожествлённое, символическое возведение актрисы в категорию идеала (пример – Рейнольдс). Особенно значимым в контексте анализа репрезентации актрисы является тезис Ю. М. Лотмана о структурной близости театра и живописи. Исследователь подчёркивал, что:

«общность живописи и театра проявлялась, прежде всего, в отчётливой ориентации спектакля на чисто живописные средства: тяготение сценического текста спектакля не к непрерывному течению, имитирующему временной поток во внехудожественном мире, а отчётливое членение спектакля на отдельные синхронно организованные неподвижные “срезы”, каждый из которых заключён в сценическом обрамлении, как картина в раме, и внутри себя организован по строгим законам композиции фигур на живописном полотне» (Ю. М. Лотман).

Театр в понимании Лотмана оказывается пространством «живописного мышления», где фигура актрисы воспринимается как композиционный центр, подобный главной фигуре на картине. Это напрямую влияет на способы её репрезентации в изобразительном искусстве Казахстана, формируя устойчивые визуальные модели и типы.

Резюмируя, портрет актёра становится особой формой художественного анализа, требующей от живописца глубокого понимания психологии творчества, пластики, манеры поведения модели и специфики её сценического ремесла. Именно поэтому изображения актёров столь редки и столь ценны: они требуют

от художника одновременно наблюдательности, интерпретаторских навыков и способности проникнуть в структуру театрального образа.

Репрезентация актрис в изобразительном искусстве – явление многогранное и культурно значимое, позволяющее рассматривать художественный портрет не только как отражение личности, но и как визуальный документ эпохи. В зарубежной традиции изображение актрис стало пространством, в котором художники исследовали природу сценического перевоплощения, феномен публичной фигуры, границы между реальной индивидуальностью и созданным сценическим мифом. Через портреты Мэрлин Монро, Эллен Терри, Сары Бернар, Марлен Дитрих и других мировых актрис сформировался пласт визуальной культуры, где женский сценический образ превращается в символ эстетических поисков, социальных изменений, культурных идеалов времени. Эти произведения не только фиксируют внешний облик актрис, но и отражают отношение общества к театру и кино как к пространству формирования культурной памяти.

Однако в казахстанском искусстве репрезентация актрис приобретает особый смысл, выходящий за рамки портретного жанра. Здесь актриса становится носительницей не только сценического таланта, но и культурного кода нации, частью формирования национальной идентичности. В условиях становления профессионального театра и кинематографа в XX веке художники стремились запечатлеть актрис как хранительниц традиций, как медиаторов между прошлым и настоящим, между культурным наследием и современной художественной практикой. Портреты Р. Койшыбаевой, Х. Букеевой, С. Майкановой, Ш. Жандарбековой и других видных актрис не просто документируют индивидуальные черты, но и визуализируют образы, формирующие культурную память Казахстана.

Проблематика исследования заключается в том, что образ актрисы остаётся недостаточно изученной областью в отечественном искусствоведении: значительная часть портретов не систематизирована, отсутствует комплексный анализ типологии сценического образа, а также сравнительное изучение отечественной и зарубежной традиций. Кроме того, многие произведения, созданные в середине XX века, до сих пор рассматриваются преимущественно как биографические или иллюстративные, тогда как их художественная, семиотическая и культурологическая ценность требует более глубокого исследования. Актёрский портрет в Казахстане во многом выполняет роль символического архива, в котором фиксируются не только лица артистов, но и драматургия эпохи, трансформация культурных идеалов и эволюция национальной художественной школы.

Важность запечатления образов актрис в живописи – зарубежной и казахстанской – обусловлена тем, что именно актриса, находящаяся между сценой и реальностью, становится выразительницей времени. Через её образ художник передает эмоциональные, нравственные и эстетические параметры культуры. Портрет актрисы – это всегда пространство символов, в котором сосуществуют человек, роль, эпоха и культурный миф. В этом смысле живописные образы актрис являются неотъемлемой частью художественного

наследия, позволяющей глубже понять механизмы культурной памяти, ценности общества и его представления о человеке искусства.

Исследование репрезентации актрис открывает важные горизонты для осмысления процессов художественного развития, для выявления особенностей национальной идентичности и для сохранения культурного наследия. Портреты актрис – как зарубежные, так и казахстанские – продолжают оставаться значимыми артефактами, которые формируют наше представление о театре, о женской роли в культуре и о самом искусстве как пространстве, способном удерживать живую память эпохи.

Список литературы

1. Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. – СПб.: Азбука-Классика, 2008.
2. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века).
3. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2010. – 704 с.

Кирушев Андрей Дмитриевич

Студент 2 курса ОП «Киноведение»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Казахстан, Астана

a.kirushev@gmail.com

О национальном на национальном в картине «Ауру»

Аннотация: в научной статье рассматриваются образы персонажей в картине «Ауру», а также то, как на их примере авторы фильма рассуждают об актуальных социальных проблемах Казахстана и восприятии национального культурного наследия обществом. Рассматривается преемственность к новой классике европейского и голливудского кино, а также к картинам «казахской новой волны». Рассматривается преемственность «Ауру» от новой классики европейского и голливудского кино, а также кинолент «казахской новой волны».

Ключевые слова: социальное кино, национальное, «казахская новая волна», образ героев.

В нынешней эпохе переосмыслений в художественных произведениях авторы казахстанского кино ищут новые реализации экранного героя. Поиски сопровождались формированием национального в персонажах. Герой менялся, национальное подбивалось под плакатное равенство, утверждалось, а после отрицалось, и, наконец, оставалось неопределенным, от «Амангельды» к «Гибели атамана» и «Следы уходят за горизонт» и до картин «казахской новой волны». В современном казахстанском кино национальное либо однозначное и

гордое, как это показывается в заказных исторических картинах, либо растворено в социально-бытовых темах.

«Ауру» Айторе Жолдаскали базируется на основе социального кино, при этом представляя портрет национального методом индукции, от частного к общему, от проблемы молодой семьи до печальных тенденций национального масштаба. «Ауру» говорит на национальном о национальном. Слово “национальное” в данной работе используется не только как обозначение характерных особенностей казахского народа и культуры, но и как сам народ. Исходя из этого рассматривается, как авторы представляют образ главных героев, представленных среднестатистической молодой семьей, чтобы обнажить не только социальные нервы времени, но и национальные. Помимо этого, следует рассмотреть, как картина наследует традиции изображения героя от отечественного кино, в частности фильмов казахской «новой волны», и визуально цитирует новую классику европейского и голливудского кино.

Итак, главные герои, Азамат и Таншолпан, уже несколько лет живут вместе. Монтажные склейки показывают эпизоды из их совместной жизни, в которых авторы выделяют ключевые моменты: радость переезда в собственную квартиру, постепенная ее обустройство, оформление кредита за кредитом, ссоры и примирения пока, наконец, эпизод не кончается равнодушным задуванием свечи на торте в честь годовщины совместной жизни. Эта последовательность, казалось бы, счастливой жизни молодоженов демонстрирует, во-первых, как красочность любви постепенно сменяется привыканием и бытовой рутинной, а во-вторых, горько-сладкую сторону жизни, в которой каждый светлый момент имеет свою цену. Конкретно в контексте фильма – это многочисленные кредиты, все более сокращающиеся пачки купюр, которые банк выдает меньше в виду непокрытых предыдущих кредитов. Впоследствии именно они и становятся камнем преткновения и основной мотивацией героев к действию.

В завязке фильма нам показывают уже устоявшуюся рутину Азамата и Таншолпан: подработки в такси мужем и официанткой – женой. Однако последовавшая авария, приступ Таншолпан на работе ввиду выявленной далее беременности снова ставят молодую пару в чрезвычайное положение. Помимо этого, друг Азамата вламывается к ним домой в попытке вернуть задолженное. Вал проблем, как новых, так и старых, помещают героев в экстренную ситуацию. Потому выход из нее находится не рационально, а импульсивно. Выйдя за сигаретами, Азамат ворует коробку с пожертвованиями больным. Вернувшись домой, его мать, звонки которой он игнорировал на протяжении дня, застаёт его и получает объяснение, высказанное необдуманно, по инерции – Таншолпан больна и у нее третья стадия рака. Здесь важно отметить момент, что герои оказываются в ловушке собственной лжи под прессом череды обстоятельств. Их главный сковывающий фактор – нехватка денежных средств. В искусстве драматургии выделяют основные мотивации для героев, которые подталкивают их к действию. Лайош Эгри в своем труде «The Art of Dramatic Writing» описывает: «Первостепенный персонаж – движущая сила не потому, что он решил ею быть. Он становится тем, кем он есть, по простой причине: некоторая внутренняя или внешняя необходимость заставляет его действовать; для него на

кону важное – честь, здоровье, деньги, защита, месть или могучая страсть» [1, с. 108-109]. Таким образом, деньги, а точнее их нехватка, и толкают героев к действиям, на которые они в иных случаях бы не пошли.

Итак, деньги дают старт мошеннической схеме, которую разрабатывают Азамат и Таншолпан. Азамат бреет свою супругу налысо, симулируя последствия химиотерапии, состригает волосы и сам. Внешнее преобразование героев обуславливается их мимикрией под социальные нормы. Это более формальная одежда, тюбетейка на голове Азамата, домашний халат на Таншолпан. Социальная мимикрия происходит как игра на национальных символах. Это внешняя атрибутика, полая внутри, не отражающая сущность и ценности казахской культуры, но активно эксплуатируемая главными героями. Это отражает довольно тревожную тенденцию того, что национальное в обществе перестает иметь смысл – за знакомыми и родными символами преподносятся инородные вещи. Это пустая наружность. Ергалиева Райхан Абдешевна в своей работе «Нужно ли современному социуму национальное культурное наследие?» выводила следующую мысль: «Нагромождение этнических элементов и архетипов становятся одновременно наваждением для современной культуры и социума и в то же время словно бы легко достающимся пропуском художников в категорию «авангардно» мыслящих творцов» [2, с. 96]. Таким образом, национальные и этнические элементы становятся обесцененным товаром и атрибутикой, которую удобно использовать для обмана. Так этнику эксплуатируют и главные герои «Ауру».

Их злыми двойниками по картине является молодая пара мошенников, которые вламываются в дома к нуждающимся людям и крадут их накопления. Образ этих героев, Кэт и Китти, неприкрыто вестернизированный, а сцены с их участием контрастируют своей жестокостью с остальной частью фильма. Их появление в фильме работает на двух уровнях: как одновременно гиперболизированная версия Азамата и Таншолпан в настоящем и взгляд в будущее, в котором махинации с деньгами оправдываются не социальным положением, а удовлетворением низменных потребностей – так Кэт и Китти зарабатывают себе на дозу наркотиков.

Вестернизация же проявляется не только в образах героев, но и через визуальные отсылки на новую классику европейского и голливудского кино. Так длинный план, в котором нам показывают облагораживаемую на наших глазах квартиру главных героев, отсылает к сцене из фильма «Бойцовский клуб» Дэвида Финчера, с той лишь разницей, что вместо цен на мебель в картине Дэвида Финчера нам показывают, во сколько героям обошлась рассрочка на тот или иной предмет. Рвота Таншолпан на работе схожа с той, что была показана в «Треугольнике печали» Рубена Эстлунда, визуально почти идентично повторяются кадры с лежащими друг с другом героями из «Реквиема по мечте» Дарена Арановски и убийства удушьем из «Старикам здесь не место» Итана и Джоэля Коэнов. Наличие таких отсылок не столько выражает направленность картины на западный кинематограф, но скорее является ссылкой и данью уважения тому, что сформировало кинематографический вкус автора, поскольку

значение этих сцен в контексте фильма скорее эстетическое, нежели чем смысловое, и нацелено на узнавание их зрителем.

Гораздо любопытнее рассмотреть в «Ауру» неочевидное, но все-таки имеющееся сходство с картинами «казахской новой волны». По своей форме «Ауру» тяготеет больше к клиповому изображению, что выражается в свойственным музыкальным клипам движения камеры, ее медленные плавные наезды, а также монтаж под музыкальное сопровождение. В этом картина Айторе Жалдоскали близка к таким фильмам как «Игла» Рашида Нугманова. «В киноработах данной «клиповой» киноэстетики на первый план выходят ритм, формообразующие элементы, происходит подчеркивание, обнажение приема, властвует стихия игры на показ, на эффект» [3, с. 278] – пишет Бауыржан Ногербек в своей книге «Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино». «Игла» является зрелищным кино, имея рок-звезду Виктора Цоя в главных ролях и его музыку в качестве музыкального сопровождения, которая открывает фильм, но при этом в ней затрагиваются острые социальные темы, как, например, наркомания, зарождающийся бандитизм и так далее. Точно так же и Айторе Жолдаскали, в прошлом постановщик музыкальных клипов, делает картину «клиповой» и зрелищной.

Это особенно выделяется в экспрессивной игре актеров, цветной болезненно-зеленого оттенка цветовой гамме и сцене, в которой главные герои празднуют получение первых жертвований пока на фоне играет песня группы Gorillaz «Feel Good Inc.». Таким образом «Ауру» находит свои параллели с некоторыми фильмами «казахской новой волны» в киноэстетике. Но направление «новой волны» также содержало в себе и остросоциальные картины, как «Конечная остановка» Серика Апрымова. С «Ауру» они диаметрально различаются по кинопоэтике. Айторе Жолдаскали представляет свой фильм намеренно художественным, не относящимся к бытовому реализму, несмотря на социальную направленность. Фильм Серика Апрымова же гораздо ближе к поэтике неигрового кино, натуралистично изображая умирающий и разлагающийся аул с его жителями. Но обе эти картины показывают события шокирующие, имеющие свое начало из социальных проблем.

В «Конечной остановке» это была новая экранная реальность, до того незнакомая среднестатистическому зрителю, с деконструированным и обезображенным образом светлого и родного, то есть аула, с разлагающимися морально пьяницами и дебоширами. Моральный упадок из нищеты четко выводится автором как одна из основных социальных проблем современности. В «Ауру» так же обозначается, что закредитованность населения, острая на настоящий день проблема для многих казахстанцев, становится причиной морального упадка людей и возникновения других проблем, касающихся домашнего насилия. Контраст картины «Ауру» и состоит в том, что через яркую картинку, внешнее, нам показывают реалистичные и актуальные социальные проблемы.

Откровенные сцены насилия, занимающие значительную часть хронометража, за счет своей аудиовизуальной подробности хотя и превращают жестокость в зрелище, заставляющее сжиматься зрителей от неприязни, однако,

будучи подвязанным логически к сюжету, они наглядно показывают моральное падение героев. Хотя аттракционная направленность некоторых сцен, как драка между главными героями с Кэт и Китти, в которой приоритет сторон попеременно меняется, приводит к мнению, что количество показываемой жестокости излишне. Тем не менее, насилие и грязь и в фильме Серика Апрымова, и картине Айторе Жолдаскали вызывают у зрителя неоднозначную реакцию, непримиримость с изображаемой шокирующей реальностью. «Зрители впервые, словно в кривом зеркале, увидели окружающую их действительность. Она оказалась шокирующей», – пишет в своей книге Бауыржан Ногербек о картине «Конечная остановка» [3, с. 282]. Таким образом, можно выявить, что хотя на первый взгляд фильм «Ауру» является картиной, снятой в традиции массового кино и вдохновленного западной культурой, он тем не менее имеет пускай и отдаленно напоминающие, но все-таки общие с фильмами «казахской новой волны» черты: форму и социальную направленность.

Образ героев Таншолпан и Азамата одновременно и приземлен, поскольку они имеют понятные для большинства населения проблемы, и преувеличен, обнажая экстремальные формы морального разложения, представленные через экспрессивную игру и намеренно преувеличенные сцены насилия. В особенности выделяется контрастно символическая в сравнении с остальной частью фильма финальная сцена, в которой руки Азамата прибивают гвоздями к столу.

Национальное в картине раскрывается на нескольких слоях. Самое поверхностное касается языка, ведь весь фильм герои говорят именно на казахском языке, изредка прибегая к русскому для междометий и брани. Следующий слой заключается в том, что показанные в картине проблемы, – закредитованность населения, мошенничество, домашнее насилие – стали до того значительной проблемой, что их можно назвать проблемами национального масштаба. Определенно, что показанные проблемы стали частью нашей действительности. Новости о родителях, которые якобы собирали деньги на лечение ребенка, на самом деле растрачивая их на собственные нужды, или регулярно появляющиеся новости об изнасилованных или убитых женщинах (в сущности – фемид) и многие другие стали основой не только для картины «Ауру», но и других фильмов социальной направленности. Равно так же основой стали экономические проблемы, касающихся кредитов. И, наконец, самый тонкий слой национального раскрывается в преображении героев после начала их мошеннической схемы. Их смена образа на костюмы с элементами этники являются изображением мнимого национального, скрыванием настоящих побуждений за внешней атрибутикой и знакомыми образами и формой. Подобно волку в овечьей шкуре Азамат и Таншолпан собирают деньги на закрытие долгов. И до определенных поворотных точек сюжета, когда моральное падение лишается какого-либо оправдания и доходит до убийства, мотивация главных героев понятна – к ним может быть проявлено сострадание.

«Ауру» стал фильмом о национальном, не являющийся надругательством над культурой или народом. Авторы намеренно экспрессивно обнажают нерв времени, острые социальные проблемы и поднимают этот вопрос с той целью,

чтобы обратить внимание на мрачную сторону действительности. «Ауру» в названии картины, что в переводе означает «болезнь» не просто описывает фальшивый диагноз героини, но также означает болезнь, которая существует в социуме, отравляющей человеческое и духовное. Национальное авторами «Ауру» представляется не искусственно, какими являются внешние преобразования главных героев для сбора средств у соотечественников, но как боль за людей и место, которые их окружают.

Список литературы

1. Egri L. The Art of Dramatic Writing. – New York: Touchstone, 2004. – 320 с.
2. Ергалиева Р.А. Нужно ли современному социуму национальное культурное наследие? материалы Республиканской НПК «Актуальные проблемы казахского кино, театра, и изобразительного искусства: критика и исследования» посвященной 70-летию Бауыржана Ногербек. – Астана: Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой, 2018 – 199 с.
3. Ногербек Б.Р. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы: RUAN, 2008 – 376 с.

Аспандиярқызы Гаухар

Докторант

Казахская национальная академия хореографии

Казахстан, Астана

aspandiyar.moviekz@mail.ru

Вопросы эстетики и визуального мышления в современной операторской практике Казахстана

Аннотация: Статья посвящена анализу ключевых художественных вопросов, характерных для работы современных казахстанских кинооператоров. В центре исследования – снижение качества световой драматургии, поверхностное владение законами изобразительного искусства, недостаток композиционной культуры, а также отсутствие индивидуального визуального стиля и художественного вкуса. Показано, что значительная часть молодых кинооператоров ограничивается техническим освоением оборудования, при этом не владеет фундаментальными принципами моделирования света, пластики пространства, тонально-цветового решения и визуального повествования. Рассматриваются причины утраты профессиональных стандартов: ускоренные производственные циклы, слабая художественная подготовка, недостаток менторства и разрыв с классической кинооператорской школой. Предлагаются пути совершенствования визуальной культуры современного оператора и восстановления эстетической целостности казахстанского киноизображения.

Ключевые слова: кинооператорское искусство, кинообразование, световая культура, визуальная выразительность, световая драматургия, тонально-цветовое решение, визуальный стиль, художественный вкус, композиционное мышление, изобразительное искусство

Световая культура современных кинооператоров: ключевые вопросы и художественные последствия. Несмотря на то что казахстанская кинооператорская школа продолжает развиваться и демонстрирует существенные творческие достижения, особенно в авторском и фестивальном кино, в массовом прокатном сегменте все же просматривается ряд устойчивых профессиональных недочетов. Одной из наиболее значимых вопросов современного казахстанского кинооператорского искусства является снижение уровня световой культуры. Свет – центральный выразительный инструмент кино, определяющий атмосферу, пластику пространства, драматургию эпизода и эмоциональное состояние кадра. Однако в последние годы все чаще наблюдается тенденция к упрощенному, технически поверхностному, а нередко и неверному использованию освещения, что обедняет цветовую палитру фильма и лишает изображения и делает визуальное решение менее уведительным. Эти явления не отменяют позитивной динамики развития национальной кинооператорской школы, однако указывает на необходимость дальнейшего совершенствования художественной подготовки и укрепления визуальной культуры в коммерческом кинопроизводстве.

Преобладание «плоского» света и отсутствие моделирования. Одной из распространенных ошибок современных операторов становится использование равномерного, невыразительного света, который не создает объема и не формирует художественных акцентов. Такой тип освещения приводит к тому, что изображение лишает тонального контраста, и пространство и лица актеров оказываются слабо смоделированными. При отсутствии точного распределения света и тени исчезает ощущение объема, глубины и структурной выразительности кадра. Свет перестает выполнять драматургическую функцию: он не выделяет смысловые акценты, не формирует эмоциональную атмосферу сцены, а лишь равномерно подсвечивает пространство. В результате визуальный ряд становится монотонным и однообразным, что снижает художественное воздействие фильма на зрителя и нарушает эстетическую целостность экранного образа.

Плоское освещение также негативно сказывается на актерской игре, поскольку не подчеркивает внутренние состояния персонажа и не взаимодействует с его мизансценой. Лицо актера оказывается выведенными из художественной среды: отсутствует направленность взгляда, не формируется эмоциональная доминанта, а фактура кожи и пластика движения становятся визуально безразличными. Это приводит к тому, что психологическая глубина сцены зачастую «растворяется» в равномерности света. Кроме того, подобный подход разрушает композиционную логику кадра. Свет перестает поддерживать замысел компоновки, не выделяет передний план, не разделяет планы по глубине, не создает необходимого пространственного и тонального ритма. Если

в изобразительном искусстве модельность света служит ключевым средством формирования структуры картины, то в кино ее отсутствие ведет к утрате пространственности и превращает изображение в схематичную, декоративную плоскость.

Таким образом, плоский свет нивелирует саму природу киноизображения как синтеза света, пластики и пространства, препятствуя формированию индивидуального стиля и художественного вкуса кинооператора.

Отсутствие световой драматургии. Отсутствие световой драматургии стало одной из наиболее заметных проблем современной кинооператорской практики. Многие молодые кинооператоры по-прежнему воспринимают свет исключительно как техническое средство, необходимое лишь для того, чтобы сделать объект съемки видимым в кадре. При таком подходе свет утрачивает свою повествовательную и художественную природу. Между тем в профессиональной кинооператорской традиции именно свет формирует драматургическое напряжение сцены, акцентирует визуальный конфликт, подчеркивает эмоциональное состояние персонажа, задает ритмическую структуру эпизода и создает визуальные метафоры, служащие системной дополнительных смыслов. Свет является не вспомогательным элементом, а полноценным участником драматургического процесса, влияющим на восприятие, атмосферу и глубину экранного действия.

Однако в современной практике нередко наблюдается противоположная ситуация: световые решения оказываются нецелостными, случайными и не имеющими отношения к внутренней логике сцены. Освещение не коррелирует ни с эмоциональной атмосферой эпизода, ни с архитектурной пространства, ни с психологией героя. Световые источники выбираются без учета их эмоционального и композиционного воздействия, а их интенсивность, направление и цветовая температура не подчинены единым художественным задачам. В результате визуальный слой фильма утрачивает связь с содержательной структурой: изображение не поддерживает драматургию, а напротив – ослабляет ее, нарушая целостность эпизода.

Такое нарушение взаимодействия света и драматургии приводит к своеобразной смысловой диссоциации. Кадр теряет способность выражать подтекст, эмоциональные переходы и внутреннюю динамику, а свет не становится носителем идеи или настроения. Вместо того чтобы раскрывать характер персонажа, структурировать пространство или организовывать визуальный ритм, освещение выступает как формальный, нейтральный инструмент. Это приводит к утрате художественной выразительности и снижает эстетическую ценность экранного образа.

Неправильное понимание цветовой температуры и источников света. Неправильное понимание цветовой температуры и природы световых источников является еще одной характерной проблемой современной кинооператорской практики. «Многие художники считают тепло-холодный цветовой контраст основным в искусстве живописи» [7,80]. Недостаточная техническая и художественная подготовка приводит к тому, что кинооператоры нередко используют теплый и холодный свет без какой-либо мотивации, не

учитывают физические свойства источников освещения и игнорируют влияние цветовой температуры на восприятие пространства и эмоциональную атмосферу кадра. В результате в одном эпизоде могут одновременно присутствовать несогласованные по температуре источники – от жесткого холодного LED света до теплого лампового или натриевого освещения – что нарушает тонально-цветовую логику изображения.

Такие ошибки усугубляются отсутствием внимательной работы с экспозицией и неумением кинооператора поддерживать единый визуальный баланс в сцене. «В поисках светового решения сцены оператор, как правило, исходит из реального светового рисунка воспроизводимого эффекта освещения» [10,38]. Нарушение нормального соотношения света и тени, неверное определение яркостных уровней или некорректное распределение тонов приводит к тому, что кадр теряет пластическую структуру. Вместо органично выстроенной цветовой системы возникает хаотичная смесь оттенков, не подчиненная ни драматургическим задачам, ни художественной концепции фильма.

Подобная несогласованность приводит к эффекту «визуальной грязи», когда изображение теряет цельность, а зритель сталкивается с неосознанными цветовыми диссонансами. Пространство перестает быть гармоничным, образы – убедительными, а свет – выразительным инструментом. Освещение не только не формирует атмосферу, но и разрушает ее, создавая ощущение несобранности и случайности экранного решения. Таким образом, неправильное использование цветовой температуры становится серьезным фактором, подрывающим о недостатке профессиональной подготовки кинооператора.

Подмена художественного света так называемым «естественным» стала одной из наиболее заметных тенденций среди молодых кинооператоров, которые некритично перенимают визуальные принципы европейского авторского кино. Ориентируясь на эстетику *natural light*, многие из них стремятся отказаться от сложных световых схем, полагая, что естественное освещение автоматически придаст изображению документальную подлинность и художественную правдивость. Однако при отсутствии профессиональной подготовки такое стремление приводит к противоположным результатам. Естественный свет, не контролируемый кинооператором, формирует нечитабельное изображение: лица персонажей оказываются недоэкспонированными, глазные впадины затемняются, а ключевые детали пространства теряются в полутени. Часто наблюдаются неоправданные пересветы и провалы в черное – индикаторы отсутствия экспозиционного контроля и понимания работы с динамическим диапазоном камеры.

Отсутствие глубины фона становится еще одним следствием некорректного использования *natural light*. При равномерном и неконтролируемом свете пространство кажется плоским, в кадре не формируется передний, средний и дальний планы, что лишает изображение пространственной структурности. Визуальная среда оказывается лишенной фактурности, а композиционное решение – пластической выразительности. При этом световой рисунок часто повторяется от сцены к сцене, создавая однообразие, которое

разрушает внутренний ритм фильма и делает изображение стилистически монотонным.

Следует подчеркнуть, что *natural light* как художественный принцип требует высокой степени мастерства: тонкого знания законов оптики, понимание поведения света в разных средах, умения работать с отражателями, флагами, рамами, контролировать качество света, его мягкость, направление, температуру и интенсивность. Механическое копирование визуальных решений без знания этих закономерностей приводит к суррогатному качеству: изображение лишь имитирует эстетическую естественность, но не обладает ни выразительностью, ни структурной глубиной, ни драматургической функцией. Таким образом, некритичное использование естественного света не расширяет выразительные возможности киноизображения, а, напротив обедняет его, свидетельствуя о недостатке профессиональной подготовки и художественного взгляда современного кинооператора.

Снижение культуры световой подготовки. Существенным признаком снижения профессионального уровня становится утрата культуры световой подготовки, которая ранее являлась неотъемлемой частью кинооператорской работы. В современной практике многие сцены освещаются непосредственно в момент съемки, без предварительного анализа пространства и разработки светового плана. Некоторые кинооператоры зачастую не используют предварительную визуальную раскадровку и пробные световые схемы, ограничиваясь лишь базовыми настройками камеры и минимальной расстановкой оборудования. Такой подход делает освещение вторичным и импровизационным, лишая его структурной продуманности и драматургической функции «Вообще цвет является средством, которым можно непосредственно влиять на душу. Цвет – это клавиша; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль» [8, с. 64].

Отсутствие предварительного светового проектирования приводит к тому, что кинооператор перестает контролировать взаимодействие света и пространства, не формирует световой ритм сцены и не выстраивает систему акцентов. Вместо комплексной работы с направлением, интенсивностью, температурой и качеством света создается набор случайных решений, не связанных единой художественной логикой. Визуальный образ становится фрагментарным, так как каждое новое место съемки требует заново импровизированного светового решения, не опирающегося на стилистическую концепцию фильма.

Подобная практика снижает производственную дисциплину и ухудшает эстетическую целостность изображения. Отсутствие предварительной световой подготовки лишает кинооператора возможности заранее определить характер сцены, продумать модельность света, разработать взаимодействие света с мизансценой, что неизбежно приводит к ослаблению визуальной выразительности. Съемочный процесс становится зависимым от случайных факторов – естественного освещения, погодных условий, технических ограничений – и перестает быть управляемым в художественном смысле. Таким образом, отказ от системной световой подготовки превращает

кинооператорскую работу в набор технических манипуляций, а не творческое построение визуальной структуры фильма.

Незнание законов изобразительного искусства как системная проблема современных кинооператоров. Одним из наиболее существенных факторов снижения качества кинооператорской работы является недостаточное знание законов изобразительного искусства. Многие выдающиеся кинооператоры черпали вдохновение у мастеров живописи, особенно эпохи Возрождения. Художники обладали тонким чувством светотональных нюансов – умели работать с тенью, бликами и рефlekсами, создавая объем, фактуру и настроение [12, с. 80]. Некоторые современные кинооператоры осваивают технику съемки поверхностно, не погружаясь в фундаментальные основы, которые исторически формировали кинооператорскую школу: композицию, тональные отношения, пластическую анатомию, работу с цветом, линейную и воздушную перспективу, ритмическую организацию кадра. В результате кадр перестает быть художественно выстроенным и становится лишь техническим фиксированием действия.

Незнание композиционных принципов приводит к нарушению структурной логики кадра: смысловые центры оказываются смещены, линии перспективы не работают на драматургию, пропорции объекта и пространства не создают визуальной гармонии. Пространство начинает выглядеть случайным, несобраным, лишенным глубины и пластичности. Аналогичные проблемы возникают в отношении цвета: современные кинооператоры часто используют цветовую палитру без понимания ее эмоциональной и семантической функции, что приводит к хаотичному сочетанию оттенков и разрушает колористическую целостность изображения.

Отсутствие знания тональных отношений становится причиной ошибок в экспозиции и световой модели. Тональность – основной инструмент живописи и фотографии – определяет объем, светотень, пространственную иерархию. Игнорирование этих закономерностей ведет к появлению пересветов, провалов и нечитабельных зон, что разрушает пластическую структуру кадра. Таким образом, у многих молодых кинооператоров техническое владение камерой не компенсирует отсутствия художественных навыков, необходимых для формирования выразительного визуального решения.

Это проблема носит системный характер и связана прежде всего с тем, что современное кинообразование часто акцентирует внимание на технике, но недостаточно уделяет внимания живописи, рисунку, фотографии и визуальному анализу. В итоге кинооператор оказывается лишенным профессионального фундамента, который отличал классическую кинооператорскую школу: понимания кадра как художественного образа, а не как механической фиксации реальности.

Отсутствие визуального вкуса и индивидуального стиля у молодых кинооператоров. Отсутствие художественного вкуса и выраженного индивидуального стиля является еще одной серьезной проблемой, характерной для молодой операторской среды. Визуальный вкус формируется на основе глубокого и длительного контакта с искусством – живописью, фотографией,

театром, архитектурой, классическим кинематографом. Однако многие молодые специалисты не обладают такой эстетической подготовкой, в результате чего их визуальные решения оказываются основаны на случайных образцах, поверхностных трендах и технических шаблонах.

Недостаток вкуса проявляется в неумении отличать выразительное решение от декоративного, стилистически оправданный прием – от визуального штампа, а художественный образ – от механического эффекта. Часто встречается стремление к внешней эффектности, которая не поддерживается внутренней драматургией сцены и не связана с характером персонажа или атмосферой эпизода. Такое изображение становится внешне привлекательным, но лишенным смыслового наполнения: стиль подменяется стилизацией, а выразительность – набором механических клише.

Проблема отсутствия индивидуального стиля усугубляется тем, что молодые кинооператоры часто ориентируются на западные цифровые тренды, копируют популярную «плоскую» эстетику или стремятся воспроизводить визуальные решения известных сериалов и рекламных роликов. Но без глубокого понимания, на каких художественных принципах эти решения построены, копирование превращается в поверхностную имитацию, не формирующую самостоятельный почерк «В то время как кадры постепенно

просветляются, фильм может принять характер видения, и мы чувствуем, что речь идет не об изображении какого-либо объекта, а о том, что происходит в душе» [2, с. 72]. В результате кинооператорская работа теряет индивидуальность, а фильмы – визуальную самобытность.

Индивидуальный стиль требует не только знания изобразительного искусства, но и способности анализу, рефлексии, выстраиванию собственной системы визуальных предпочтений. Он не может возникнуть без культурного опыта, художественного мышления и профессиональной зрелости. Отсутствие этого фундамента приводит к тому, что современная кинооператорская практика становится размытой, лишенной авторского языка, а визуальная культура молодых специалистов – фрагментарной и неустойчивой.

Вывод. Проведенный анализ показывает, что современное казахстанское кинооператорское искусство переживает сложный этап, связанный не столько с технологическими факторами, сколько с глубокими художественными и профессиональными дефицитами. Одним из наиболее существенных проявлений кризиса является снижение качества работы со светом: утрата световой модели, некорректное использование цветовой температуры и отсутствие предварительной подготовки приводят к тому, что изображение теряет объем, структурность и эмоциональную выразительность. Свет перестает функционировать как художественный инструмент, превращаясь в механическое средство освещения сцены, что существенно обедняет визуальный язык кино.

Не менее значимой проблемой является незнание многими кинооператорами законов изобразительного искусства, составляющих фундамент визуальной культуры. Игнорирование принципов композиции, тональных отношений, работы с цветом и пространством ведет к нарушению

пластической логики кадра и разрушает художественную целостность фильма. Эти дефициты демонстрируют системный разрыв между технической подготовкой и художественным образованием, отражая необходимость пересмотра профессиональных стандартов и образовательных программ.

Отсутствие визуального вкуса и индивидуального стиля усиливает общий кризис визуальной выразительности «Органическое сочетание в искусстве рождает новое художественное качество, что и дает основание рассматривать тот или другой стиль как выразительное средство» [13, с. 144]. Ориентация на поверхностные тренды, копирование цифровых шаблонов и стилистических приемов без понимания их художественной природы приводит к утрате авторского начала и визуальной самобытности. В результате кинооператорская работа становится стилистически неопределенной, а киноизображение – лишенным личности эстетической глубины.

Все перечисленные факторы образуют взаимосвязанную систему проблем, которая требует комплексного решения. Развитие кинооператорского искусства невозможно без укрепления фундаментальной художественной подготовки, возрождения культуры световой работы, формирования профессионального вкуса и поддержания индивидуального авторского стиля. Только сочетание технической грамотности и художественного мышления способно обеспечить дальнейшее развитие национальной кинооператорской школы и повысить эстетический уровень современного казахстанского кинематографа.

Список литературы

1. Базен А. Что такое кино? – Москва: Искусство, 1972. – 28 с.
2. Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства. – Москва: Прогресс, 1968. – 143
3. Brown B. Motion Picture and Video Lighting For Cinematographers, Gaffers, and Lighting Technicians. – New York: Routledge, 2024. – 356 p.
4. Голдовская М. Десять операторских биографий. – Москва: Искусство, 1978. – 207 с.
5. Головня А. Свет в искусстве оператора. – Москва: Госкиноиздат, 1945. – 136 с.
6. Делез Ж. «Кино». – Москва: ООО Ад Маргинем Пресс, 2012. – 560 с.
7. Железняков В. Анатомия зрительного образа. – Москва: ВГИК, 2012. – 114 с.
8. Кандинский В. О духовном в искусстве. – МЛС, 1967. – 159с.
9. Лотман, Юрий. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. –Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 135 с.
10. Меркель М. Включить полный свет. – Москва: Искусство, 1962. – 77 с.
11. Cubitt S., Palmer D. and Tkacz N. Digital Light. London: OPEN HUMANITIES PRESS, 2015. – 224 p.
12. Молочник Б. Профессия – кинематографист. – Санкт-Петербург: Борей Арт, 2011. – 244 с.

13. Чахирьян Г. Изобразительный мир экрана. – Москва: Искусство, 1977.
– 254 с.

Төлжанова Ақбөбек Нұрбаулықызы
*«Режиссура продюсерлік кино және теледидар»
мамандығы бойынша I курс магистранты
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Қазақстан, Астана
qazaqteleandvideo@mail.ru*

Қабиева Тұрсынғұл Қойшыбайқызы
*PhD, «Режиссура продюсерлік кино және теледидар»
кафедрасының аға оқытушысы
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Қазақстан, Астана
2025@libertyedu.kz*

Қазақ киносындағы төл мәдениетінің шынайылық мәселесі

Аннотация: Бұл жұмыста қазіргі қазақ киносында ұлттық мәдениеттің бұрмалануы, салт-дәстүрдің үстірт берілуі және аутентика мәселелері талданады.

Ключевые слова: Ұлттық болмыс, мақал-мәтел, салт-дәстүр, кино, аутентика, тарих, репрезентация, ырым-тыйым, мәдениет.

Қазақ халқының ғасырлар бойы қалыптасқан мәдениеті – ұлттың рухани болмысының, тарихи жадын сақтаудың, мәдени жалғастықтың негізгі тіректерінің бірі. Қазіргі жаһандану дәуірінде кино өндірісінің аудиториялық сұранысқа тәуелділігі басым болып, ұлттық мәдениетіміз көбіне формализмге ұшырап жатады. Бірақ дәстүрді заманауи көркем құралдар арқылы бейнелеп қана қоймай, оның ішкі мазмұнын, дүниетанымдық негізін дұрыс жеткізу – бүгінгі кино өнерінің алдында тұрған маңызды мәселелердің бірі. Экрандық туындыларда ұлттық болмыстың түпқазығын көркемдік интерпретацияда дұрыс түсіндіру – тарихи жадты сақтаудың және мәдени сабақтастықты қамтамасыз етудің негізгі механизмі. Осыған орай ұлттық мәдениетті сақтау мен дамыту мәселесі, соның ішінде кино өнерінде ұлттық болмыстың, салт-дәстүрдің, төл мәдениетіміздің дұрыс әрі шынайы бейнеленуі – бүгінгі кинематография үшін стратегиялық маңызы бар өзекті мәселе.

«Шәкен аға «Кино – елдің төлқұжаты» – деп түсінгенін кинотанушы Бауыржан Нөгербекұлы өзінің «Аңыз адам» (2011.) сұхбатында айтқан. Демек, қазақ киносы – ұлттық мәдениеттің көркемдік және рухани айнасы, халықтың дүниетанымдық болмысын, салт-дәстүрін, тарихи жадын бейнелейтін өнер түрі.

Дегенмен, соңғы жылдары қазақ киносында шынайылық мәселесі өзекті тақырыптардың бірі ретінде қарастырылып келеді. Бұл мәселе экрандық

бейненің өмірлік ақиқатқа қаншалықты жақындығы мен көркемдік интерпретация деңгейін анықтайды. Кинодағы шынайылық ұғымы және оның мәдени мәнін, Кинотанушы Бауыржан Нөгербекұлы, «Абай» біз күткен фильм бе?» атты мақаласында қарастырады. Құнанбайдай текті де айбарлы, бірнеше әйелі бар адамның қарапайым өзбек диқаны сияқты өзіне-өзі шай құйып отырғаны мен романда айналасындағы қаптаған қызметшілері атқаратын жұмысты фильмде Құнанбайдың өзі атқарары төл мәдениетіміздің реперзентациясы тұрғысынан көріністің негіздемесі әлсіз екенін байқатады. [1, 11 б.] Фильмде тарихи тұлғаның бейнесі тек сұсы мен кейіпкердің бейнесінде емес, оның қазақы болмысын сақтаған қимыл қозғалысымен әрекетінде болу керек. Осыған орай тарихи дәлдіктің фильмнің ұлттық мәртебесін көтеретіні сөзсіз. Ал кинотанушы, профессор Назира Рахманқызының «Абай фильмінің Абайға қаншалықты қатысы бар?» Атты мақаласында «Романдағы биязы, нәзік, жұмбақ Тоғжан экранда батыл, ашық кейіпке енеді. Еш қымсынбай-ақ туысы Ерболға денесін жалаңаштандырып, көргенін Абайға жеткізуді өтінеді.» «Егер романға назар аударсаңыз, жазушының осы тұсты сипаттауының өзі экрандағы атмосферасының қандай болуы керек екенін анық көрсетіп тұрғанын байқаймыз. Ал бұл кездесу фильмде қалай көрініс табады? Көз алдымызда бір-біріне қарама-қарсы отырған тәнін жалаңаштаған Абай мен Тоғжан. Үйдің екінші жартысында қалың тұскиіз жамылған қыз жеңгесі жатыр.» [12, 153 б.] Шетелдік киноматографияда романдарды экранға бейімдеу үдерісінде қылыштың орнына тапанша қолдану, киім үлгілерін заманауи стильге сәйкестендіру сияқты көркемдік трансформациялар жиі кездеседі. Мұндай өзгерістер авторлық туындыны жаңа интерпретациялық қырынан тануға мүмкіндік беретін тәсіл ретінде қабылданады. Бірақ режиссерлар көбіне кейіпкерлердің болмысын, мінездік ерекшеліктерін бастапқы қалпында сақтауды басты қағида ретінде ұстанады. Ал «Абай» туындысында кейіпкерлердің табиғи болмысының елеулі түрде өзгеріске ұшырауы фильмді тарихи тұлғалардың шынайы келбетінен алыстатып, көркемдік-құндылықтық тұтастығына әсер етеді. «Фильмдегі қаралы көшке жасалған шабуылды романда суреттелген оқиғаны ғана емес, ұлттың болмысын, рухани әлемінің дінгегін бұрмалау деп түсіну керек». [12, 153 б.] – деп Назира Рахманқызы бұл ойымен қазақ халқы соғыс жағдайында қаншалықты қаталдық танытса да, қаралы көшке және марқұмның аруағына құрметпен қарағанын атап көрсетеді. Жапон, Араб тәрізді елдердің фильмдерінде қаралы күндерде тіпті қарсы тараптың өзі жерлеу рәсімі аяқталғанға дейін күтетіні көрсетіледі. Мұндай көріністер арқылы халық өз мәдениетін жоғары бағалап, оны кино тілі арқылы әлемге дәл әрі дұрыс танытуға айрықша мән беретінін айқындайды. Сондықтан режиссер міндеті – деректілік пен төл мәдениетімізді жоғалтпай, оны көркемдік шешіммен үйлестіру.

Кино өнерінде шынайылық пен көркемдік арасында шекара бар. Қазақ кино мәдениетінде шынайылық ұғымы ұлттық дүниетаныммен тығыз байланысты. Қазақтың ауыз әдебиеті мен фольклорының, батырлық жырлары мен тарихи эпостарының әсері кино тіліне де еніп, көркем бейнелер мен оқиғалардың астарында ұлттық сана мен рухтың шындығы бейнеленеді. Егер Кеңестік кезеңдегі қазақ киносының шынайылық бағытынан бастайтын болсақ,

ол дәуірде қазақ киносында социалистік реализм әдісі үстемдік етті. Ол қоғамды идеологиялық тұрғыдан көрсетуге бағытталып, кейде өмірлік шындық бұрмаланып бейнеленді. Сонымен қатар, бұл кезеңде шынайылықтың басқа қыры – адам тағдыры мен ұлттық мінездің көркем бейнеленуі арқылы көрінді. Мысалы, Шәкен Аймановтың «Тақиялы періште», «Атамекен» фильмдері мен Мәжит Бегалиннің «Мәншүк туралы дастан», «Шоқан Уәлиханов», «Тұлпардың ізі», Александр Карповтың «Ана туралы аңыз», Сұлтан-Ахмед Қожықовтың Қыз Жібек фильмінде адам болмысының ішкі иірімдерін шынайы түрде жеткізді.

Бұл туындылардың бірінде қазақ қоғамының моральдық құндылықтары үйлесім тапса, бірінде тұрмыс-салт шынайы өмірмен үйлесімін тапты. «Ана туралы аңыз» фильміндегі майданда қаза тапқан ұлының қазасына қайғырып, шешесінің жеті шелпек пісіріп отырған көрінісі сол сәтте болған оқиғаны айқын жеткізетін символикалық эпизод болып табылады. Қуанған қызға тіл қата алмай, қаралы хабарды жеткізуге дәті бармай, бірақ ананың жеті шелпегі сөйлеп тұрғанын, жауһардай қыз аңғармайды. Оны тек көрермен ғана ұғынады. Профессор Сания Еділбайдың Traditional Kazakh Culture and Islam, ағылшын тіліндегі ғылыми деректерінде «Бұл рәсімнің тағы бір атауы – иіс шығару. Ежелгі түркі сенімдерінде, аруақтар майдың иісімен азықтанады.» делінген. [9, 126 б.]

«Қыз Жібек» фильмінде Жібек пен Төлегеннің жаңа өмірге аяқ басқандай, мәз мейрам, табалдырықтан бірге аттайын деп жатырған сәтінде, жау шапқаны жайлы хабарды жеткізгенін естіп, Жібектің киіз үйден шықпай артқа шегініп қалғаны, екеуінің түбінде қосылмауын меңзеп тұрғандай. Қазақтың салт-дәстүрлері мен әдет ғұрыптары кітабында «Табалдырық аттады, келін болып түсті.» [4, 191 б.] «Алтында менің босағам, аттап та шығам деп пе едім» [4, 192 б.] – деп табалдырықтың, босағаның мағынасының тереңдігін айқындап тұр.

Тәуелсіздік кезеңіндегі қазақ киносы идеологиялық шектеулерден босап, ұлттық болмысты еркін көрсету мүмкіндігіне ие болды. Осы кезеңде режиссерлар өмірлік шындықты батыл қозғап, қоғамның әлеуметтік және рухани проблемаларын экранда көрсетуге ұмтылды. Серік Апрымовтың «Бауыр» авторлық киносы, Ақан Сатаевтың «Анаға апарар жол» көркем фильмі және коммерциялық бағытта түсірілген Нұртас Адамбайдың «Келинка Сабинка» фильмдері шынайылықты әртүрлі қырынан бейнелейді. Бірі реалистік-психологиялық тәсілге сүйенсе, енді бірі ирония мен әлеуметтік сын арқылы қазіргі қоғамның бейнесін көрсетеді. «Бауыр» фильмінде жойылуға жақын қалған қазақтың төл мәдениеті кішкентай бала арқылы символдық деңгейде ұсынылады. Бұл көркемдік шешім ұлттық рухани мұраның осал тұстарын терең сезіндіре отырып, көрерменге айрықша ой салатын авторлық интерпретация ретінде ерекшеленеді. Ал «Анаға апарар жол» туындысында қазақ халқының туған жерге және анаға деген ерекше құрметі рухымен, ерлік пен отансүйгіштікті бойына сіңірген, қайсар мінезді кейіпкердің бейнесі арқылы ашылады. Бірақ бірі төл мәдениетті көтергенімен, екіншісі төмен сатыдағы дамымаған ел ретінде танытады.

«Келинка Сабинка» фильміндегі қария мен кемпір бейнелері ұлттық болмыстағы дәстүрлі дана ақсақал мен абыз ана ұғымдарының көрінісін бұрмалап, олардың әрекеттері мен мінез-құлықтары мәдени деңгейі төмен, кей

тұстарда надандық сипатына ие үстірт ойлайтын кейіпкерлер ретінде беріледі. Салт-дәстүрді сөйлетсек «Үлгі тағылымды ақсақалдар мен ұлағатты кісілерді үйлеріне шақырып, дәм татқызып, олардың ақ баталарын алып отыруды өздерінің адамдық және азаматтық міндеті санаған.» [3, 480 б.] «Ел-жұрт ақсақал деп құрмет тұтатын қадірлі ел тұтқасы. Мұндай кісілер төрден орын алады, әрқашан құрмет көрсетіледі.» [4, 313 б.] делінген. Комедия жанры – киноматографиядағы көркемдік тұрғыдан ең күрделі бағыттардың бірі. Бұл жанрдың сценарийін әзірлеу жоғары деңгейдегі ой ұшқырлығын, тілдік тапқырлықты және драматургиялық құрылымы дәл сезінуді талап етеді. Сонымен қатар комедиялық фильм жасау тек көңіл көтеруге емес, адам мінезінің терең заңдылықтарын, қоғамдағы қайшылықтарды әзіл арқылы жеткізуді қажет ететін күрделі шығармашылық процесс. Ал «Келинка Сабинка» фильміндегі бұндай көрініс қазақ мәдениетіндегі үлкенге құрмет, даналық пен рухани тереңдік қағидаларын елемей, негізінен көрерменді күлдіру арқылы коммерциалық табысқа жетуді мақсат еткен режиссерлік ұстанымды аңғартады. Егер «Тақиялы періште» фильмінде анасының күлкілі кейіпі жанталасып ұлын үйлендіргісі келгендегі мақсатындағы шынайы болмысы болса, ал «Келинка Сабинка» фильміндегі кемпір бейнесінің шамадан тыс гротеск сипатта сомдалуы оның драматургиялық мағынасы мен көркемдік мақсатын айқындамайды. Осыдан кейін қазіргі заманауи қазақ фильмдеріне қарап, «Киноның көсегесі көгере ме?» – деп Бауыржан Нөгербектей сұрақ қойғымыз келеді. Бірақ енді енді аяққа тік тұрған ұлттық киноның аяғынан шалмай, белін буып, бағыт бағдар беру, әр ғылыми еңбек жазушының ұлттық киноға қосатын үлкен үлесі. Бұл кезеңдегі шынайылық көрінісі тек оқиға мазмұнында ғана емес, сонымен қатар кейіпкер мінезінде, диалог стилінде, тұрмыстық детальдар мен көріністердің табиғилығында айқындалады.

Шетел филімдерінің ішінде осы тұрғыдан алғанда қырғыз режиссері Садық Шер-Нияздың 2014 жылы түсірілген «Құрманжан Датқа» атты тарихи-драмалық фильмі ерекше назар аударарлық туынды болып табылады. Фильм қасиеті бар қарияның жоқтау айтуынан басталады. Сол сәттен бастап біздер қырғыз ұлтының мәдениетіне үңіле бастаймыз. Қырғыз деректерінде «Жақын туыстары марқұмның еркектері мен балалары бет-әлпетін жерге қаратып жоқтайды.» [6, 149 б.] Ал қазақтарда «Әдетте, қайтыс болған кісінің қаралы жесірі немесе қыздары мен келіндері адамның сай сүйегін сырқыратар аса зарлы-мұңлы дауыспен жоқтау әнін үдете түседі.» [3, 540 б.] «Сен жоқтау айтқалы отырсың, мен тоқтау айтқалы отырмын. (Байдалы Би)» [4, 154 б.] Қазақтың салтында сыңсу әнін ұзатылатын қыздың өзі айтса, ал қырғыз халқында шешесі ұзатылатын қызын киіндірген сәтінде орындайды екен. ««Сыңсыма» – қазақ қыздарының зары емес, назы. Онда ұзатылатын қыз назды, сазды жырын, ең алдымен, ата-ана, аға-іні, әпке-сіңлілерінің көңілін аулаудан бастайды.» [3, 493 б.] Біздің мәдениетіміз салтымыз бір жерде ұштасқанымен, екінші жерінен айырмашылық байқалады. Ұзатылған сәтте қыздың артына қарайлағаны, жаман ырым саналғанын біле тұра, бірақ теңіне бара жатпаған Құрманжанның артындағы інісіне қарайлағаны көрерменге символдық мағына береді. Авторлық шешім тұрғысынан алғанда, бұл көрініс Құрманжанның өз теңіне қосылу

жолындағы рухани дайындықтың көрінісі ретінде ұғынамыз. Фильмде Құрманжанның «Ер азаматтар соғысса, қасында отырып, жебе беріп тұрамыз.» – деген сөздері, Саяхатшы Плато Карпинидің «История Монгалов» атты кітабында «Қыздар мен әйелдер атқа мініп, ерлер сияқты ептілікпен жылқыда шабады. Біз олардың қылшан мен садақ кигенін көрдік.» [2, 15 б.] – деп көшпенді халқының әйел затының ер жүректілігі ер азаматтардан да кем түспейтінін атап көрсеткен.

Режиссер Ақан Сатаевтың «Томирис» көркем фильмі қазақ киносындағы тарихи тұлғаны экрандық репрезентациялау мәселесін жаңа деңгейде қарастырған туынды ретінде бағаланады. Фильм әйел тұлғасының көшпелі қоғамдағы орнына қатысты ғылыми дискурста маңызды рөл атқарады. Парсылармен қақтығысы халықтық еркіндік, жер мен елді қорғау, рухани тұтастық секілді ұжымдық идентификация элементтері арқылы интерпретацияланады. Бірақ фильмде соғыс көріністерінің стратегиясы анық әрі кәсіби деңгейде көрсетіліп, каскадерлік еңбектің жоғары шеберлікпен орындалғаны байқалғанымен, аз күштің қалың қолды қалай жеңгенін дәл айқындайтын түпкі себептер рухани-тылсым күш арқылы жеңгені толық ашылып берілмеген. Мұхтар Мағауин өз сұхбатында, сақтардың парсылармен соғысы кезінде, сақтардың далаға қарай шегіне бергенін байқап, парсылықтар неге қашатындарын, неге соғыспайтындарын сұрағанда, біз ата-бабаларымыздың зиратына жетейік, сол кезде нағыз соғысты көретіндерін айтқан деседі. Содан соң расыменде зираттың басына жеткен сәтте, сақтар парсыларды қиратып тастаған екен. Мұхтар Мағауин бұл сақтар жөніндегі мәліметтердің ескі деректерде бар екенін атап өтеді.

Одан бөлек Томирис фильміндегі хан тағына шығу алдында, балалық шағы мен әкесін еске алуымен ғана шектеліп, таққа отырғаны тарихи, салт-дәстүр шынайы өмірмен үйлесім тапқан әсерлі сахна болмады. Тек отырар алдында ғана бақсының аластау рәсімін жасағаны, патшайымның билік етер ғұмыры жамандықтан алас болсын дегенін меңзейді. Қазақтың салт-дәстүрлері мен әдет-ғұрыптары кітабында «Жаңадан қолданылатын дүние, бұйымдарды отпен аластайтын ғұрып бар. Бұл пәле-жала, ауру-сырқау, жын-шайтан, тіл-көз болса, кетсін деген наным-сеніммен жасалады.» [4, 15 б.] Ал «Құрманжан Датқа» фильмінде Патшайымның топырақ бұрқырап, айналаны дүр сілкіндірген жылқылар тобының арасынан шыққаны, патшайымның болмысын дәрежесін айқындай түседі. Сонымен қатар мазмұндық құрылымы ұқсас «Алмас қылыш» фильмінде Керей ханды Жәнібек ханның өзі ақ киізге көтеріп, таққа отырғызу рәсімін жасағаны тарих пен салт-дәстүрдің аутентикасының жақсы шешімі болып табылған репрезентациясы. Тарихшы Ануар Галиевтің еңбегінде «Барлық рудың өкілдері ақ киізде отырған Керейді бір ауыздан төбелеріне көтеріп, үш рет: Хан! Хан! Хан! – деп ұрандатты.» [7, 68 б.] Мұхтар Мағауиннің Қазақ тарихының әліппесінде «Хан көтеру рәсімі жұма күні, ашық аспан астында өткізіледі.» [8, 231 б.] «Әуелгі төрт адам ақ киізге көтерген сәттен бастап хан болып есептелінетін әміршіні жаппай құттықтау басталады.» [8, 233 б.] Томирис фильмінде, салтанатты түрде таққа отыру рәсімін елге қауіп төніп тұрғанын себеп қылғаны болса, оның алдыңғы сахнаға ең алдымен әкесінің жатқан жеріне

барып, рұқсаты мен батасын алғандай болып, содан соң ғана таққа отырса, қилы заманда билікті қолына алған патшайым болары сөзсіз әсер етері анық. Одан бөлек ашу мен ызаға берілген Томиристің елшілерді өлтіргені де, сценарист пен режиссердің тарих пен ата заң, дәстүр жағынан да дұрыс шешім болмады. Жеті жарғы кітабында «Тәуке хан: Елдестіркем елшіден, жауластырмақ жаушыдан» [5, 141 б.] – демекші ықылым заманнан бері қайсыбір елде елшілерді өлтіруге заңмен тыйым салынған. «Қарабас: Елшіге өлім жоқ деген. Жат елдің елшісі келгенде, хандық қасиетінді сақтап, сөзін тыңдау керек» [5, 142 б.] Осыған Қаздауысты Қазыбек би оқиғасының жеті жарғы кітабында сақталғаны дәлел бола алады. Егер режиссер патшайымның ашу ызасын көрсетуді мақсат етсе, ол бұл эмоцияны қазақтың жеті жарғысында айтылғандай елшілерді қара есекке теріс байлап мінгізіп және патшаға қосымша ескерту хабарын жібергені драматургиялық жағынан табылған шешім болары сөзсіз. Ал аты әлемді дүрсілкіндірген Томирисей патшайымның, ата заңнан аттап, елшілерді ызамен өлтіріп, бірақ Кир патшаның басын өзі қылышымен шауып алмағаны тарихи тұлғаның төл болмысын ашпады. Себебі халық даналығында айтылатын «Ханның басын хан алар шауып тұрып, Қардың басын қар алар жауып тұрып.» – деген ұстанымға сәйкес, Томирис патшайым, Кирдің басын өзі шауып, өз қолымен жүзеге асырғанда драматургиялық және мәдени-символдық тұрғыдан неғұрлым негізді болары сөзсіз. Мақал мәтелдерді зерттейтін ғылым паремиологияға сүйенетін болсақ, тарихшы Ақселеу Сейдімбектің «Мақал-мәтелдерді ең бір ақпараты мол шежірелік деректер санатына жатқызуға болады.» [10, 211 б.] мәліметтерін алға тартамыз. Сонымен қатар Шоқан Уәлихановтың «Қазақ өздерінің көне аңыздары мен наным-сенімдерін қайран қаларлық тазалықта сақтай білген.» [11, 391 б.] «Қазақтың әрбір ру басылары... көптеген аңыз-әңгімелерді, мақал-мәтелдерді, маңызды оқиғаларға қатысты ұлағатты, асыл сөздерді ұзақ уақыт жаттайды.» [11, 115-116 б.] деректеріне сүйенеміз.

Қазіргі қазақ киносындағы шынайылық мәселесі бірнеше қырдан көрініс табады:

1. Коммерциялық бағыттағы фильмдердің көбеюі – өмір шындығынан гөрі, көрерменнің көңіл көтеру талабын өтеуге бағытталған туындылар көбейді.

2. Салт-дәстүр мен ұлттық болмыстың экранда бұрмаланып немесе үстірт көрсетілуі.

3. Кейіпкерлердің мінезі мен психологиясының тарихи және мәдени контекстке сәйкес келмеуі.

4. Тарихи шынайылықтың бұрмалануы – тарихи фильмдерде көркемдік мақсатта шындыққа сай келмейтін көріністер жиі кездеседі.

Дегенмен, жас режиссерлардың шығармашылығында деректі стиль мен өмірлік нақтылыққа үмтылыс байқалады. Тарихи киноны жоғары деңгейде орындау үшін режиссер қазақтың төл мәдениетін жан-жақты зерттеп қана қоймай, оның рухани-тәжірибелік мәнін өз болмысымен игеру қажет. Тек осындай кешенді мәдени күзірет қалыптасқанда ғана тарихи шынайылығы жоғары, ұлттық сипаты анық көрініс тапқан көркем туынды дүниеге келеді.

Қазақ киносының төл мәдениетіндегі шынайылық мәселесі – ұлттық өнердің даму деңгейін, рухани бағытын және қоғаммен байланысын айқындайтын маңызды категория. Шынайылық – киноның эстетикалық қуатын арттырып, көрерменмен рухани байланыс орнатуға мүмкіндік береді. Қазіргі қазақ кинематографиясы өмір шындығын көрсету жолында жаңа бағыттар іздеп, ұлттық болмыс пен заманауи тақырыптарды ұштастыруға ұмтылуда. Күләш Бәйсейітова атындағы Қазақ Ұлттық өнер университетінің режиссура, арт-менеджмент факультетінің 15 жылдық шығармашылық және ғылыми жолы – осы бағыттағы ізденістер мен жетістіктердің нақты айғағы. Факультет ұжымы отандық кино өнерін дамытумен қатар, жас мамандарға ұлттық рух пен көркемдік шынайылықтың мәнін түсіндіруде үлкен үлес қосып келеді. Сондықтан болашақта кино саласындағы шынайылық мәселесін терең зерттеу, сценарий және режиссура деңгейінде өмірлік нақтылықты сақтау – ұлттық кинематографияның сапалық дамуының кепілі болмақ.

Әдебиеттер тізімі

1. Айдарбек Кочкунов. Этнические традиции кыргызского народа. – 2013.
2. Галиев А. А. Керей и Жанибек. – 2004. – 68 б.
3. Жамбыл Омари. Қаз дауысты Қазыбек би. Жеті жарғы. – 2000. – 141–142 б.
4. Жанар Байсеміздің Мұхтар Мағауиннен алған сұхбатынан. – 2015. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=DF2wRecVKc8>
5. Қазақ әдебиеті. – 1995. – 12 желтоқсан. – № 33. – 11 б.
6. Қазақ киносы кеше және бүгін. – 2017. – Нәзира Рахманқызы. – 153 б.
7. Қазақ тарихының әліппесі. – 1994. – Мұхтар Мағауин. – 231–233 б.
8. Қазақтың ауызша тарихы. – 2008. – Ақселеу Сейдімбек. – 211 б.
9. Қазақтың салт-дәстүрлері мен әдет-ғұрыптары. – 2013. – Сейіт Кенжеахметұлы. – 15, 154, 191–192, 310, 313 б.
10. Құран кәрім. Қазақша мағына және түсінігі. – 1991. – 234 б.
11. Мағауин М. Тал бесіктен, жер бесікке дейін. – 2014. – Айып Нүсіпоқасұлы. – 480, 493, 540 б.
12. Плано Карпини. История монголов / пер. А. И. Малеина. – 1957. – 15 б.
13. Сейітмбек А. Таңдамалы. – 1985. – Шоқан Уәлиханов. – 115–116 б.
14. Уәлиханов Ч. Ч. Собрание сочинений : в 5 т. – 1961–1972. – 391 б.
15. Edelbay S. Traditional Kazakh Culture and Islam. – 2012. – 126 б.

Айткенова Рабига Ренатовна
Магистрант 1 курса «Киноведение»
Казахский национальный университет искусств имени Куляш Байсеитовой
Казахстан, Астана
aitkenova.rabiga@mail.ru

Женские образы в популярных казахстанских коммерческих фильмах 2010-2025 годах: между стереотипами и запросами

Аннотация: Работа посвящена анализу женских образов в казахстанском коммерческом кинематографе 2010–2025 годов. В фокусе исследования находятся стереотипные модели поведения, визуальные и драматургические шаблоны, а также запросы времени, которые формируют восприятие женственности в массовом кино. На материале наиболее популярных фильмов рассматривается, каким образом героини оказываются разделёнными между навязанной перформативностью и стремлением к самостоятельности, как сюжетные механизмы поддерживают или подрывают традиционные роли, и почему даже при количественном росте женских персонажей глубина их внутреннего мира нередко остаётся ограниченной.

Ключевые слова: женские образы, коммерческое кино, перформативность, мужской взгляд, шаблоны, стереотип.

С 2010 года в Казахстане начинается активное развитие коммерческого кинематографа, ориентированного на массовую аудиторию. Как отмечает киновед Г. О. Абикеева в работе «Кино как ведущая креативная индустрия Казахстана»: «С 2010 года можно сказать, началась история казахстанского кино как креативной индустрии, то есть кино стало существовать как бизнес» [1, с. 57]. Этот переход обозначил важный культурный и экономический сдвиг: кино перестаёт функционировать только как форма художественного или идеологического высказывания и всё сильнее превращается в индустрию развлечений, где ключевую роль играют кассовые показатели и запросы аудитории.

Так за основу данного исследования возьмем понятие перформативности гендера, предложенную американским философом Джудит Батлер. Автор говорит, что «перформативность – это акт повторение и ритуал» [3, с. XV] Под этим термином она понимает не врождённую, а производимую и повторяемую форму, возникающую через социальные нормы, ритуалы и ожидания. Батлер указывала, что гендер держится не на природе, а на бесконечной цепочке повторений: «правильных» жестов, поз, манер, ролей. И любая трещина в этом повторении обнажает искусственность конструкции.

Однако именно в коммерческом сегменте и женские персонажи нередко продолжают строиться на шаблонных моделях, образах «крутых» девушек, стремящихся к выгодной жизни, современных золушек, героинь, чьи мотивации сводятся к получению материальных благ, дорогих подарков или стремлению к быстрой популярности.

В данной статье мы сосредоточимся на исследовании женских образов в отечественном коммерческом кинематографе и проследим, как эти образы формируются, какие стереотипы они воспроизводят или преодолевают. Также отражают ли они новые тенденции в восприятии женственности в отечественном массовом кинематографе.

Этот теоретический ключ становится отправной точкой для анализа массового кино, где гендер как раз и живёт в форме конструирования женских образов на экране.

На примере известной мировой картины «Субстанция» (2024) режиссера Корали Фаржа показана история зрелой женщины, вынужденной буквально раздваиваться ради соответствия молодёжным и мужским ожиданиям, показывает, насколько разрушительной может быть навязанная конструкция женственности. Тело героини становится ареной насилия норм молодости, сексуальности, привлекательности. Мужские взгляды, индустрия и общество требуют от неё «правильной» версии самой себя. Гладкой, сияющей, без возраста, без следов жизни. «Субстанция» обнажает этот механизм предельно жёстко, превращая невидимую социальную норму и стереотипа вечной молодости в телесный хоррор.

Нельзя обходить стороной и молодежную драму, сериал «Эйфория» (2019) Сэма Левинсона, представляющей собой драму пересекающихся жизней группы американских старшеклассников, каждый из которых сталкивается с собственной внутренней борьбой. На примере Мэдди (Алекса Деми) мы видим устойчивую модель, которую героиня воплощает почти без трещин: тщательно депилированное тело, подчёркнутая сексуальность, яркий макияж, демонстративная мягкость и «сладкая» манерность. Образ, словно приросший к героине, ставший частью её идентичности и способом существования в кадре. А для Кэсси (Сидни Суини), напротив, пребывает в состоянии бесконечной улучшения себя. Наблюдая за Мэдди как за эталоном желаемой женственности, она пытается превзойти эту модель, доводя перформативность до болезненной гипертрофии. «Эйфория» наглядно демонстрирует границы женской объектности и наблюдения через мужской взгляд. Здесь уместно обратиться к теории Лаура Малви, которая в статье «Визуальное удовольствие и нарративное кинематограф» объясняет, что в классическом кинематографе «женщина существует как объект визуального удовольствия, как пассивное звено, оформленное мужским взглядом» [5].

Если в американском кино эта тема звучит как болезненный крик, прямой призыв к переменам, то в казахском коммерческом поле ситуация иная, более приглушённая. Как отмечает кинокритик Галия Байжанова, описывая эволюцию отечественных комедий: «Казахстанские комедии – феномен поистине удивительный. Возникнув из нехитрых гэгов и скетчей от звёзд КВН, собранных в одну историю, сегодня они превратились в главную статью казахстанского кинопроката. В ту силу, которая способна завлечь местных зрителей» [2, с. 80].

Именно этот путь – путь мужских творческих команд, стоявших у истоков комедийного жанра, оставил заметный след мужского взгляда. Женские истории, попадая в подобную систему, проявляются гораздо тише, через мягкую

гротескность и узнаваемые клише, которые вновь запускают механизмы перформативной женственности, удерживая героиню в рамках архаичного взгляда на женщину.

В этом плане выделяются картины «Я пышка» (2019) Дамира Тастамбекова и «Гламур для дур» (2016), «Коктель для звезды» (2010), «Осторожно, корова!» (2014) Аскара Узабаева, «Сиситай» (2018) Ернара Нургалиева и т.д.

Картина «Я пышка», как и «Субстанция», показывает, насколько болезненным может быть стремление к телесному идеалу. Фильм выстраивает знакомую, почти клишированную по западным лекалам историю: молодая дизайнер, работающей в модном доме. Она обаятельна, талантлива, но живёт внутри непрерывного комплекса собственной «неправильности» полнота становится для неё источником глубоко скрытой травмы, которая лишает её голоса, уверенности и способности отстаивать себя. Мир вокруг постоянно напоминает ей, что «полных не любят», и именно это давление формирует жестокую рамку быть стройной, гладкой, сексуальной, иначе ты невидима.

Камера намеренно фиксирует моменты, в которых окружающие относятся к героине с едва скрытой неприязнью. При этом назвать её действительно «полной» сложно. Регулярно вставляются эпизоды, где телесность героини становится объектом грубого обращения: в сцене со спа-процедурой её буквально мнут, сжимают, обслуживают небрежно, тогда как ухоженному другу-стилисту уделяют деликатное внимание. Даже её сны превращаются в поле унижения. Например, эпизод, где она жадно поедает курицу, снят нарочито неприятно, с подчёркнутыми звуками и неуклюжими движениями. Эти визуальные приёмы режиссёр использует сознательно, эксплуатируя привычные шаблоны «неидеального тела»

То же самое фильме «Осторожно, корова» (2014) Аскара Узабаева. Показ женственности также строится вокруг тела героини и невосприятия ее обществом. Главная героиня страдает из-за лишнего веса, испытывает внутренние комплексы из-за негативного отношения со стороны окружающих. И даже если сюжет предлагает ей типичную физическую трансформацию: спустя время она худеет, становится «стройной, успешной и крутой», но для застывшего в своих представлениях окружения ничего не меняется. Взгляд на неё остаётся прежним. Эта фиксация общества на старом образе демонстрирует, что проблема была не в теле героини, а в жёсткой системе ожиданий, которая продолжает диктовать, какой должна быть женщина.

В фильме «Гламур для дур» Аскар Узабаев вновь обращается к западному шаблону истории о юных девушках, мечтающих о славе, тому самому, который он уже использовал в «Коктейле для звезды» (2010). Здесь также работает образ золушки, но в этот раз «злой мачехой» за кадром становится сам режиссёр. Узабаев показывает героиню Улжан не как девушку, ищущую путь, а как удобный объект для публичного осмеяния. Видео, которое героиня выкладывает в соцсети, делает её «звездой» на один день, после чего её вызывают на ток-шоу, где взрослые люди без стеснения издеваются над девушкой, спрашивая, почему она вообще «лезет в модели». Вместо поддержки или понимания общество

выступает в роли судей, а мечта девочки превращается в мишень для коллективной насмешки.

Для казахского коммерческого кинематографа третьего десятилетия независимости такая репрезентация женственности стала нормой: она не осуждается, а подаётся почти как безобидная шутка, часть привычной системы. Фильмы продолжают воспроизводить старые взгляды, и потому героини снова что-то доказывают своему окружению. Здесь мы видим весьма понятный для нас образ золушки на экране. Героини часто превращаются в карикатуры, где внешность, социальный статус и правильное поведение диктуются как индустрией, так и общественными ожиданиями. Женщина на экране вынуждена соответствовать нормам красоты, проявлять активность, достигать успеха.

В коммерческие картины на ранних этапах формирования индустрии, женские персонажи строились по единообразному шаблону «молодая, красивая» и почти не выходили за пределы этого образа. И лишь в последующие годы режиссёры начали постепенно вводить новые черты. Так в четвертом десятилетии независимости Казахстана, женская тема в коммерческих фильмах постепенно выходит на передний план: героини становятся центральными фигурами, их повседневные трудности, личные выборы и социальные обстоятельства получают видимость драматургической значимости.

Особо на этом фоне выделяются такие картины, как «Маған назар аудар» (2022) Акболата Утебаева и «Таптым ау сені» (2023) Дариғи Бадыковой.

Фильм «Маған назар аудар» (2022) главный герой мужчина, который, устав от повседневных обязанностей и бытовых конфликтов, всё чаще уходит в сны, где встречается с вымышленной возлюбленной. В реальности его ждёт жена и дети, но он не способен проявить к ним внимания: раздражается и игнорирует. Картина строится на контрасте между иллюзорной женщиной из сна мужа, более женственную, ухоженную, лёгкую, как сказка, которую герой называет своим вдохновением и «витамином», и реальной женой, от которой он эмоционально дистанцируется.

В фильме «Маған назар аудар» камера скользит от одного действия к другому показывая повседневность женщины. Она жена, уставшая от забот, детского плача и утреннего хаоса, постоянно в движении, пытается одновременно кормить детей, убирать и не разбудить мужа. Если в третьем десятилетии независимости «образ золушки» на экране был символом юной девушки, стремящейся к мечте, то теперь мы видим взрослую женщину, которая оказалась в подобных условиях и ей нужно выгребать семейные проблемы. Её цель выстроить нормальные отношения с мужем - прекрасным принцем, но именно этот «принц» загнал её в рамки повседневного перформативности, оставляя женщину подчинённой и измотанной, а её желания и потребности остаются вторичными.

В финале картины герой, заблудившись в своих фантазиях об «идеальной женщине», внезапно осознаёт, что абстрактный образ феминности не приносит ему счастья. При этом его поведение меняется лишь частично: проснувшись он проявляет внимание и предлагает свидание, но ситуация в целом возвращается к

исходной точке, а социальные ожидания о женской роли быть красивой, заботливой, матерью и женой остаются непреложными.

Гораздо более объёмный и самостоятельный женский образ предлагает фильм «Таптым ау сені» (2023) Дариги Бадыковой. Он демонстрирует новый типаж женственности в казахстанском кино, меняющий привычные каноны мужского взгляда. Сауле, более мускулидная, суровая, независимая героиня, которая не вписывается в традиционную модель романтической женщины. «Её героиню сложно представить в качестве послушных жён или невесток» [4] писали авторы Рамазан-Малик Елеусиз; Oraz Kereibayev в статье «Женский образ в казахстанском кино: от «Амангелды» до «Дәстүр».

Её поведение и роль в семье являются проявлением другой перформативности: то есть с детства она усвоила социальный сценарий «кормилицы семьи» и после смерти отца взяла на себя заботу о родных. Семья поддерживала и подпитывала эту роль финансовая зависимость брата и матери, помощь сестрёнки делала её обязательства очевидными и непреложными. Это мы видим в сцене откровенного разговора Сауле с матерью. На фоне эмоционального надрыва Сауле в первый раз открыто произносит то, что долгие годы скрывала в себе. «Да кому я нужна, мама? Им нужна девушка. Келин нужна. Посмотрите на меня... Я разве похожа на девушку?». Она признаётся, что после смерти отца некому было взять на себя ответственность за семью, и именно поэтому ей пришлось стать мужчиной в доме. «Если бы я сидела, красилась и наряжалась, кто бы за вами приглядывал?» – говорит Сауле. И впервые в фильме мать не упрекает её, а тихо признаёт: «Ты не должна жить для нас, ты должна жить для себя». После разговора Сауле с матерью, не приводит к изменению её поведения: она остаётся сильной, самостоятельной и продолжает решать всё сама. С одной стороны, Сауле вынуждена брать на себя «мужские» обязанности по дому, с другой для неё это уже стало привычной нормой. Такой тип героини можно обозначить как доминантной женщины, подчёркивая сочетание силы, самостоятельности и привычки быть главным опекуном в семье.

На равне с этим в коммерческом кино продолжает дискутировать тема, связанные с рождением девочки в семье. Тема, традиционно окрашенная в контексте казахского менталитета. В патриархальной культуре нередко сохраняется ожидание рождения мальчика как продолжателя рода, наследника шежиры и фамилии, что порождает психологическое и социальное напряжение вокруг появления девочки. Образ нежеланной дочери становится новым символическим полем для казахского кино. Подобные мотив появляется в фильме «Жеті гүл» (2025) реж. Дархана Карипова. Рассказывается история Жұлдыз - матери шестерых дочерей, которая вновь беременна и отчаянно боится разочаровать мужа, мечтающего о наследнике.

Таким образом в четвёртом десятилетии независимости жанровая палитра казахского коммерческого кинематографа значительно расширилась. Женская тема в центре повествования, становясь основным конфликтом или ключевым двигателем сюжета. Мы вывели, что в коммерческом кинопростстве существует один ключевой образ и два нововведённых.

Первым, у нас сформировался уже вышеперечисленный образ золушки. В новом десятилетии он видоизменился, то есть, изменились пространство и условия, но сама концепция осталась. Это героиня, которая мечтает об успехе и желает быть замеченной.

Вторым появляется новый образ доминантной женщины. Это героиня, которая внешне и внутренне принимает более мускулиновый образ, способна противостоять физическим и социальным трудностям, часто берёт на себя ответственность за близких. Она проявляет активность, силу воли и независимость.

И третьим рождается образ нежеланной дочери. Оно отражает патриархальные ожидания общества, связанные с предпочтением рождения наследника-мальчика. Эта героиня сталкивается с пренебрежением и социальными ограничениями, её роль и ценность в семье определяются не личными качествами, а полом, что подчёркивает устойчивость гендерных стереотипов.

Коммерческое казахское кино пытается затрагивать социально актуальные темы: материнство, карьеру, личную свободу, но делает это преимущественно через призму мужского традиционного взгляда. Сам по себе факт появления активной героини ещё не означает, что женский образ перестал быть эксплуатируемым. За кажущейся модернизацией скрывается тот же стереотип и типичность: женщину либо идеализируют, либо используют как символ проблем, не углубляясь в её внутренний мир, противоречия и реальную многослойность. Именно поэтому многие попытки осветить женские вопросы в коммерческом кино остаются поверхностными, производя эффект присутствия и действий.

Список литературы

1. Абикеева Г. «Кино как ведущая креативная индустрия Казахстана» // Central Asian Journal of Art Studies. – 2022. – Т. 7, № 1. – С. 54–66. – DOI: 10.47940/cajas.v7i1.545.
2. Байжанова Г. Эволюция казахских комедий: от фильмов про свадьбы к остросоциальным темам // Казахское кино: культурная матрица и тренды. 2018–2023. – Алматы: Издательская компания «RUAN», 2023. – 304 стр. – каз., рус.
3. Butler J. Gender trouble feminism and the subversion of identity.
4. Елеусиз Р., Kereibayev О. «Женский образ в казахстанском кино: от «Амангелды» до «Дәстүр» [Электронный ресурс]: Интернет журнал. – Режим доступа: <https://www.98mag.kz/kultura/obraz-zhenshhiny-v-kazahstanskom-kino-ot-amangeldy-do-dastyr/>
5. Mulvey L. Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946), in *Visual and Other Pleasures*. – Bloomington: Indiana University Press, 1989. – P. 29–38.

Сапарғалиева Рахима Асхатовна
«Кинотану» мамандығының I курс магистранты
Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Қазақстан, Астана
rahimmasapargalieva@gmail.com

Бүгінгі отандық жастар киносындағы әлеуметтік мәселелер көрінісі

Аннотация: мақалада қазіргі отандық жастар киносының негізгі тақырыптарының бірі – жұмыссыздық пен әлеуметтік теңсіздік мәселесі талданады. Жас режиссерлердің фильмдерінде әлеуметтік теңсіздік, жұмыссыздық, отбасылық құндылықтардың мәселесі сияқты тақырыптар жиі көтеріліп жатады. Мақалада Айжан Қасымбек, Әлішер Жәдігер, Алдияр Байракимов және тағы басқа режиссерлердің фильмдері арқылы қоғамның әлеуметтік болмысы мен адам тағдырының күрделілігі жан-жақты ашылады. Сондай-ақ, мақалада әлем кинематографы мен бүгінгі қазақ жас режиссерлерінің шығармашылығымен салыстырмалы талдау жүргізіледі. Зерттеу нәтижесінде жастар киносы қазіргі қоғамның айнасы әрі әлеуметтік мәселелерді қозғаудың маңызды көркемдік алаңы екендігі дәлелденеді.

Түйін сөздер: жастар киносы, жұмыссыздық, әлеуметтік теңсіздік, урбанизация, қазақ кинематографы, әлеуметтік шындық, неореализм, отбасы мәселесі, қоғам бейнесі.

«Әлем», «қоғам» дегеніміз, ең алдымен, «адам», адамдар тіршілігі мен арақатынасы. Адамсыз, адамдар қауымдастықтарынсыз ешбір техника, ғылыми-техникалық прогресс, инновациялық технология жасалмайды, іске енгізілмейді, автоматты түрде де басқарылмайды. Адамдық санасыз, оның ойынсыз, мәдениетінсіз ешқандай экономика, жасампаздық қозғалыс өмірге келмейді» [1, 3 б.]. Қазақ киносының әрбір фильмі өз заманының келбетін сипаттай отырып, сол кезеңнің тынысын көрсете алады. Бұл тек қазақ киносында ғана емес, күллі әлем киносына да қатысты. Жалпы әлеуметтік тақырып ең алдымен халықтың бейнесі арқылы көрініс табады. Бұнда, әсіресе, әлеуметтік теңсіздік пен жұмыссыздық мәселесіне ерекше назар аудару маңызды.

XX ғасырдың 40-50 жылдары Италия киносында пайда болған неореализм бағыты сол кезеңнің әлеуметтік мәселелерімен тығыз байланысты болды. Бұл ағым өмірдің ащы шындығын, жұмыссыздық, кедейлік, әлеуметтік теңсіздік, соғыстан кейінгі адамның күйзелісі мен үмітсіздігін шынайы бейнелеуге ұмтылды. Режиссер Роберто Росселинидің «Рим, ашық қала» («Рим, открытый город»), Витторио Де Сиканың «Велосипед ұрлаушылар» («Похитители велосипедов»), фильмдері соның дәлелі. Бұл туындыларда кәсіби емес актерлердің ойыны, деректі кино стиліне жақын түсірілім әдісі, қарапайым адамдардың өмірі басты назарға алынды.

Неореализм өкілдері киноны шындықпен тығыз байланысты қарастырып, оның көмегімен халықтың ішкі күйін, қоғамдағы теңсіздікті, әділетсіздікті ашып көрсетті. Осы арқылы кинематографты халықтық үнге айналдырды. Жалпы

неореализм бағыты сияқты, қазақ киносының да әр кезеңдегі шығармаларында қоғамның әлеуметтік мәселелері көрініс тапты. Кеңес дәуіріндегі қазақ киносы идеологиялық мақсатқа бағытталса да, ауыл өмірі, халықтың тұрмыс-тіршілігі, рухани құндылықтар назардан тыс қалмады. Кейінірек 1980-1990 жылдары Дәрежан Өмірбаев, Серік Апрымов, Болат Қалымбетов секілді тағы да басқа режиссерлер түсірген фильмдерде шынайы өмір мен әлеуметтік дағдарыс басты назарда болды.

Әлем, әсіресе Азия елдерінің киносында әлеуметтік тақырып ерекше байқалады. Әлеуметтік теңсіздік, таптық бөлініс пен кішкентай адамның тағдыры жиі көрініс табады. Корей қоғамы жылдам дамып келе жатқан экономикасымен және жоғары бәсекелестік деңгейімен ерекшеленеді, бірақ осының салдарынан әлеуметтік теңсіздік те тереңдей түседі. Корей кинематографистері осы тақырыпты терең әрі шынайы түрде көрсетіп келеді. Мысалы, По Джу Хоның «Паразиттер» фильмі бай мен кедей арасындағы қайшылықтарды ашып көрсетеді. Бұл фильмде байлар мен кедейлер арасындағы айырмашылықтар, олардың әлеуметтік табысы пен өмір сүру деңгейі көрініс табады. Отбасы тақырыбы жапондық режиссер Хирокадзу Корээданың «Дүкен тонаушылары» фильмінде де кездеседі. Дәл солай Иран елінің кинематографы да қоғамдағы ащы мәселелерді халықтың бейнесі арқылы баяндайды. Режиссер Асгар Фархадидің «Ажырасу» («Развод»), «Қаһарман» («Герой») сынды фильмдерінде кішкентай адам мен әйел тағдырын көре аламыз. Маджид Маджидидің «Аспан балалары» («Дети небес») фильмі отбасының жұпыны өмірін балалардың көзімен береді. Режиссерлер осылайша бір ғана отбасы мәселесі арқылы халықтың күрделі жағдайын жеткізеді.

Қазақ жастар киносына келсек, режиссер Айжан Қасымбек өзінің «От» және «Мадина» фильмдерінде қоғам қыспағы мен әлеуметтік теңсіздікке тап болған кейіпкерлердің өмірбаянын көрсетеді. Фильмдерде отбасындағы қарым-қатынаспен қатар кейіпкерлердің жұмысын да көрсетеді. Ал сол жұмыстағы қиындықтар арқылы халықтың жұмыссыздық мәселесі көтеріледі. Отбасы мүшелері өзара сирек араласады, сондықтан олардың арасындағы тығыз қарым-қатынастың жоқтығын байқауға болады. Кейіпкерлер өз ісін нақты меңгергенімен, өзге ортада бөтенсініп жүреді. «...Демек, бізге белгілі болған қоғамдардан өзгеше бір қоғамдарда отбасылық қатынастар адамдар бірлігін қамтамасыз етуді белгілей алмағандығына көз жеткіземіз. Басқаша айтқанда, тарих бізге мынандай мәселені көлденең тартады: адамдар бір отбасыға жатады, алайда белгілі бір қоғамның заңдарына сай бір-біріне туыс та болып келмейді» [2, 77 б.].

Жұмыссыздық – қазіргі қоғамдағы ең өзекті әлеуметтік мәселелердің бірі. Бұл құбылыс тек экономикалық жағдайдың көрінісі ғана емес, сонымен бірге адамның өмір салтына, психологиялық күйіне, отбасының тұрақтылығына да тікелей әсер етеді. Мысалы, Айжан Қасымбектің «От» фильмінде басты кейіпкердің анасының жұмыссыздықпен арпалысы отбасы атмосферасына тікелей ықпал етсе, Әлішер Жәдігердің «Отау» фильміндегі жұмыссыз әке бейнесі ауылдық қоғамдағы тығырыққа тірелген әлеуметтік құрылымды айқын көрсетеді.

Фильмдерде бай мен кедей арасындағы теңсіздік, қоғамдағы кішкентай адамның ролі, отбасыдағы күрделі қарым-қатынастар және т.б. сынды әлеуметтік мәселелер көтеріледі. Отандық кино өнерінің тарихына назар аударатын болса, қазақ қоғамының қаншалықты өзгергенін байқауға болады. Мысалы, кеңестік кезеңдегі қазақ киносында қарапайым халық, ауыл мен Алматы қаласының жылы көріністері ерекше есте қалады. Ал қазақ «жаңа толқын» режиссерлерінде әлеуметтік теңсіздік, кейіпкерлердің ішкі белгілі бір дағдарысы сынды мәселелер көтерілді. Қоғамдық өзгерістер мен экономикалық дағдарыстарға қарамастан, қазақ кино өнері өткен ғасырдың сексенінші-тоқсаныншы жылдары шығармашылық ізденістер тұрғысынан жаңа сатыға көтерілді.

Бүгінгі жастар киносында әлеуметтік теңсіздік Алдияр Байракимовтың «Паралимпиадашы» фильмінде де айқын көрініс табады. Бұндағы басты мәселе олимпиадашылар мен паралимпиадашылар арасындағы әділетсіздік. Бұл әділетсіздік ойыншылардың ғана емес, халықтың тарапынан да сезіледі. Фильмдегі баспасөз өкілдері олимпиада ойыншыларын қызығушылықпен тындаса, ал паралимпиадашылар кіргенде, барлығы кетіп қалады. Паралимпиадашыларды күтіп алатын кезде, тіпті мүгедектерге арналған пандустың жоқтығынан-ақ оларға деген қарым-қатынасты түсінуге болады. Осылайша фильм мүмкіндігі шектеулі жандар мен паралимпиада ойыншыларына деген әділетсіз көзқарасты жеткізеді. Режиссер бүгінгі қоғамдағы өте маңызды тақырыпты бір ғана Мақсат Қуанышбаевтың бейнесі арқылы көрсетеді.

Әлішер Жәдігердің «Отау» фильмінде ауыл өмірінің жұтаң көрінісі мен отбасының күйреуі сынды мәселелер өте шынайы беріледі. Фильмдегі ауыл бейнесі – қазіргі әлеуметтік көріністің айнасы іспетті. Жұмыссыз әке бейнесі, салғырт полиция қызметкері, бір-біріне суық сөйлейтін отбасы мүшелері ауылдағы әлеуметтік өзгерістің айқын дәлелі. Жалпы Айжан Қасымбектің «От» және Әлішер Жәдігердің «Отау» фильмдері бүгінгі қоғамдағы өзгерістерді қарапайым отбасының тіршілігі арқылы жеткізеді. Әлеуметтік мәселе тек халықтың бейнесінен ғана емес, бір отбасының тағдырынан да көрініс табады.

3. Кракауэр киноны шынайы өмірді бейнелейтін өнер түрі ретінде қарастырады. Оның пікірінше, кино – көркемдік құралдар мен техникалық мүмкіндіктер арқылы әлеуметтік болмысты, адам мен қоршаған орта арасындағы қарым-қатынасты, қоғамдағы қайшылықтарды көрсететін жақсы әдіс. Яғни кино өнері өзінің көркемдік құрылымы мен техникалық мүмкіндіктері арқылы өмір шындығын бейнелеуге міндетті. Теоретиктің көзқарасы бойынша, кино тек эстетикалық формаға сүйенбей, ең алдымен қоғамның, адамның ішкі жан дүниесінің айнасы болуы тиіс. Осы орайда бүгінгі жас кинорежиссерлер де өз фильмдерінде әлеуметтік мәселелерді қозғау арқылы, шынайы өмірдің көрінісін жоғалтқан емес. Бұл жалпы қазақ киносына тән ерекшеліктердің бірі. Ұлттың трагедиясы арқылы фильмде бірнеше өзекті тақырыпты алып шығуға болады. Қазіргі жастар киносы қоғамның бет-бейнесін, соның ішінде адам мен оны қоршаған орта арасындағы үйлесім мен қарама-қайшылықты жеткізетін бірегей алаңға айналды. Бүгінгі таңда көптеген жас режиссерлер өз фильмдерінде

қоғамда жиі кездесетін мәселелерді ашық көрсетіп жүр. Атап айтқанда, жұмыссыздық, отбасылық құндылықтардың әлсіреуі, урбанизацияға байланысты өзгерістер және жастардың жалғыздық сезімі – бұл тақырыптар жас киногерлер үшін басты шығармашылық нысанға айналып отыр.

Кинотанушы Минуар Айдар өзінің «Қазақ киносындағы дәстүрлі және модерн қоғамның бейнесі» атты мақаласында былай дейді: «Қазақ көркемсуретті киносының тарихы кеңес үкіметінің идеологиясымен, жүргізіп отырған саясатымен тығыз байланысты. Бұл өз тарапынан фильмдердің экрандағы мазмұны, тақырыптық көрінісі, кейіпкерлер бейнесіне ықпал еткені анық. Осы ықпалдың әсері экрандағы қоғам көрінісінің өзгерістерін орын алған саяси жағдайға сай – кей кезде ашық, кейде астарлы мағынасымен көрермен назарына өз хабарын жеткізіп отырды. Кез-келген шығармадағы кейіпкерлердің өзара қатынасы, оқиға барысы сол оқиға өтіп отырған ортамен тығыз байланысты. Қазақ кино өнерінің өткен тарихына көз жүгіртіп қарайтын болсақ, әр кезеңде жарық көрген киношығармаларда ауыл мен қала тақырыбына түсірілген фильмдер заман талабына сай дәстүрлі және заманауи қоғамның көріністерін береді» [3].

Жас киногерлер бұл тақырыптарды көркем әрі шынайы етіп жеткізу арқылы заманауи қоғамның ішкі құрылымын ашады. Мысалы, урбанизация үдерісі тек географиялық немесе экономикалық өзгерістер ғана емес, сонымен бірге адамның дүниетанымына, өмір салты мен қарым-қатынастарына әсер ететін терең құбылыс ретінде бейнеленеді. Қала мен ауыл арасындағы қайшылықтар, қаладағы жас буынның оқшаулануы мен рухани жалғыздығы, отбасылық байланыстардың үзілуі, дәстүр мен жаңашылдық арасындағы тартыстар жастардың фильмдерінде жиі көрініс табады. Мысалы, Айжан Қасымбектің «*Мадина*» және «*От*» фильмдерінде урбанизация мен кедейліктің отбасылық қарым-қатынасқа әсері суреттелсе, Алдияр Байракимовтың «*Паралимпиадашысында*» қоғамның мүгедек жандарға деген көзқарасы сынға алынады.

Жас кинорежиссерлердің фильмдері арқылы қазіргі қазақ киносы әлеуметтік мәселелерді кеңінен талқылайтын алаңға айналды. Бұл фильмдер арқылы қоғамның әртүрлі әлеуметтік топтары мен олардың арасындағы қарым-қатынасты көруге болады. Әлеуметтік теңсіздік, жұмыссыздық, мәдениет және отбасылық мәселелерді көтеру арқылы жас режиссерлер қоғамның көкейкесті мәселелерін қозғап, оларды шешу жолдарын қарастырады. Эльдар Шибановтың «*Таужуа*» («Горный лук») фильмінде отбасы мәселесінен бөлек халықаралық тақырып та көтерілген. Қытай елінің шекарасында тұрғандықтан, бұнда екі елдің тұрмыс-тіршілігі мен қарым-қатынасын көрсетуге тырысқан.

«Қоғамдағы әлеуметтік құрылым тікелей теңсіздік мәселесімен байланысты. Ал бұл – адамзат қоғамының ең негізгі өзекті мәселесі» [4, 118 б.]. Сол себепті көрермен жас кинематографистердің фильмдерінде осы әлеуметтік теңсіздік тақырыбын жиі көріп отырады. Кино – тек көркем шығармашылықтың көзі емес, сонымен қатар әлеуметтік мәселелерді көтерудің маңызды құралы.. Жалпы, бүгінгі жас режиссерлердің шығармаларында әлеуметтік мәселелер – тек фон емес, оқиғаның өзегі. Жастар киносы – шынайылық пен ішкі сезімді

жеткізетін платформа. Ол арқылы жас авторлар тек өз ойын ғана емес, тұтас бір ұрпақтың жан дүниесін жеткізіп отыр.

Соңғы жылдары студенттік және дебюттік фильмдерде жиі кездесетін ортақ тақырыптардың бірі – адамның қоғамда өз орнын таба алмауы, өзін қажетсіз сезінуі. Бұл, әсіресе, қалада тұратын жастарға тән жағдай. Көптеген фильмдерде кейіпкерлер жалғыз жүреді, сөйлескеннен гөрі үнсіздікті қалайды, ішкі қақтығысты бастан кешіреді. Мұндай тәсіл бүгінгі режиссерлердің психологиялық тереңдікке ұмтылатынын көрсетеді. Осылайша, қазіргі жастар киносы тек әлеуметтік мәселелерді көтерумен шектелмей, көркемдік тәсілдердің көмегімен сол мәселелерге терең үңіледі.

«Қазіргі заманауи кинематограф шындықтан алшақтамауы керек, яғни тек шындық, нақты өмір мен қоршаған орта ескеріледі. Фильмдердің өміршендігі олардың танымдық және көркемдік құндылығы арқылы анықталады» [5, 38 б.]. Кинематографтың басты мақсатының бірі – өмірді шынайы түрде бейнелеу арқылы адам мен қоғам арасындағы қарым-қатынасты көрсету. Демек кинематографты жай өнер саласы ғана емес, уақыттың тарихи құжаты, қоғамның көркем тілі ретінде де қарастыруға болады. Қазіргі қазақ киносының даму бағыттарына толық сәйкес келеді. Шындыққа негізделген туынды ғана көрерменге әсер етіп, шынайы эмоция тудыра алады. Заманауи режиссерлер шынайылықты басты ұстаным етіп, күнделікті өмірдегі әлеуметтік, моральдық, отбасылық мәселелерді тереңірек зерттеуге тырысады. Осы арқылы кино тек көрерменнің көңілін аулайтын өнер емес, сонымен қатар қоғамдық ой қалыптастыратын, тәрбиелік және танымдық қызмет атқаратын маңызды құралға айналады. Шындықты көркем тілмен жеткізе білген шығарма ғана уақыт сынынан өтіп, өміршең болмақ.

Әлемдік кино үрдістерімен үндескен отандық жастар (оның ішінде студенттік фильмдер де бар) түсіріп жүрген фильмдер қазіргі қоғамның айнасына айналып, көрерменге терең философиялық, психологиялық және әлеуметтік астары бар мән-мағына ұсынып отыр. Азия елдерінің, әсіресе Корея, Иран, Жапония секілді мемлекеттердің кинематографиясымен тақырыптық және көркемдік тұрғыдан үндестік табу – бұл қазақ киносының жаһандық кинопроцеске қадам басып келе жатқанын көрсетеді. Жас режиссерлер өз шығармашылығы арқылы қоғамдағы күрделі мәселелерді ашық қозғап, оларды көрермен назарына ұсынып отыр.

Қазақ киносы – ұлттық мәдениеттің айнасы, қоғамдық сана мен әлеуметтік шындықты бейнелейтін күрделі көркемдік құрал. Ұлттық болмыс пен жаһандық мәселелердің тоғысқан тұсы, әлеуметтік шындықты көркем тілмен бейнелейтін маңызды өнер алаңы. Зерттеу барысында анықталғандай, отандық кино, соның ішінде жастар фильмдері тек эстетикалық құндылықты ғана емес, сонымен қатар қоғамдағы теңсіздік, жұмыссыздық, отбасылық қарым-қатынастар дағдарысы, жастардың жалғыздық сезімі, мүмкіндігі шектеулі жандардың қоғамдағы орны сияқты өзекті әлеуметтік мәселелерді көрерменге жеткізудің ұтымды құралына айналғандығын түсінеміз.

Кеңестік кезең кинематографы идеология, құрсауында болса да, халықтың тұрмысы мен болмысын жеткізуге талпынды. Ал «жаңа толқын» режиссерлері

шынайылық пен әлеуметтік шындықты көрсетуге ден қойды. Бұл үрдіс қазіргі жас кинематографистердің шығармашылығында жаңа сипат алып, фильмдері қоғамдық ойды қозғайтын, әлеуметтік сананы қалыптастырды.

Жастар шығармашылығында Орта Азия, оның ішінде Корея, Иран, Жапония сынды елдердің әлеуметтік бағыттағы фильмдерінің тынысы сезіледі. Жалпы алғанда, қазіргі қазақ жастарының киносы өз дәуірінің үні мен жүрегінің лүпілі болып отыр. Кезеңнің келбеті әлеуметтік тұрғыдан қаншалықты өзгергендігін жастардың киносынан білуге болады. Айжан Қасымбек, Әлішер Жәдігер, Алдияр Байракимов және басқа да жас режиссерлер өз еңбектері арқылы қоғамның әлеуметтік құрылымын, түрлі топтар арасындағы қарым-қатынасты, адам тағдырының күрделілігін терең талдауға ұмтылады.

Қазақ киносының бұл жаңа бағыты ұлттық кинематографияның болашағына тың серпін беріп отыр. Жастардың фильмдері тек өнер туындысы емес, уақыттың тарихи құжаты, қоғамдағы мәселелерді көркем тілмен жеткізетін әлеуметтік-психологиялық феномен ретінде де қалыптасып келеді.

Әдебиеттер тізімі

1. Айдар М. Қазақ киносындағы дәстүрлі және модерн қоғамның көрінісі [Электрондық ресурс]. – Qazaquni.kz. – Қолжетімді: <https://qazaquni.kz/rukhaniyat/12903--aza-kinosyinda-yi-d-st-rli-zh-ne-mode>
2. Булатова А. Н., Исмагамбетова З. Н. Курс лекций по социологии. – Алматы: Данекер, 2002. – 284 б.
3. Герасимов С. Воспитание кинорежиссера. – Москва: Искусство, 1987. – 38 б.
4. Қалдыбаева Т. Ж. Әлеуметтану. Оқулық. – Өскемен: ШҚМТУ, 2006. – 100 б.
5. Тәжин М., Аяғанов Б. Социология негіздері. – Алматы: Ана тілі, 1993. – 146 б.

Габдрашитова Камила Алимжановна

Старший преподаватель кафедры «Искусствоведение»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой

Казахстан, Астана

Kamila.gabdrashitova@gmail.com

Архетип Абая в фильмах казахского кинематографа

Аннотация: В казахском игровом кино на сегодняшний день снято три картины, изображающие казахского поэта. В этих абсолютно разных фильмах перед нами предстает разный Абай: умудренный опытом аксакал, рефлексирующий юноша и ребенок, отец которого был ага-султаном. Интересно, что с течением времени режиссеры пытаются познать уникам Абая, обращаясь к разным периодам его жизни: чем старше наше время, тем

моложе становится герой на экране. Так, первый фильм «Песни Абая» Григория Рошаля и Ефима Арона снят в 1945 году, следующий фильм «Абай» Ардака Амиркулова вышел на экраны в 1995 году, последняя картина, где показан герой Абая, «Кунанбай» Досхана Жолжаксынова снята в 2015 году. По отдельности фильмы изучены достаточно хорошо, выявлены сильные и слабые стороны каждой картины, оценена значимость образа Абая. Мы надеемся, что в данной работе у нас получится разобраться, как изменился архетип Абая с течением времени и что на это повлияло.

Ключевые слова: архетип, Абай Кунанбаев, казахское кино, Мухтар Ауэзов, экранизация, коллективное бессознательное.

Согласно учению К.Юнга, архетипы – это универсальные психические структуры человека, составляющие содержание «коллективного бессознательного». К общечеловеческим архетипам можно причислить такие понятия, как «мать», «мудрец», «герой», «вечный ребенок». Если ограничить «коллективное бессознательное» рамками отдельного этноса, можно выявить национальные архетипы. Личность Абая Кунанбаева общеизвестна. Сегодня образ Абая мы воспринимаем как исторический образец новатора и просветителя народа. Данные характеристики также определяют термин «архетип». Таким образом, мы можем говорить о появлении в казахской культуре и искусстве нового понятия – архетипа Абая. Уточним, что данный термин был предложен киноведом Жанной Ибрагимовой при подготовке ретроспективы, посвященной 175-летию Абая Кунанбаева, в Казахском национальном университете искусств, поэтому мы используем данное определение в применении к казахскому кинематографу.

Все вышеназванные фильмы наряду с различиями имеют и сходства. Например, первые две кинокартины имеют непосредственное отношение к творчеству М.Ауэзова: в «Песнях Абая» Мухтар Ауэзов был автором сценария, а фильм «Абай» является экранизацией романа писателя. Фильмы Амиркулова и Жолжаксынова свободны от идеологии и пропаганды. При этом фильм «Кунанбай» схож с фильмом «Песни Абая» по выразительным средствам, пафосу и масштабности идеи. Почему же в итоге мы видим такого разного Абая?

Фильм Григория Рошаля и Ефима Арона является ярким произведением идеологического, ангажированного, «главного из всех искусств». Сюжет картины направлен на то, чтобы показать мудрость и инакомыслие просветителя Абая, вставшего против феодальных законов на защиту влюбленных. Идея фильма ярко показывает нам плакатный образ Абая, с которым современные школьники знакомятся по учебникам, а не по его произведениям.

Анализ данного фильма есть в творчестве практически всех казахстанских киноведов, исследовавших период советского национального кино, от Кабыша Сиранова до Бауыржана Ногербек и Назиры Мукушевой. Все они солидарны в том, что образ злодея, воссозданный Шакеном Аймановым, отличается непревзойденным мастерством. Б.Р.Ногербек в рецензии на фильм «Песни Абая» отмечает, что отрицательным героям, «чужим», было отказано в интеллектуально-эмоциональном богатстве души. А «свои» выступали

трибунами, произносили тексты, непосредственно обращенные к народу, к зрителям» [1, с. 36]. Образ Шарипа, несмотря на это получился живым, а Абая мы сейчас воспринимаем как плакатный образ советской агитации. Главный герой в фильме «Песни Абая», резко критикующий казахов, понимает, что народ, следующий путем покорности традициям и жестоким законам, ждет тупик в развитии и постоянная позиция отстающего. Идея показать образ Абая монументальным сказывается и в киноязыке фильма: многие характеры прорисованы схематично, без глубины, чувствуется театральность в актерской игре и мизансценах. Акцент сделан на остроте сюжета и исходящей из него идее.

Фильм «Абай» Амира Каракулова, в свою очередь, относится к другому времени. Историко-биографический жанр кинокартины не позволяет отнести ее к направлению казахской «новой волны», но образ главного героя несомненно несет в себе черты рефлексирующего и бездействующего героя казахского кинематографа 90-х. Режиссер, снимая фильм в стиле «датовского» искусства («датовское» искусство – термин, характеризующий произведения, созданные к юбилейным датам – прим. автора), все же решает внести авторское начало в заказную картину. Взявшись за экранизацию «Пути Абая» М.Ауэзова, он выбирает период становления личности Абая. В фильме сюжет выстроен так, чтобы максимально показать влияние жестокости и несправедливости мира на юношу. Молодой Абай страдает от жестокости своего отца, не желает быть таким и вступает в противостояние. Однако этот конфликт показан не так драматично, как в книге советского периода. Здесь Абай идет к своей цели, лишь наблюдая за этой жизнью. Личность Абая становится противопоставлением жестокости отца: Абай милосерден, добр и чувствителен. Мы не можем сказать, что герой слаб, но невнятно показаны твердость духа, чаще мы видим упрямство подростка.

Фильм начинается эпизодом начала строительства мечети и заканчивается молитвой перед новым храмом, таким образом приобретая кольцевую структуру. Строительство мечети здесь символизирует закладку фундамента будущей великой личности, за которой пойдет весь народ. Изображение духовного богатства архетипа Абая, выработанного в беспокойное для народа время, становится главной идеей фильма. Ближе к финалу разговор отца с Абаем несет в себе революционный в ментальном плане смысл: отец указывает на недостатки в характере сына, в ответ на это Абай не смущается, а выказывает характер, не желая соглашаться с авторитетом отца. Более того, Кунанбай признает самостоятельность суждений молодого сына, но и предупреждает об ответственности такой точки зрения. Здесь нам показали не отца и сына, а равных друг другу и по-своему правых личностей. Как бы там ни было, и этот фильм является полнокровным произведением своего времени, 90-х, когда в условиях разрухи суждения старшего поколения оказались под сомнением и иногда даже осуждались.

Иное прочтение образа мы видим в фильме Д.Жолжаксынова об отце Абая. Всё, что хоть как-то связано с литературной основой, обречено на сравнение, поэтому режиссёр берёт на себя огромную ответственность, следуя литературному первоисточнику, ведь, по сути, фильм – абсолютно отдельное

произведение, но это не спасает его от сравнения с романом. Зная об этом, авторы фильма «Кунанбай» выстроили прекрасную драматургию фильма. Если в начале, в эпизоде казни Кодара и Камки, фильм нам кажется обыкновенным оправданием ауэзовского Кунанбая, к финалу мы понимаем, что именно таким, «экранным», отцом был воспитан великий Абай.

Какую цель преследовали создатели фильма «Кунанбай»?

Режиссер фильма Досхан Жолжаксынов возвращается к истокам истории и задается вопросом: как из ребенка может вырасти великий мыслитель? Ответ дается на протяжении всего фильма: перед ребенком всегда, как образец, предстает родной отец. Мы знаем, в романе Мухтара Омархановича Ауэзова персонаж Кунанбая выступает как антагонист. Отец Абая – жестокий и вероломный ага-султан, который проявляет все отрицательные стороны средневекового феодала, использует власть в своих интересах, даёт и берет взятки, угнетает народ. А в фильме на конкретных примерах-эпизодах показан противоположный Кунанбай. Герой фильма всегда поступает согласно совести, правде и чести. В сценах в степи мы видим сурового, но справедливого правителя. Он в силу обстоятельств должен наказывать и не боится этого. Далее, на следствии в городе, Кунанбай изображён как умный политик, дослужившийся до звания хорунжего, при этом не прогнувшийся под напором императорской власти. Он, будучи патриотом, выбрал смерть вместо предательства Родины и лжи. Эти противопоставления героя и окружающей его среды прекрасно переданы авторами фильма. Казалось бы, в степи, дома, он должен чувствовать себя комфортно, но он страдает от своих решений, и, наоборот, в цепях, перед следователем, он не унижается, а спокойно отвечает, доказывая правоту своих действий. Природа в сценах в степи вторит смятению главного героя, в то время как случайно залетевшие в камеру голуби навевают прекрасные воспоминания об Улжан.

На наш взгляд, образ Кунанбая у Досхана Жолжаксынова получился довольно убедительным, благодаря четко построенной драматургии фильма, направленной на раскрытие характера Кунанбая, как простого человека, на котором лежит бремя власти. Конечно, мы не можем не отметить сходства Кунанбая и Биржан сала из предыдущего фильма Досхана Жолжаксынова, притом, что их образы совершенно непохожи. Возможно, это относится к некоторым недостаткам поэтического киноязыка фильма. В любом случае, после просмотра фильма режиссёр заставляет зрителя задуматься и поменять мнение об устоявшемся ауэзовском образе Кунанбая, отца великого Абая.

Главный герой показан также как примерный сын и заботливый отец. Он советуется с матерью, прислушивается к ней. Близость и искренность этих отношений также подчеркнута атмосферой, уютным убранством юрты, где происходит разговор. Зере в кадре намеренно визуально выше Кунанбая, что буквально изображает его преклонение перед мудростью матери. Нужно отметить, что и образ Зере, и женские образы в целом заслуживают отдельной темы, к которой мы обязательно вернемся. В другом же эпизоде, когда Абай случайно становится свидетелем начала казни, мы видим, как переживания за сына еще более усиливают отцовские душевные страдания. На экране, особенно

в финале фильма, мы видим Кунанбая как заботливого отца, и знаем, что его сын Абай в будущем станет великим писателем/поэтом и мудрым философом. Возможно, перед создателями фильма не ставилась задача – показать ребёнка тем Абаем, каким знаем его мы, но всё же образ двенадцатилетнего Абая получился в фильме неясным и размытым. Этот персонаж лишь направлен на раскрытие Кунанбая как отца. Мы не знаем, что было в замыслах у авторов, но считаем, что, безусловно, образ Абая, дорогой каждому казаху, должен был быть более выпуклым, разработанным.

Абай в данном фильме является второстепенным героем. Показан в трех небольших, но значимых эпизодах. Первый эпизод, в котором Зере зовет Абая послушать акына, является знакомством с маленьким героем: мы видим послушного и обласканного любовью и заботой ребенка. Интересно наблюдать за таким прилежным мальчиком в киноленте, особенно в сравнении с первым появлением Абая в эпопее Ауэзова, где про Абая говорится как о хитром и озорном тобыктинце. Далее мы видим Абая, как мы уже отмечали, в ключевом эпизоде казни Кодара и Камки. Олицетворение жестокости выбранной казни показано в нескольких планах. Во-первых, появление юного Абая и его реакция на происходящее заставляют людей ужаснуться, а Кунанбая – пожалеть о том, что не смог повлиять на биев. Во-вторых, короткими крупными и средними планами показывают девушку, теряющую равновесие, отворачивающегося джигита, кашляющую кровью женщину. В-третьих, в конце эпизода показан общий план людей и панорамный кадр плачущих стариков. Досадно, что последние кадры смазывают атмосферу ужаса происходящего неестественной игрой актеров массовой сцены. Образ Абая же в этом эпизоде является частью атмосферы реконструированной казни.

В третий раз мы видим Абая в финале картины, где особого внимания заслуживает сцена разговора отца с сыном. В разговоре Кунанбай передает Абаю тумар, данный ему матерью. Мы наблюдаем передачу не просто ценной вещи, а символа наследия, мудрости, передаваемых из поколения в поколение. Поэтому Абай, бегущий по склону вверх к мечети, также не дает нам усомниться, что впереди его ждет сложный путь к знанию и просвещению.

Подытоживая анализы всех трех фильмов, мы ярко видим изменение устоявшегося в культуре народа архетипа Абая. Первоначально это связано с развитием национального кинематографа. Фильм советского периода смог ввести образ казахского мыслителя в галерею казахских киногероев, несмотря на идеологическую подоплеку фильма. Экранизация Ардака Амиркулова позволила показать свободного от предвзятости окружающего мира молодого человека, самостоятельно решающего как жить, но в то же время прислушивающегося к словам отца. Фильм «Кунанбай», не говоря о разоблачении идеологического образа отца великого Абая, стал примером популярной современной мысли, что воспитание личности начинается в семье. Парадоксально, но мы вновь пришли к своему началу – архетип Абая заложен в национальном «коллективном бессознательном» нашего народа, он является частью каждого из нас, заложен в наш культурный код. Образ Абая всегда будет

актуальным, и мы надеемся, что спустя еще 180 лет художники будут задаваться вопросом феномена Абая, во многом опередившего свое время.

Список литературы

1. Ногербек Б. Р. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы, «RUAN», 2008. – 376 с.



Құрастырушылар/ Редакторы-составители / Editors-Compilers

М.А. Останькович, Т.В. Харламова, К.А. Габдрашитова

Пікір жазғандар / Рецензенты / Reviewers

Ғ.Т. Ақпарова – өнертану кандидаты / кандидат искусствоведения

М.Ш. Мылтыкбаева – өнертану кандидаты / кандидат искусствоведения

М78 Өнер: ғылым және білім: ғылыми және әдістемелік мақалалар жинағы.

Искусство: наука и образование: сборник научных и методических статей.

Arts: science and education: collection of scientific and methodical papers/ Құраст.: М.А. Останькович,

Т.В. Харламова, К.А. Габдрашитова. – XI бас./вып. XI/ ed.11–Астана, 2025.– 710 б. –қазақша,
орысша, ағылшынша.

ӘОЖ78.01

КБЖ 85.31



ISBN 978-601-7458-53-9

© Останькович М.А., Харламова Т.В., Габдрашитова К.А., 2025

©РГУ «Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой», 2025